

ТЕОРЕТИЧНІ КОНЦЕПТИ ТА АНАЛІТИЧНІ МОДЕЛІ СУЧАСНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

УДК 78.01:781.1:801.7(045)

DOI: 10.31318/2522-4190.2026.145.356081

СЮТА Б. О.

Сюта Богдан Омелянович — доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4986-3451>

boobus101@gmail.com

© Сюта Б. О., 2026

ТИПОЛОГІЯ ТА ФУНКЦІЇ ЦИТАТ У МУЗИЦІ

Розглянуто проблему типології та функціонування цитат у музиці, актуальний стан її осмислення і розробки. Залучено аналіз особливостей цитування, а також природи і специфіки цитації в музиці. Описані основні підходи науковців, які зверталися до вивчення музичної цитації та класифікації музичних цитат. Охарактеризовано найпоширеніші з існуючих моделей типологізації та вказано на їх позитивні риси й недоліки. Уточнено запропоноване у попередніх публікаціях автора наукове визначення явища, сформульовані критерії систематизації і класифікації цитат у музиці з урахуванням історико-стильової, музично-мовленнєвої специфіки та особливостей сприймання музичного твору. Аналізуються особливості цитації в музиці з погляду теорії тексту й інтертекстуальності, відзначено особливості стильових, культурних, вербальних та медіацитат. Провідними критеріями типологізації цитат у музиці визначено: *формат відтворення чи реактуалізацію у метатексті, позицію в тексті, прототекст і прочитувальність, функцію, особливості музичної мови*. Доведено, що для систематизації всіх типів і різновидів музичних цитат та механізмів реалізації їх функцій визначальним чинником виступає *формат відтворення* цитати. Згідно цього параметру цитати поділено на *точні, неточні і семантичні*. Вказано на узалежненість типу та функцій цитати від стилістики музичного твору та можливостей поєднання в художніх музичних текстах різних семіотичних систем. Також звернено увагу на вирішальну роль феномену прецедентності у формуванні семантичних полів та значеннєвих блоків при зчитуванні художньої інформації за участі цитат при сприйманні музики.

Ключові слова: цитація, точні цитати, неточні цитати, семантичні цитати, формат відтворення, реактуалізація, прототекст, прецедентність, прочитувальність.

Вступ. Статус та функції цитати в музиці як музикознавча проблема осмислюється нині недостатньо і постає надзвичайно гостро й актуально. Перші наукові опрацювання проблеми сягають першої третини ХХ століття. Початкові спостереження здійснювалися досить спорадично, переважно в контексті розробки окремих питань музичних творчості і психології. Щойно із середини століття, а особливо з початку 1960-х рр., з'являються друком праці, присвячені різним аспектам власне цієї про-

блеми, зокрема й у контексті системи музичної мови і музичного мовлення. Багато з цих досліджень належать до галузей музичної естетики, культурології та семантики.

Аналіз публікацій. Найчастіші питання, залучувані до розгляду музичними вченими, які пишуть про цитату, стосуються функцій цитати в художньо цілісному тексті, походження цитат у конкретних музичних творах, міри змінюваності цитованого матеріалу. Бачимо також спроби типологізувати і класифікувати цитати в музиці відповідно до тих чи інших (часто дібраних суб'єктивно і не цілком вмотивовано) критеріїв. Осмислення техніки використання цитати, її функцій та механізмів смислоутворення в процесі цитації, як і природа музично-мовленнєвого механізму цитування виявилися відсунутими далеко на маргінес науково-дослідницької думки. Проблеми цитати як мовного і мовленнєвого феномена й цитації в музичному дискурсі продовжують залишатися в середовищі дослідників-музикознавців малозапитуваними і недостатньо дослідженими. Так само не здійснюється системне осмислення цитати як одного з центральних понять сучасної стилістики тексту і теорії інтертекстуальності. Різними аспектами функціонування музичних цитат плідно займалися Е. Будде [Budde, 1972], Г. К. Ворбс [Worbs, 1961], Е. Гайль [Heil, 2008], Г. Грубер [Gruber, 1977], З. Лісса [Lissa, 1965, 1966] та ін. Питання типології цитати в музиці торкалися, зокрема, Б. Зоннтаг [Sonntag, 1977], Г. фон Ної [Noé, 1963], Б. Сюта [Сюта, 2022], ряд інших вчених. Розкриття сутності саме цих питань, на наш погляд, є ключовим для розуміння природи і функцій цитати і цитації як мовних феноменів у музиці, а також типології цитат. Власне їх розгляд займає центральне місце у нашому тексті.

Мета статті — запропонувати типологічну модель цитати в музичних текстах відповідно до її функцій і задіяних механізмів розгортання художніх текстів.

Наукова новизна публікації полягає у введенні до музикознавчого обігу базової моделі типології цитати, що ґрунтується на її функціях і відповідних механізмах цитації. **Методологічне підґрунтя дослідження** складають *культурологічний* (для характеристики загальних обставин та соціокультурного контексту функціонування цитат), *компаративний* (для виявлення спільних та розбіжних рис між цитатами різних типів і груп), *структурно-функціональний*, *жанровий* методи, а також метод *теоретичного узагальнення* (для підведення підсумків).

Результати дослідження. Одним із найменш розроблених питань, що стосуються онтології цитати в музиці, її функцій і механізмів цитації із зчитуванням включно є питання типології цитат. Зрозуміло, що для дослідження феномена цитати в музичному мовленні необхідне передусім системне осмислення критеріїв типологізації цитат та засобів і прийомів їх впровадження у текст, а також систематизація способів їх відтворення. Не менш важливим вважаємо вивчення особливостей цитати як частини тексту (представника тексту, носія його значень, учасника інтертекстуальних відношень та креатора нових значень). Візуалізуємо це у схемі (див. схему 1).

Отже, найважливішими критеріями типологізації цитат у музиці є **формат відтворення, позиція у тексті, рівневий вияв, протоджерело і прочитувальність, особливості мови, функція**. Окремо слід систематизувати **прийоми та засоби впровадження** цитати в текст. Як правило, для систематизації всіх типів і різновидів музичних цитат та механізмів реалізації їх функцій визначальним чинником виступає **формат відтворення** чи **реактуалізація** в метатексті. Згідно цього параметру цитати бувають **точними, неточними і семантичними** (див. схему 2).

Схема 1.

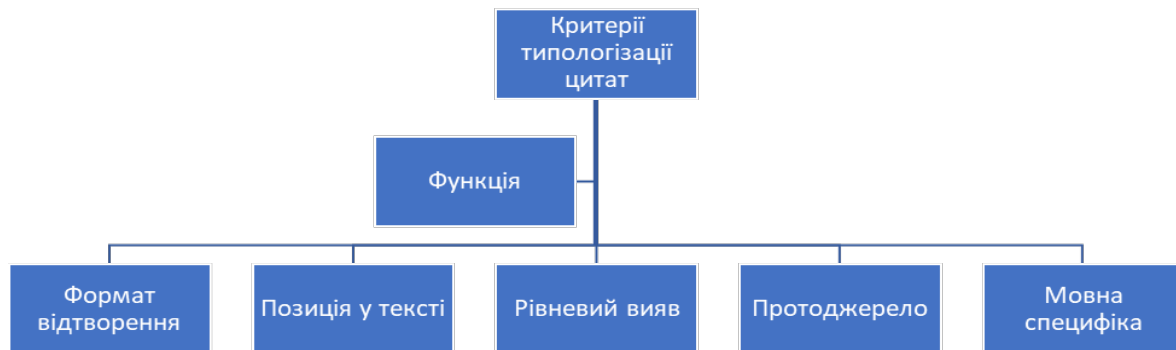
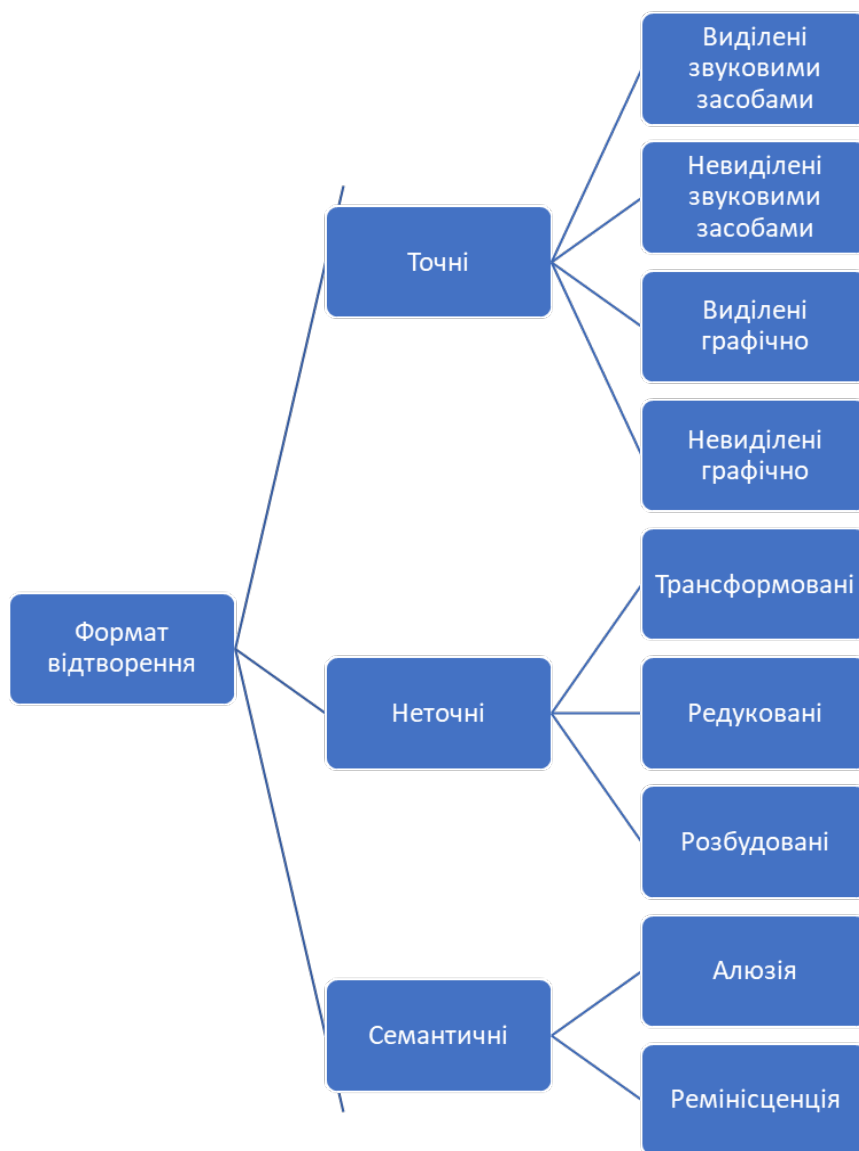


Схема 2.



Точні цитати (абсолютно точні зустрічаємо в музиці не надто часто). Під *точною* найчастіше мають на увазі таку цитату, яка при цитації відтворює найсуттєвіші мовні риси протовисловлення: будову і висотність мелодії, характерні ритмоформули, показові гармонічні звороти. Такі цитати поділяються на:

1) *виділені звуковими, специфічно музичними засобами* (найчастіше ними розпочинається цілісне висловлення, як-от: головна партія увертюри з «Севільського цирюльника» Дж. Россіні у балеті «Гра в карти» І. Стравінського чи цитата арії Лоретти з першої дії опери А. Гретрі «Річард Левине серце» у 4-й картині «Пікової дами» П. Чайковського; також побудови типу *cantus planus*, як-от, молитовний напів XVI ст. Вацлава з Шамотул, використаний як *cantus firmus* у формі шести п'ятитактових речень-віршів, внутрішньо симетричних за ритмом (ціла/ дві половинні/ дві половинні/ дві половинні/ ціла) у Першому струнному квартеті «Вже смеркає (Музика для смичкового квартету)» оп.62 Г. Гурецького. Оформлення цитати як *cantus-a firmus-a* виступає, як правило, своєрідним знаком поліфонічного мислення композитора і неокласичної стилістичної спрямованості твору. Згадаймо *cantus firmus* на тему пісні «Nun laube, Lindlein, laube!» у Концерті №3 для альту і малого оркестру «Der Schwanendreher» чи заключний фрагмент третьої частини Піттсбурзької симфонії з *cantus firmus* на тему пісні «Pittsburgh Is a Great Old Town» П. Гіндеміта.

Досить часто такі цитати є цілісними музичними висловленнями нижчого рівня щодо тексту, в який інкорпорується цитата, і виділяються водночас графічними засобами (див. нижче) з метою полегшити інтерпретацію текстів виконавцями. Окрему групу виділених звуковими засобами цитат становлять музичні цитати, що походять з *немузичного звукового протоджерела* або транслуються в процесі виконання твору засобами магнітозапису (цифрових технологій) чи електроакустики, як-от, звуки плюскотіння хвиль та життєдіяльності морського судна в тексті пісні «Жовтий підводний човен» з альбому «Revolver» групи *Beatles* або ж звуки, пов'язані з функціонуванням машини для карбування монет, у тексті композиції №5 «Money» чи звучання дзвінків будильників, цокання настінних і настільних годинників, дзвоніння годинників з боєм у тексті композиції №3 «Time» з альбому «The Dark Side Of The Moon» групи *Pink Floyd*, також, скажімо, численні цитації звучання дзвонів у оперній музиці Доніцетті, Галеві, Верді, Пуччіні та ін. При цьому кваліфікативні ознаки цитати не залежать від того, чи цитатою є зафіксовані в звукозаписі реальні немусичні звучання (згадані твори *Beatles*, *Pink Floyd*, звучання справжніх церковних дзвонів у симфоніях Г. Канчелі), реальні музичні звучання (музичні аудіозаписи в симфоніях №5 і №6 А. Тертеряна або в «Музиці для маршрутки «Пекін–Київ (конса)» для саксофона та аудіоплівки» В. Рунчака) чи імітація музичними засобами реальних немусичних звучань (звучання дзвонів у згаданих операх або п'єси «пташиного стилю» О. Мессіана);

2) *виділені графічними чи іншими неспецифічно музичними звуковими засобами* (цитовання вербального тексту Ф. Бурмайстера із бахівського хоралу у 2-й частині Концерту для скрипки з оркестром «Пам'яті ангела» А. Берга або «Колискової в бурю» П. Чайковського в епілозі балету «Поцілунок феї» І. Стравінського, виділені засобами сценографії); сюди відносимо цитати, виокремлені засобами і музичної мови, і вербальної графіки (цитата з «Verklärte Nacht» А. Шенберга в кодї 4-ї частини Третьої сонати для баяна В. Золотарьова), а також візуальні цитати у «Пробомж-

секстеті» Л. Тур'яба¹; до таких цитат можна віднести і приховану в пуантилістичній фактурі мелодію пісні «Рева та стогне Дніпр широкий», яку уважний слухач ідентифікує тільки завдяки цитаті-підказці, якою є назва описуваної п'єси для баяна І. Тараненка «Причинна». Звернемо увагу: виділення цитати графічними засобами спрямоване в першу чергу на виконавця-інтерпретатора, який або ретранслює виділення у процесі виконання звуковими засобами, пропонуючи слухачеві створити власні інтертекстові відношення, або ж виконує твір з позицій створеного в результаті сприйняття цієї цитати метатексту;

3) *не виділені* ані звуковими, ані графічними засобами; сюди належать усі випадки контрафактури — і сингл «White Dove» (1994) рок-групи *Scorpions*, де за основу однойменної композиції узятя пісня «Gyöngyhajú lány» («Дівчина з перлистим волоссям») 1969 року угорської рок-групи «Omega» (виконана з іншими словами), і початкова тема П'ятої симфонії c-moll op.60 Л. Бетховена в кульмінації 1-ї частини Першої симфонії А. Шнітке, і цитування «Страстей за Матвієм» Й. С. Баха у камерних симфоніях «Aria Passione I» (арія альта №12 «Blute nur, du liebes Herz») та «Aria Passione II» (речитатив і арія альта №46–47 «Erbarme dich») І. Щербаківа², і заключний трек альбому «Вечір в опері» групи *Queen*, де цитується без слів музика першого куплету гімну «God Save The Queen»³, і тотальна колажність головної теми першої частини Серенади для п'яти музикантів Шнітке, і помітне лише утаємниченим цитування музики Бетховена і Шопена у Третій «Симфонії скорботних пісень» Г. Гурецького.

Зауважимо, що такий поширений в останні 60–70 років специфічний вид контрафактур, як постановки музично-сценічних творів (опер, балетів) із кардинально зміненими сценографією, костюмами, актуалізованою в постановках конситуацією, у яких із авторського тексту збережена тільки музична складова, навряд чи можна вважати прикладом цитації. Тут неможливо визначити, який із згаданих текстів різномедійної природи є таким, що віддає цитату, а який її приймає.

Неточні цитати можуть бути:

1) *трансформованими* (цитування музики Вівальді, Кореллі і Генделя у *Concerto grosso* А. Шнітке, неточне замасковане цитування «Вічного руху» і капрису a-moll Паганіні у №3 «Портрет Паганіні» та награвань гармонії з «Петрушки» й ритмічної серії з «Весни священної» у №4 «Посвята І. Стравінському» Сюїти №1 для баяна «Портрети композиторів» В. Рунчака, перші півтора такти головної теми ретайму С. Джоппіна «The Entertainer» у чарльстоні «Seaside Rendezvous» з альбому «Вечір в опері» групи *Queen*, теми-акроніми власних назв та прізвищ, пов'язаних з ключовими етапами історії німецької музичної культури діячів, місцевостей, установ у Третій симфонії А. Шнітке або ж точно цитування З. Багінським у «Ноктюрні-Колисковій» для 12 музикантів народної колискової пісні «Засни ж мені, засни» та ноктюрнів Шопена, які, поступово трансформуючись, стають неточними цитатами з

¹ Коли вербальні цитати прочитувати вголос у передбаченому композитором місці, вони перетворюються із виділених графічними у виділені немусичними звуковими засобами.

² Сама по собі прихована у назвах творів (епітекст) квазі-підказка без попереднього знання бахівських музично-стильових та культурно-релігійних кодів тут «не спрацьовує»; крім того, маємо справу із «серійною» назвою, яка більше наптовхує слухача на пошук образної чи структурної спільності та «продовжуваності» камерних симфоній, аніж на пошук імплікованих у твори фрагментів інших культурно-стильових кодів.

³ Назва альбому також є гучною медіацитатою, що дублює назву відомого фільму братів Маркс, відзнятого 1935 р.

подальшим перетворенням на узагальнені алюзійні побудови, об'єднані спільним семантичним полем «ніч»);

2) *редукованими* (як цитування зведених до мінімально коротких поспівок народно-пісенних мелодій у Сонаті для фортепіано ор.10 А. Рудницького чи початок теми Контрапункту XII з бахівського «Мистецтва фути» у мі-мінорній віолончельній сонаті Й. Брамса;

3) *розбудованими* (як, наприклад, велика розбудована і полісемантизована візуально-музична цитата закінчення «Прощальної» симфонії №45 *fis-moll* Й. Гайдна в другій частині і в закінченні Першої симфонії А. Шнітке із включенням у твір звучання прецедентного тексту в записі, чи музика перших чотирьох тактів бетховенського траурного маршу з Героїчної симфонії з подальшим блискучим розвитком у «Метаморфозах» Р. Штрауса або ж фрагмент П'ятої симфонії Г. Малера у опері «Вакханки» Г.-В. Генце).

Семантичні цитати поділяються на:

1) *алюзії* — ледь вловимі натяки на текст чи тексти, що віддають цитату. Алюзія може відсилати до типових рис синтаксису групи прецедентних текстів, характерних гармонічних прийомів, мелодичних побудов тощо (алюзія стилю мови фортепіанних творів Моцарта у П'ятій симфонії (Пам'яті батьків) Г. Канчелі, блискуче виконані алюзії музики славетного *Adagio* із смичкового квінтету C-dur op. posth. 163 (D 956) Шуберта, Квінтету для кларнета і струнних A-dur KV 581 і Концерту для кларнета з оркестром A-dur KV 622 Моцарта у Квартеті для кларнета і смичкового тріо К. Пендерецького);

2) *ремінісценції* (тема п'єси «Смерть Озе» із сюїти «Пер Гюнт» Е. Гріга як друга тема рапсодії ор.79 №1 Й. Брамса, тема вступу з вагнерівського «Тристана» в «Ляльковому кейк-уоку» з «Дитячого куточка» К. Дебюссі, авторемінісценції з «Тоски» і «Богемі» у «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні, численні ремінісценції з музики Д. Скарлатті в «Трикутному капелюсі» М. де Фалья). А. Шнітке пропонує вважати формою цитування також стилізацію або адаптацію¹. Мусимо аргументовано заперечити: ані стилізація, ані — тим більше — адаптація не покликаються на жодні прецедентні тексти (що є обов'язковою умовою існування цитати), а тому не можуть кваліфікуватися як цитати.

Зауважимо, що семантичні цитати, зокрема алюзії, часто і успішно співіснують у творах поруч із точними цитатами. За таким принципом поєднання вибудована, наприклад, парафраза для баяна соло «Россініана» В. Зубицького. Цікавим прикладом нерозривного поєднання точних, неточних (редукованих та трансформованих) цитат (16 цитат із 13 Каприсів Н. Паганіні в колажній Каденції I) та алюзій (що мають виразну орієнтацію на «Фолью» А. Кореллі, чакону d-moll Й. С. Баха, каприси № 1, 3 Н. Паганіні, Концерт для скрипки з оркестром А. Берга) є «Присвята Паганіні» для скрипки А. Шнітке. При цьому точні цитати у повністю колажній Каденції I на бажання виконавця можуть бути пропущеними або поміняні місцями.

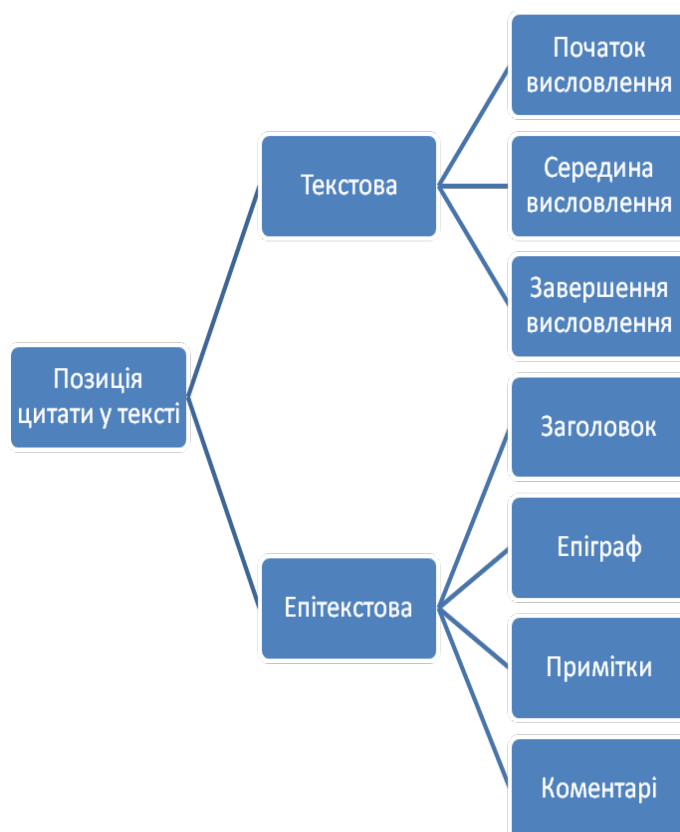
Щодо **позицій** цитати у **тексті** таких розрізняємо дві: **текстову** і **епі-текстову** (див. схему 3).

Текстова позиція охоплює три різновиди: музична цитата може *розпочинати* висловлення, *завершувати* висловлення, бути уміщеною *всередині* висловлення. Нерідко цитата може бути цілісним висловленням нижчого рівня вияву. Перші два різновиди текстової позиції є водночас ефективними чинниками виділення

¹ Термін *адаптація* вживається надзвичайно рідко навіть прихильниками теорії А. Шнітке.

цитати у тексті твору звуковими засобами (перший — через мобілізацію уваги щоразу перед сприйманням нового висловлення – є більш дієвим, ніж другий з погляду формування метатексту). Позиція на початку висловлення в окремих випадках може сприяти плавності входження цитати у метатекст, особливо ж у так званих полістилістичних та колажних текстах. Цитата, уміщена всередині висловлення, є, як правило, позбавленою звукових засобів виділення в тексті. Хоч нерідко саме при такій позиції цитати у висловленні композитори використовують для її звукового виділення більш чи менш несподівану *зміну мовленнєвого жанру* («Дон Жуан» Моцарта: початок звучання «іншого» оркестру на сцені).

Схема 3.



Епітекстова позиція цитати пов'язується з інкорпоруванням цитат у такі частини текстів, як назва (заголовок), епіграф, примітка, коментар, супровідний вербальний текст, графічна ілюстрація та ін. (як у згаданому «Пробомж-секстеті» та інших композиціях «бомж-суперциклу» Л. Тур'яба). При цьому назву та епіграф музичних творів найчастіше виділяють звуковими і графічними засобами, примітки і коментарі — лише графічними. Саме в цих випадках помітно зростає роль екстрамузичних та парамузичних мовних засобів. Цитата в епітекстовій позиції може бути ніяк не виділеною і не розкодовою, зберігаючи для певної частини слухачів певну міру загадковості завдяки однозначному сприйманню її як носія певних смислів неідентифікованого «свого» — «чужого». Згадаймо ще раз назву класичного зразка рок-музики ХХ ст., альбому «The Night at the Opera» групи *Queen* або другу частину назви «Гімну» І. Франка — М. Лисенка: «Вічний революціонер».

Позиція цитати у тексті завжди пов'язується слухачем із диференціацією висловлення на мовні рівні. Це відбувається навіть тоді, коли композитор, цитуючи матеріал, не ставив перед собою такої цілі. У поліфонічному циклі В. Бібіка «34 прелюдії і фуги», який складається із 34 двочастинних циклів прелюдій і фуг, двічі цитуються твори інших композиторів: В. Лютославського і Д. Шостаковича. Цитатою музики Концерту для віолончелі з оркестром є великий імпровізаційний одноголосий фрагмент (точна цитата віолончельної партії концерту), який виконує у творі Бібіка роль прелюдії №11. Якщо услід за М. Бахтінім вважати весь цикл висловленням найбільшого масштабу, то нижчий рівень висловлювань буде представлений двочастинними циклами «прелюдія–фуга», які складаються із двох висловлень ще нижчого рівня — «прелюдії» і «фуги». Власне одним таким цілісним висловленням («прелюдією») і є цитата музики Лютославського. Ще нижчий рівень представлений висловленнями, що складають окремі «прелюдії» і «фуги». На цьому рівні фігурує інша цитата, тема фуги № 16 із циклу «24 прелюдії і фуги» Шостаковича (водночас тема фуги №33 у циклі Бібіка). Обидві цитати за значенням у висловленні найвищого рівня (цілісного музичного твору) відіграють приблизно однакову роль — це так звані *цитати-присвяти*. Тобто цитати, введення яких у музичну тканину відбулося без очевидної структурної та семантичної мотивації.

Цікавим авторським прийомом є поєднання текстової і епітекстової позицій цитати задля полегшення її впізнавання. Промовистим прикладом такого використання цитат є відомий оркестровий твір І. Щербакова із складною авторською назвою «Піснь про пісню, або «What?» без відповіді для оркестру». У композиції цитуються два музичні твори, прихована вказівка на які міститься у назві. Це оркестрова п'єса «Питання, що залишилося без відповіді» Ч. Айвза і солоспів Д. Січинського на вірші К. Малицької «Чом, чом, чом, земле моя». Щоб заохотити слухача до побудови інтертекстових атракцій і належно спрямувати їх творчу уяву, композитор «виніс» назви обох цитованих творів у «об'єднану» назву своєї композиції.

Важливим чинником осмислення природи цитації є **протоджерело** цитати (прецедентний текст, претекст, прототекст), її **прочитувальність** і участь у міжтекстових взаємодіях (схема 4).

Цитата як представник *чужого* чи *іншого* тексту в музичному творі обов'язково повинна покликатися на прецедентний текст (тексти). За відсутності таких покликань може йтися про стилізацію, адаптацію, аранжування і т.ін., але не про цитацію. Слухач *повинен* не просто *розпізнати* цитату (цю властивість цитати називають *прочитувальністю* — Б. С.), але для осмислення семантики цитованого фрагмента *ідентифікувати* для себе *протоджерело* та з'ясувати його значення і актуальні контексти, після чого формувати метатекст засобом створення інтертекстових відношень. При цьому точна атрибуція цитати чи надто точне розпізнавання протоджерела не відіграють вирішальної ролі для формування метатексту і творення нових значень. Тотожність смислу необов'язкова: чуже слово може слугувати для автора формою вираження свого власного смислу, відтісняючи первинне значення на периферію, залишаючи його у вигляді фону, який може навіть бути контрастним щодо нового значення (як, скажімо, в пародії). Це, так би мовити, умова бажана, але не обов'язкова. Детальне розпізнавання генезису протоджерела часто не є необхідним і з погляду формування художньої цілісності. Для опери як цілого неважливо, який саме твір цитує автор; разом з тим цитата слугує у виставі часовим маркером епохи, побічно створюючи додаткові стильові і художні контексти.

Схема 4.



Безумовно, той слухач, який знає, що Й. С. Бах використав протестантську духовну пісню «Es ist genug» у кантаті BWV 60 «O, Ewigkeit, du Donnerwort» як хорал, що уточнює тематику твору, створить багатший метатекст при сприйманні заключного *Adagio* в Концерті для скрипки з оркестром А. Берга, у якому власне цей хорал цитується. Але може трапитися і такий слухач, який ідентифікує як прецедентний текст цієї цитації мелодію духовної пісні, створеної Й. Р. Але на текст Ф. Бурмайстера (за мотивами молитви Іллі з Першої книги царів), що побачила світ у «Третьому десятку нових духовних арій», видрукуваних у Зондергаузені за 23 роки до народження лейпцизького кантора, і яку власне опрацював Бах як заключний хорал у кантаті. Великий композитор безумовно добре знав творчий доробок мюльгаузенського органіста, адже основним місцем зберігання текстів творів останнього був його рідний Мюльгаузен, а посаду органіста у церкві св. Василя в цьому тюрингському містечку у 1707–1708 рр. займав саме Бах. У обох випадках матимемо справу з ідентифікацією відповідного протоджерела і формуванням метатекстів, які завдяки тісній спорідненості обох імовірних прецедентних текстів будуть змістовно дуже близькими.

Зміни, внесені А. Бергом у музичний текст хоралу Але (поява IV високого щабля в мажорному звукоряді з подальшою дезальтерацією), і гармонічна структура

обох варіацій на хорал свідчать, що він усе-таки вважав претекстом своєї цитати саме твір Баха, в якому семантика необхідних у створюваному скрипковому концерті художніх значень виявлена якнайповніше. Та все ж таки ладово-висотне положення цитати (in B) повністю збігається із першоопрацюванням Але. Тобто різні слухачі однозначно прочитають із цитати у бергівському концерті відповідні значення, тільки масштаб доповнюючих її контекстових значень буде різним. У цьому разі можемо говорити про так звану *поліреферентну цитату*, яка референціоє водночас до кількох прецедентних текстів. Поліреферентна цитата в музиці також не передбачає обов'язкової точної атрибуції, використовуючи найдієвіші механізми дистинкції. Водночас у музиці ширше побутують *монореферентні* цитати, які апелюють тільки до одного прецедентного тексту. Для прикладу можна навести ритмоформулу (перші вісім звуків) теми головної партії першої частини П'ятої симфонії Бетховена, які розпізнаються як єдиний прецедентний текст практично у всіх випадках цитування, незважаючи на те, що згадана ритмоформула вперше з'явилася у тексті бетховенської фортепіанної сонати №23 і звідти (фактично як автоцитата) перекочувала в симфонію. Тобто можемо стверджувати, що *поліреферентність є потенційною властивістю* цитати. У кожному окремому комунікативному акті слухач — навіть добре обізнаний з усіма можливими варіантами ідентифікації прецедентного тексту — завжди *обирає тільки один*. При цьому при повторному сприйманні того самого твору як прецедентний текст може бути ідентифіковане інше джерело цитування, але *щоразу тільки одне*. Інші джерела фактично не прочитуються, залишаючись у сфері потенційної актуалізації.

Власне ідентифікація протоджерела (*прочитувальність* цитати) часто визначає той чи інший спосіб творення інтертекстуальних відношень. Нерідко саме цитований фрагмент (фрагменти) слугує маркером змістового наповнення кінцевого метатексту. Так, скажімо, цитування першої теми Квартету №7 *fis-moll op.108* Д. Шостаковича у Першому смичковому квартеті Б. Сюті скеровує творчу уяву слухача на прочитання змістів, пов'язаних із спогадами про близьких людей, яких уже немає з нами; так, як це запропоновано у протоджерелі.

При розпізнаванні цитат і визначенні прецедентних текстів трапляються досить складні ситуації. Показовим прикладом може слугувати 5-частинний цикл Г. Малера на вірші Ф. Рюкерта «Пісні померлих дітей» (1901–1904) для голосу з оркестром. Більшість текстових запозичень у цьому циклі можна вважати автоцитатами. Але, якщо віолончельна мелодія у п'ятій пісні на словах «In diesem Wetter, in diesem Braus» (тт. 129–133) дійсно є неточною цитатою першої теми фіналу Симфонії №3, створеної 1895–1906 рр., то цитування мелодії з репризи першої частини Симфонії №5 (Траурний марш) у першій пісні на словах «Ich bin der Welt» справжньою цитатою вважати не можна. Справа в тому, що і пісенний цикл, і симфонія створювалися водночас (власне весь згаданий матеріал написано у 1901–1902 рр.), і саме тому в обох творах використано той самий мелодичний матеріал. Але на питання, для якого твору він первісно призначався (образний зміст музики надзвичайно близький), відповіді немає.

Цікаво, що початкова хроматизована тема першої пісні жодних сумнівів щодо свого походження не викликає: тут дослівно цитується пропоста із середньої фугатної частини (Centrum) органної п'єси Й. С. Баха «Маленький гармонічний лабіринт» BWV591. Але до уваги більшості дослідників-«малеристів» музика бахівського протоджерела (висловлювалися також припущення, що автором «гармонічного лабіринту» був Й. Гайніхен) не потрапила, і ніхто з них (в усякому разі у відомих нам працях) цієї

теми як цитати не ідентифікує і не згадує у численних дискурсах про семантику малерівських мелодій і автоцитацій. Зрозуміло, що в цьому разі питання про повноту семантичних аналізів та аналізу змісту «Totenkinderlieder» залишається відкритим.

Щодо ступеня *прочитувальності* цитати вважаємо за доцільне дотримуватися класифікаційних позицій З. Лісси, що мотивуються передусім (але не виключно) мірою трансформації цитованого матеріалу:

- цитата виокремлена і не включена у розгортання основного тексту твору, така, що розгортається в часі ніби незалежно від нього (прочитується однозначно як цитатія всіма слухачами);

- дослівна цитата в тексті твору (прочитується переважною більшістю компетентних слухачів);

- цитата з модифікацією своїх другорядних звукових рис (через те менш прочитувальна);

- цитата з модифікацією своїх першопланових звукових рис (ще менш прочитувальна);

- настільки модифікована цитата, що розрізнити її може тільки спеціально підготована людина.

Ці градації прочитувальності в цілому відповідають мірі упізнання і оцінювання художньо-культурних особливостей протоджерела і безпосередньо впливають на творення інтертекстуальних відношень і формування метатекстів. Очевидно доцільно впровадити в музикознавчу практику поняття **порога прочитувальності**, тобто тієї межі, за якою цитата не прочитується сприймачем узагалі (шостий ступінь прочитувальності). Поріг прочитувальності є тією «точкою вододілу», за якою цитата взагалі перестає розпізнаватися як чужий матеріал і тим самим втрачає свою цитатну природу.

Одним із найважливіших чинників художніх впливів музичної цитати є її **функції**. Основні функції цитат у сучасній музиці — *інформаційна, діалогізаційна, програмувально-текстотвірна, ідентифікаційна, метатекстова чи метамовна, референційна, ігрова, фатична*. Взаємопов'язаною із діалогізаційною є *семантична (експресивна)* функція, а з програмувально-текстотвірною — *композиційна* (див. схему 5).

Інформаційна функція забезпечує інформування слухача про текстові зміни, включення нового тексту, нових культурних кодів, жанрових зв'язків, семантичних полів, можливості асоціативних відсилань і нових способів сприймання і розуміння значень. Ця функція щільно пов'язана з потенційною можливістю актуалізації потоків нових художніх і стильових систем та можливістю діалогізації текстів.

Діалогізаційна функція покликана актуалізувати попередні знання і реалізувати текстову діалогічність, репрезентація якої відбувається засобом цитування у двох аспектах. Це — *власне діалогічність*, що полягає у моделюванні музично-звукового «діалогу» ліричних героїв (чи їх груп) у творі із залученням «чужого висловлення» у вигляді цитати. Іншим аспектом виступає *інтертекстуальна діалогічність*, що полягає у встановленні рекурсивних відношень між текстом і універсумом художньої культури.

Цитати виступають важливим носієм *семантики* та *експресії* в музичній мові, особливо з огляду на те, що вони є в музиці багаторівневими субстанціями. У цьому ракурсі цитати підкреслюють вагомість значень, їх емотивність, чуттєвість та глибину вираження.

Схема 5.



Програмувально-текстотвірна функція цитати реалізується у своєрідних спрямовувальних маркерах тексту у вигляді так званих цитат-апеляцій до потрібної інформації, вербальних та музичномовних епіграфів, вербальних і музичномовних цитат-коментарів, стильових цитат. Наприклад, семантичними цитатами, які крім

цього виконують текстотвірну функцію (програмують творення метатексту в ракурсі, обраному автором повідомлення), можна вважати використання композитором у ряді творів певного тематизму, що зберігає семантику і образно-тематичні параметри, закладені у творі, який презентує прецедентний щодо цих текстів з інкорпорованою цитатою текст. У творчості Й. С. Баха, наприклад, такими «енциклопедіями-тезаурусами» прецедентних текстів є опрацювання протестантських хоралів: 6 «шюблерівських» хоралів для органа, 18 «великих» хоралів для органа, *Orgelbüchlein* і цикл хорових опрацювань 185 хоралів на чотири голоси *a cappella*.

Цю функцію цитати не слід змішувати з функцією *коментування*. Так, усі бахівські автоцитати у *Meci h-moll* (теми із кантат №11 «Lobet Gott in seinem Reiche» в *Agnus Dei*, №12 «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen» в *Crucifixus*, №29 «Wir danken Dir» у *Gratias agimus tibi*, №41 «Jesu, nun sei gepreiset» і №46 «Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei» в *Qui tollis peccata mundi*, №171 «Gott, wie dein Name» в *Patrem omnipotentem*, №215 «Preise dein Glücke» в *Osanna*) є власне музичними цитатами-коментарями, що базуються на використанні загальнозрозумілих у той час звукових формул певних афектів та риторичних фігур. Саме тому суперечка щодо того, музику якої саме кантати використав Бах у *Qui tollis peccata mundi* — новорічної і більш зрілої №41, що більше узгоджується за змістом, чи ранньої №46, яка краще вкладається у хронологію, — малоперспективна: в усіх творах використано тематизм, що відповідає одному і тому самому афекту (нині ми б дефініювали це як одну художню формулу з функцією коментаря).

Власне ця функція цитати в музиці може успішно виконуватися засобами вербальної мови (як-от віршові цитати-епіграфи у «Порах року» Чайковського) чи виразовими засобами образотворчого мистецтва (живописні або графічні ілюстрації до музичних творів у дитячих дидактичних збірках, «школах гри», підбірках педагогічного репертуару тощо). Епіграфи, безумовно, є також носіями семантичної функції. Пов'язана із нею *композиційна* функція, згідно якої цитати допомагають структурувати і членувати тексти відповідно до композиційного, а часто й драматургічного задуму, позначати у них зони епіграфів, вступів, драматургічних підйомів, спадів, кульмінацій, післямов.

Цитата за потреби може ілюструвати змістовий ряд музики, спрямовуючи увагу слухача на виявлення чи вияскравлення певних сюжетних перипетій та музичних подій (зустрічаємося із цією функцією найчастіше в медіацитатах чи в музичних цитатах у сценічних творах). Може також бути своєрідною апеляцією до певного культурного феномена, що приводить до актуалізації множини значень і контекстів, пов'язаних із цим феноменом (у музикознавстві такі цитати часто називають цитатами-присвятами; як-от фуги на тему b-a-c-h (апелювання до постаті Й. С. Баха і його епохи), «моцартівські» зітхання з головної партії Симфонії №40 соль-мінор, цитування бетховенської «теми долі» тощо).

Цитати репрезентують також *ідентифікаційну* функцію — як носії рис авторських ідіостилів, художніх систем, кодів чи знаків культури. Трапляється це найчастіше у так званих меморіальних жанрах, а також у творах, присвяти яких мають окрім вербального (або й не маючи вербального) ще й суто музичний вияв. Показовими у цьому плані є цитації двох тем із фіналу власного фортепіанного концерту f-moll op.21 у середній частині Ноктюрну cis-moll Op. posth. Ф. Шопеном, які мають допомогти слухачеві повернутися до осмислення стилю Шопена — піаніста-віртуоза, який щойно почав завойовувати культурні столиці Європи, — періоду 1829 року. Часом виділяють і близьку до ідентифікаційної так звану *парольну* функцію, завдяки

якій цитати постають як маркери тотожності чи відмінності при ідентифікації належності слухача або віднесеності артикульованої художньої ідеї до певної спільноти, соціокультурної групи чи соціальної страти. Дуже виразно виявляється така функція цитати у жанрах масової музичної культури — наприклад, автоцитати із музики певного рок-гурту, що подаються навпіл з вербальними текстами рокерів-виконавців у час прелюдій — настроювань слухачів на сприймання якогось твору, що зазвучить за кілька секунд по закінченні цієї словесно-музичної діалогічної розминки.

Дуже важливою функцією музичної цитати є *метамовна* (*метатекстова*), що полягає у тлумаченні чи ілюструванні музичномовного акту при його реалізації. Справді, дуже часто включення у текст (часто складний чи невідомий) більш відомої і зрозумілої цитати розставляє усі крапки над «і», роз'яснюючи смисли і емотивну спрямованість музичномовного потоку (як, скажімо, у згаданих цитаціях хоралу «Es ist genug» чи арій зі страстей Й. С. Баха, або секвенції «Dies irae»; сюди зараховуємо також звукові цитування явищ і процесів немусичної природи — звучання дзвонів, спів пташок, звуки індустріального підприємства та ін.). Часто ця функція поєднується з *референтною* чи *референтною*, яка роз'яснює стосунок мови та актуалізованих в її потоці значень до когось чи чогось (окремий випадок — поліреферентна цитата).

Ігрова функція цитати безпосередньо пов'язана з ігровою функцією музичної мови і обумовлена нею. Показовими у цьому плані можуть бути твори із театралізованого інструментального циклу шведського автора Ф. Гьогберга «Джон & Клінт», де цитуються фрагменти сюжетних перипетій фільмів-вестернів, довкола яких вибудовується ігрова музична драматургія кожної п'єси, а сам цикл є музичною контрафактурою багаторівневої комп'ютерної гри. Можна згадати також суцільно ігровий за задумом і втіленням твір В. Рунчака Фолк-концерт №2 або «Про те, як запорожці султану листа писали» для квартету перкусії, де в ролі цитат виступають ситуації з відомого історичного анекдоту і славетної картини І. Рєпіна.

Фатична функція повинна допомогти слухачеві налагодити ефективно і максимально комфортно музичне спілкування. Вона сприяє налагодженню процесу «правильного» сприймання того чи іншого музичного висловлення, віднесенню його до відповідного змістового рівня. Як правило, ця функція виходить на перший план у цитатах, які розпочинають музичні висловлення або є завершеними висловленнями відповідного рівня (так у першій частині Сонати для тромбона з фортепіано П. Гіндеміта алюзіюються друга тема Фортепіанного концерту Е. Гріґа для підкреслення романтичної стилістики музики, а у третій частині — головна тема з «Петрушки» І. Стравінського для підкреслення «розгульного» характеру музики подальшої Пісні розбишак — *Lied des Raufbolds*). Творчість П. Гіндеміта, як головного представника *Neuer Sachlichkeit* у музиці, є дуже показовою щодо використання цитат передусім з фатичною метою. Це більшою мірою цитування давніх народних німецьких пісень¹ (у т.ч. духовних пісень і хоралів) або улюблених музичних творів автора. Серед цитат першої групи згадаймо другу частину Концертної музики для мідних духових ор. 41 (1926; 6 варіацій на тему історичної народної пісні «Prinz Eugen, der edle Ritter», 1719), Концертну музику для фортепіано, мідних духових і двох арф (4 ч.) і Сонату для органа №3 за старими народними піснями (3 ч.), де цитується давня

¹ Своєрідною енциклопедією німецької пісні стала для П. Гіндеміта збірка Ф. М. Бьоме «Alt-deutsches Liederbuch (1877): Volklieder der Deutschen nach Wort und Weise aus dem 12. bis zum 17. Jahrhundert» (подібним способом використовували українські композитори 1920–1940-х рр. збірку: Квітка К. Українські народні мелодії. Київ: Слово, 1922. 236 с.).

німецька народна пісня «So wünsch ich ihr ein gute Nacht» (1556), славетний Концерт №3 для альту і малого оркестру «Der Schwanendreher» із цитуванням таких ренесансних пісень, як «Zwischen Berg und tiefem Tal» (1 ч.), «Nun laube, Lindlein, laube!» (у репризі форми АВА як *cantus firmus*) і «Der Gutzgauch auf dem Zaune saß» (як тема фуґи у 2 ч.), «Seid ihr nicht der Schwanendreher?» (варіації у 3 ч.), чи популярна соната для труби і фортепіано (4 частину завершує траурний марш, написаний на хорал «Alle Menschen müssen sterben» Й. Піста, опрацьований також Й. С. Бахом). До другої групи цитат належать відомі композиції П. Гіндеміта: «Ouvertüre zum Fliegender Holländer, wie sie eine Kurkapelle morgens um 7 am Brunnen vom Blatt spielt» (цитована увертюра до «Летючого голландця» Ваґнера), Концерт для дерев'яних духових, арфи і оркестру (цитований Весільний марш Мендельсона), Симфонічні метаморфози тем К. М. Вебера (цитуються п'єси для двох фортепіано ор. 60 №4 та №7 й увертюра до п'єси «Турандот» Вебера), симфонія «Серена» (*Geschwindmarsch* №1 Бетховена), Концерт для віолончелі з оркестром (1940; цитується марш принцеси Анни Амалії фон Пройсен), Камерні музики №3 (1925), №4 (1925), №6 (1927) із цитуванням теми ВАСН та ін. Нерідко такі цитування виконують водночас референційну функцію, полегшуючи розуміння почутого: див. наприклад, симфонію «Матіс-маляр» (1 ч. із цитатою духовної народної пісні «Es sungen drei Engel», у 3-й ч. чуємо секвенцію авторства Томи Аквінського *Lauda Sion salvatorem*) чи легендарну *Trauermusik* для альту і струнних (у 4-й ч. під назвою «Хорал» звучить знаний протестантський хорал Й. Сєррануса «Vor Deinen Thron tret' ich hiermit» (1567), опрацювання якого стало останнім твором великого Баха, або ж Сонату для чотирьох валторн, де в 3-й ч. подається тлумачення музики композитора через використання інтонацій народної пісні про лісовий ріг — «Ich schell mein Horn»...

Дуже часто задля інтенсифікації фатичної функції композитори використовують вербальні засоби (цитатні записи у партитурах, цитати у вербальних текстах вокальних та сценічних творів, як-от назва *Lied des Raufbolds* у третій частині згаданої Сонати П. Гіндеміта). Діється це переважно на початку висловлень. Іноді фатичні цитати трапляються у позиції завершального висловлення. Відомий зразок — фінальний трек альбому «The Night at the Opera» групи *Queen*, що є цитатою музики державного гімну Об'єднаного Королівства. Завдяки аранжуванню у власному ідіостилі та відсутності слів назва треку (саме треку як частини цілісного альбому: на концертах ця велика цитата не виконувалася) *God Save The Queen* пропонує слухачеві можливість багатозначного сприймання, що ґрунтується на омонімічності слова *Queen* і розщепленні його семантики. Це і державний титул Глави Об'єднаного Королівства Великої Британії та Північної Ірландії, і назва рок-групи, що створила і виконала прослуханий альбом. Автори альбому ніби пропонують слухачеві зробити «правильний вибір» своєї Королеви і приєднатися до молитви саме за неї. Забути цю «підказку» і водночас її автора для мешканця якоїсь із країн Британської Співдружності навряд чи можливо. Одного разу прослухавши альбом, запам'ятовуєш факт прослуховування надовго, а назва *Queen* буде асоціюватися із чимось гарним, вартим уваги і поваги, екстраординарним: не так багато у світі королев... І це, власне, є чи не найефективнішою реалізацією фатичної функції цитати.

Висновки. У результаті опрацювання численних зразків музики та урахування численних спроб музикознавців можемо підсумувати викладене. Отже, найважливішими критеріями типологізації цитат у музиці є: **формат відтворення, позиція у тексті, рівневий вияв, протоджерело і прочитувальність, особливості мови, функція.** Окремо слід систематизувати **прийоми та засоби**

впровадження цитати в текст. Як правило, для систематизації всіх типів і різновидів музичних цитат та механізмів реалізації їх функцій визначальним чинником виступає **формат відтворення** чи **реактуалізація** в метатексті. Згідно цього параметру цитати бувають **точними, неточними і семантичними**.

Точні цитати бувають як *виділеними* у новому тексті різними засобами, так і *невиділеними*. Неточні — *трансформованими, редукованими і розбудованими*. У ролі семантичних цитат виступають *алюзія і ремінісценція*. Важливим чинником є також позиція цитованого фрагменту у приймаючому тексті — *текстова чи епітекстова*. Додатково впливають на процес типологізації також *протоджерело* цитати та її *прочитувальність*. При цьому необхідно зауважити, що при сприйманні реактуалізованої цитати перцепт обирає за джерело тільки один із відомих йому (навіть множинних) прототекстів. В сьгоднішніх умовах перенасичення семантичних полів інформаційними складниками різної природи, протоджерелом може виступати майже кожен семантично навантажений феномен. *Conditio sine qua non* однозначно є при прочитанні цитати її усвідомлення як **прецедентного феномена**, який первісно належав іншому текстові. Очевидно у цьому контексті доцільно впровадити в музикознавчу практику поняття **порога прочитувальності**, тобто тієї межі, за якою цитата не прочитується сприймачем узагалі. Поріг прочитувальності є тією «точкою вододілу», за якою цитата взагалі перестає розпізнаватися як чужий матеріал і тим самим втрачає свою цитатну природу.

Серед найважливіших чинників художнього впливу музичної цитати є також її **функції**. Основні функції цитат у сучасній музиці — *інформаційна, діалогізаційна, програмувально-текстотвірна, ідентифікаційна, метатекстова чи метамовна, референційна, ігрова, фатична*. Взаємопов'язаною із діалогізаційною є *семантична (експресивна)* функція, а з програмувально-текстотвірною — *композиційна*. Функції не вирішують конфігураційних особливостей типологічних моделей, але мають вирішальне значення для уточнення семантичних особливостей цитати та побудови метатекстів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Сюта Б. Статус і види цитати в музичному тексті. *Вісник КНУКІМ. Серія: Музичне мистецтво*. 2022. Вип. 5(2), том 2. С. 141–152.
2. Сюта Б. Цитата у музичному творі: проблема впізнаваності і зчитування значень. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2022. Вип. 2(23). С. 75–88.
3. Budde E. Zum dritten Satz der „Sinfonia“ von Luciano Berio. *Die Musik der sechziger Jahre. Zwölf Versuche* / Hrsg. von R. Stephan. Mainz, 1972. (Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung). S. 128–144.
4. Gruber G. Das musikalische Zitat als historisches und semantisches Problem. *Musicologica Austriaca*. 1977. 1. Jg. S. 121–135.
5. Gruber G. Art. „Zitat“. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 1998. Sachteil Bd. 9. Kassel usw.: Bärenreiter, Sp. 2401–2412.
6. Heil E. Back to the Sixties: Möglichkeiten der Zitatbildung in der populären Musik am Beispiel von Duffys „Mercy“. 2008. S. 143–164.
7. Lissa Z. О cytacie w muzyce. *Szkice z estetyki muzycznej*. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1965. S. 269–314.
8. Lissa Z. Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats. *Die Musikforschung* 19. Jg. 1966. H. 4. Oktober-Dezember. S. 364–378.

9. Noé G. Das musikalische Zitat. *Neue Zeitschrift für Musik*. 1963. № 4 (74). S. 134–137.
10. Pousseur H. Die Apotheose Rameau's. Versuch zum Problem der Harmonik Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1987. 106 S.
11. Sonntag B. Untersuchungen zur Collagetechnik in der Musik des 20. Jahrhunderts. Perspektiven zur Musikpädagogik und –wissenschaft. № 3. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1977. 204 S.
12. Worbs H. C. Das Zitat in der Neuen Musik. *Neue Zeitschrift für Musik*. 1961. Nr. 2 (122). S. 47–49.

REFERENCES

1. Siuta, B. (2022). Status i vydy cytat v muzychnomu texti. [Status and types of Quotationa in musical text] In: *Visnyk Kyjivskoho nacionalnoho universytetu kultury i mystectv. Serija: Muzychne mystectvo [Bulletin of KNUofKA. Series in Musical Art]*. Vol. 5 (2), Tom 2, pp. 141–152 [in Ukrainian].
2. Siuta, B. (2022). Cytata u muzycznomu tvori: problema vpiznavanosti i zchytuvannia znachenj [Quotation in a musical work: the problem of recognition and reading of meanings]. In: *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny [Musicological opinion of Dnipropetrovsk region]*. Dnipro, Issue 23 (2), pp. 75–88 [in Ukrainian].
3. Budde, Elmar (1972). Zum dritten Satz der „Sinfonia“ von Luciano Berio. In: *Die Musik der sechziger Jahre. Zwölf Versuche / Hrsg. von Rudolf Stephan*. –Mainz: B. Schott's Söhne (Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt; 12). S. 128–144 [in Germany].
4. Gruber, Gernot (1977). Das musikalische Zitat als historisches und semantisches Problem. In: *Musicologica Austriaca*. 1. Jg. S. 121–135 [in Germany].
5. Gruber, Gernot. (1998). Art. „Zitat“. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil Bd. 9. Kassel usw.: Bärenreiter, pp. 2401–2412 [in Germany].
6. Heil, Elisabeth. (2008). Back to the Sixties: Möglichkeiten der Zitatbildung in der populären Musik am Beispiel von Duffys „Mercy“. S. 143–164 [in English].
7. Lissa, Zofia. (1965). O cytacie w muzyce. Szkice z estetyki muzycznej. Warszawa, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, pp. 269–314 [in Polish].
8. Lissa, Zofia. (1966). Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats. In: *Die Musikforschung* 19. Jg. (H. 4. – Oktober-Dezember), Bärenreiter-Verlag, S. 364–378 [in Germany].
9. Noé, Günther von. (1963). Das musikalische Zitat *Neue Zeitschrift für Musik*. № 4 (74). S. 134–137 [in Germany].
10. Pousseur, Henri (1987). Die Apotheose Rameau's. Versuch zum Problem der Harmonik Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 106 S. [in Germany].
11. Sonntag, Brunhilde (1977). Untersuchungen zur Collagetechnik in der Musik des 20. Jahrhunderts. In: *Perspektiven zur Musikpädagogik und –wissenschaft*. № 3. Regensburg, Gustav Bosse Verlag. 204 S. [in Germany].
12. Worbs, Hans Christoph (1961). Das Zitat in der Neuen Musik. In: *Neue Zeitschrift für Musik*. Nr. 2 (122), S. 47–49 [in Germany].

BOGDAN SIUTA

Siuta, Bogdan — Doctor of Arts (Habil.), Professor, Professor at the Department of the Music Theory at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4986-3451>

boobus101@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2026.145.356081

TYPOLGY AND FUNCTIONS OF QUOTATIONS IN MUSIC

Relevance of the study. The most frequent questions raised by music scholars writing about quotation concern the functions of quotation in an artistically coherent text, the origins of quotations in specific musical works, and the degree of variability of quoted material. There are also attempts to typify and classify quotations in music according to certain criteria (often subjectively and unmotivatedly chosen). However, understanding the technique of quotation, its functions and mechanisms of meaning formation, as well as the nature of the musical-speech mechanism of quotation, has largely been pushed to the margins of scholarly inquiry. Among the outlined range of issues, the typology and functions of musical quotation remain the least studied. These issues therefore constitute the main focus of the present study. Special attention is also paid to the crucial role of precedent phenomena in the formation of semantic fields and semantic blocks when interpreting artistic information involving quotations in music perception. **The main objective of the study** is to propose a typological model of quotation in musical texts in accordance with its functions and the mechanisms involved in the development of artistic texts. **The methodology of the study** includes culturological methods (to characterize the general circumstances and socio-cultural context of quotation functioning), comparative methods (to identify common and divergent features among different types and groups of quotations), structural-functional and genre analysis, as well as theoretical generalization.

Main results and conclusions. The article examines the problem of the functioning and typology of quotation in music and the current state of its theoretical understanding. The features of citation and the nature and specificity of musical quotation are analyzed. The main scholarly approaches to the study and classification of musical quotation are reviewed. The most widespread typological models are characterized, and their advantages and limitations are identified. The scientific definition of quotation proposed in previous studies is clarified, and criteria for the systematization and classification of musical quotations are formulated with regard to historical-stylistic and musical-speech specifics, as well as perceptual features. Quotation in music is analyzed from the perspectives of text theory and intertextuality, and the characteristics of stylistic, cultural, verbal, and media quotations are outlined. The criteria for typologizing musical quotations are defined as follows: format of reproduction or reactualization in the metatext, position within the text, prototext and readability, function, and features of musical language. Methods and means of introducing quotations into musical texts are examined. For the systematization of all types and varieties of musical quotations and the mechanisms of their functioning, the format of reproduction is considered the determining factor. On this basis, quotations are divided into exact, inexact, and semantic. The dependence of quotation types and functions on the stylistic features of musical works and on the possibilities of combining different semiotic systems in artistic musical texts is demonstrated. Attention is also drawn to the decisive role of precedent phenomena in the formation of semantic fields and semantic blocks in the perception of music.

Keywords: quotation, exact quotations, inexact quotations, semantic quotations, reproduction format, reactualization, prototext, precedent, readability.

Стаття надійшла до редакції 13.01.2026
Отримано після доопрацювання 01.02.2026
Прийнято до друку 12.02.2026