

**М. С. РОМАНЕЦ***Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова  
г. Ростов-на-Дону, Россия**ORCID: 0000-0002-5352-9085, mariaromanecz@mail.ru*

## **Самозаимствование в творчестве композиторов XX века: к постановке проблемы**

Самозаимствование – особый тип текстового заимствования, атрибутивным признаком которого является апелляция к собственному ранее написанному материалу и включение его в новую художественную целостность. На практике он реализует себя в двух основных формах – повторного обращения к целому произведению либо к его фрагменту. Результатом работы с сочинением являются авторские редакции, переложения, оркестровки, сюиты на основе театральной и киномузыки, жанровые транскрипции. Самозаимствование фрагмента собственного текста представлено автоцитированием.

Автоцитата являет собой особый тип заимствования, с одной стороны, типологически родственной более широкому явлению – цитированию, с другой стороны, обладающий специфическими отличиями. Среди признаков, определяющих сущность цитаты, в условиях единства авторства первоисточника и текста-реципиента наиболее актуальными являются масштаб, границы, степень узнаваемости и функции. Перечисленные параметры выступают критериями типологизации автоцитат в художественной практике композиторов XX века.

Масштабный критерий автоцитаты фиксирует внимание на показателе точности её воссоздания. Соотношение границ источника самозаимствования и объёма его воспроизведения в новом тексте позволяет выделить макроавтоцитату, автоцитату-фрагмент и микроавтоцитату. По степени узнаваемости автоцитаты дифференцируются на явные и скрытые. В новом тексте привнесённый элемент выполняет различные композиционные и семантические функции.

**Ключевые слова:** текстовое заимствование, цитирование в музыке, самозаимствование, автоцитата, первоисточник.

*Для цитирования:* Романец М. С. Самозаимствование в творчестве композиторов XX века: к постановке проблемы // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 3. С. 65–71. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.065-071.

**MARIYA S. ROMANETS***Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, Rostov-on-Don, Russia**ORCID: 0000-0002-5352-9085, mariaromanecz@mail.ru*

## **Self-Derivation in the Oeuvres of 20th Century Composers: Towards Setting the Problem**

Self-derivation presents a special type of textual derivation, an attributive sign of which is the appellation towards the composer's own previously written material and its inclusion into a new artistic integrity. In practice, it realizes itself in two basic forms – a repeated turn back to a complete work or to a fragment of it. The results of this type of work on one's own compositions are the composer's new versions, transcriptions, orchestrations, suites composed from music for theater or cinema, as well as genre-related transcriptions. Self-derivation of a fragment of a composer's own musical text is labeled as self-quotation.

Self-quotation presents a special variety of self-derivation, on the one hand, typologically related to the broader phenomenon of quotation, and on the other hand endowed with specific differences. Among the characteristic features determining the essence of quotation, in the conditions of the unity of authorship of the primary artistic source and the recipient musical text the most relevant are the scale, the boundaries, the degrees of recognizability and the functions. The enumerated parameters present the criteria of the typologization of self-quotations in the artistic practice of 20th century composers.

The proportional criterion of self-quotation fixates attention on the indicator of the precision of its recreation. The correlation of the boundaries of the source material for self-derivation and the scale of its recreation within the new musical text makes it possible to highlight the macro-self-quotation the self-quotation of a musical fragment and the micro-self-quotation. Based on the degree of their recognizable features, self-quotations may be differentiated into apparent and concealed ones. In the new musical text, the incorporated element carries out various compositional and semantic functions.

**Keywords:** derivation of the musical text, quotation in music, self-derivation, self-quotation, primary musical source.

*For citation:* Romanets Mariya S. Self-Derivation in the Oeuvres of 20th Century Composers: Towards Setting the Problem. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 3, pp. 65–71.  
DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.065–071.

**В** музыкальном искусстве история существования приёма самозаимствования насчитывает уже более трёх столетий. Каждая эпоха внесла свой вклад в его развитие, обнажая различные грани этого многоликого явления. На начальном этапе – Ренессанс и барокко – приём самозаимствования функционировал в форме автопародии – композиторской переработки (иногда весьма существенной) одного опуса в другой. С одной стороны, это было продиктовано практическими условиями работы барочных мастеров – необходимостью в кратчайшие сроки создать новое произведение к определённой дате, с другой – корреспондировало с эстетическими нормами музыкального искусства эпохи – ремесленным подходом к сочинению музыки, фактическим «деланьем» её, в том числе, и из уже «готового» материала<sup>1</sup>.

Популяризация феномена самозаимствования в эпохи классицизма и романтизма привела к повышению художественной значимости данного приёма: зона его функциональных возможностей простиралась от работы с целостным сочинением (авторские редакции, сюиты на основе театральных сочинений, инструментовки и переложения) до включения фрагмента текста в качестве важного семантического знака. Особое место приём самозаимствования занял в искусстве XX века. Именно в эту эпоху работа с собственным ранее написанным материалом стала объектом смелых художественных экспериментов, затронув творчество композиторов различных национальных школ и стилевых устремлений – от С. Рахманинова, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, П. Хиндемита до А. Шнитке, Р. Щедрина, В. Сильвестрова, Д. Лигети и др.

Количество артефактов музыкального искусства XX века, содержащих заимствования своей (равно как и чужой) музыки, исчисляется сотнями, а число «привнесённых элементов» в одном произведении – десятками. Как непохожи друг на друга случаи самозаимствования, так различны

и причины, заставляющие композиторов повторно обращаться к своим ранее сказанным «словам». Самозаимствование нередко выступает способом решения чисто прикладных задач (переработка собственного произведения на новом этапе творческого пути; апробация найденных звуковых форм в ином жанровом, драматургическом и семантическом контексте; «применение» нереализованной или неудачно реализованной ранее творческой идеи и др.), а также служит проводником важной информации – в качестве семантического знака акцентирует, усиливает или разъясняет творческий замысел композитора.

О причинах актуализации внимания современных композиторов к ранее написанной своей и чужой музыке в отечественном музыкознании впервые задумался А. Сохор. В статье «Некоторые идейно-эстетические проблемы советской музыки 70-х годов» исследователь отмечал, что тотальная эмансипация приёмов заимствования и самозаимствования связана со стремлением «осмыслить параллельно с судьбой художников и судьбу творимого ими искусства, в данном случае музыки, её 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.]» [7, с. 12].

Действительно, окинув ретроспективным взглядом музыкальное искусство прошлого века, приходим к выводу, что в XX столетии музыка становится и субъектом, и объектом художественной рефлексии. Она является целью и одновременно средством и инструментом познания. Объект этого познания – «вся музыка, существующая или когда-либо существовавшая на Земле» [там же], 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»



[7, с. 10]. Симптоматично, что в XX веке появляются такие разновидности музыкальных жанров, как автобиография, автопортрет, автомемориал, в которых композитор является и исследователем, и объектом исследования, обозревая и осмысливая свою жизнь сквозь призму собственного творчества.

Изучение осознанных адресно-атрибутивных текстовых пересечений является одной из центральных проблем современного музыкознания, о чём свидетельствуют труды М. Арановского, Л. Гавриловой, А. Денисова, Л. Крыловой, С. Лавровой, О. Лосевой. Однако работа в данном направлении осуществляется преимущественно на уровне сочинений различных авторов, тогда как рассмотрение собственно феномена текстового самозаимствования в современном отечественном музыкознании остаётся фактически *terra incognita*. Фиксируя наличие текстовых пересечений внутри индивидуально-авторского наследия, музыковеды зачастую оставляют за кадром причины, побуждающие композиторов повторно обращаться к собственному материалу, цели его использования, методы работы, формы претворения. Стремительно возросший в современном искусстве авторитет области творчества, связанной с апелляцией к собственным ранее написанным произведениям, ещё более обнажил и *актуализировал* назревшую необходимость комплексной проработки проблемы самозаимствования.

Поскольку музыкально-текстовое самозаимствование представляет собой сложную и пока ещё не вполне исследованную музыковедческую проблему, мы коснемся лишь того её аспекта, который необходим для определения сути явления и систематизации процессов, связанных с его функционированием в художественной практике композиторов XX века, что и составляет цель настоящей статьи.

Множественность форм проявления текстовых взаимодействий на уровне творчества одного композитора даёт основания говорить об общем принципе, именуемом нами как «самозаимствование». Данное понятие трактуется широко: это различного рода пересечения между текстами в рамках индивидуально-авторского наследия, которые возникают в результате апелляции к ранее написанному собственному материалу с последующим включением его в новое сочинение. Близкородственная связь текста-источника и нового текста позволяет авторам крайне свободно – с точки зрения объёма, сохранности первоисточника, методов работы – обращаться с исходным материалом. Поэтому одной

из главных сложностей исследования феномена самозаимствования является гибкость, подвижность и изменчивость форм его функционирования. На наш взгляд, приём самозаимствования в искусстве XX века реализует себя в повторной работе с целостным собственным произведением и его фрагментом. Каждый из этих блоков подвержен внутреннему делению, критериями которого выступают методы работы со вторично используемым материалом, а также причины, побудившие композитора вновь обратиться к своим сочинениям.

Одной из наиболее распространённых форм работы с целостным ранее написанным произведением являются авторские редакции. Созданные практически одновременно с первоисточником или по истечении длительного времени, они призваны «вдохнуть новую жизнь» в собственное сочинение посредством его «перепрочтения». Поэтому их можно объединить в единую группу под общим названием *opus-ryleggere* (итал. – «читать снова»). Цели возникновения авторских редакций разнообразны: восстановление утраченного первоисточника (сгоревших в Великую Отечественную войну партитур Симфонии № 1 [1920, 1957], Концерта для фортепиано с оркестром *F dur* [1934, 1963], Сонаты для фортепиано [1912, 1949] Л. Ревуцкого; утерянной партитуры Концерта для фортепиано с оркестром № 2 С. Прокофьева [1913, 1923]); подготовка собственного сочинения для представления в иной исполнительской и слушательской среде (французская редакция оперы С. Прокофьева «Игрок» для брюссельского театра [1916, 1927]); корректировка «по горячим следам» прохладно встреченного публикой опуса (освистанная на премьере опера «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччини была отредактирована автором и представлена публике спустя два месяца – в мае 1904 года); авторский пересмотр собственного произведения на новом витке творческой биографии (редакции Четвёртой симфонии С. Прокофьева [1930, 1947], Сонаты для кларнета и фагота Ф. Пуленка [1923, 1945], Концерта для фортепиано с оркестром № 1 С. Рахманинова [1891, 1917], оперы «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Шостаковича [1934, 1962] и др.). Важно отметить, что созданные через большой промежуток времени авторские редакции являются не только «улучшенной» версией уже существующего произведения, но нередко и «зеркалом» эволюции композиторского стиля.

Ещё одним способом самозаимствования целого произведения является тембровое и жанровое «переинтонирование» собственного ранее написан-

ного текста с целью перенесения его в иную ситуативную среду на правах «допустимого варианта» первоисточника. Это даёт право выделить следующую классификационную группу – *опусы-opzione* (итал. – «вариант»), в которую входят транскрипции, инструментовки, оркестровые сюиты на материале музыкально-театральных сочинений и киномузыки<sup>2</sup>. Независимо от жанрового наклона произведения-варианта, повода, побудившего композитора к его созданию (популяризация своего сочинения, адаптация для иного состава, расширение исполнительского репертуара конкретного коллектива или солиста, необходимость в кратчайшие сроки представить «новое» произведение), и объёма воспроизведения заимствованного материала (сохранение всего текста в транскрипциях и инструментовках, его сокращение в сюитах), вносимые тембровыми и жанровыми средствами изменения не влекут качественного перерождения заимствуемого материала, а лишь интерпретируют его на правах одного из вариантов первоисточника.

Нередко текст целого произведения, к которому апеллирует автор, подвергается более радикальной трансформации (речь идёт о фактическом «перекраивании» его путём свободной перекomпоновки музыкального материала, его сокращения, а после – заменой или дополнением новым). В этих случаях следует говорить об *опусах-trasformazione* (итал. – «преображение»). Объектами такого «перерождения» могут выступать необнародованные или «неоценённые» сочинения – например, материал не получившей сценического воплощения оперы «Огненный ангел» С. Прокофьева (1927) воплотился в Третьей симфонии (1928), а запрещённая Гитлером опера П. Хиндемита «Художник Матис» (1934) в том же году «переродилась» в одноимённую симфонию. В ряде случаев *опусы-trasformazione* являются музыкальными приношениями известным коллективам или их руководителям. В частности, Четвёртая симфония С. Прокофьева (1930), основанная на материале балета «Блудный сын» (1928), была написана по заказу Бостонского симфонического оркестра к его 50-летию юбилею; симфония «Гармония мира» П. Хиндемита (1951), претворяющая материал одноимённой оперы (1957) и посвящённая швейцарскому дирижёру П. Захеру, приурочена к 25-летию руководимого им Базельского оркестра. Необходимо отметить, что при несомненной близкородственной связи на текстологическом уровне *опусов-trasformazione* с их первоисточниками, вносимые преобразования в ранее написанный текст

приводят к формированию принципиально новой художественной целостности. Как следствие, из всех вышеописанных форм самозаимствования целого произведения *опусы-trasformazione* являются наиболее удалёнными от своих «прародителей».

Часто композиторы, повторно обращаясь к собственному материалу, работают не с целостным произведением, а лишь его фрагментом. Упразднение этических и юридических норм (поскольку текст-донор и текст-реципиент<sup>3</sup> являются интеллектуальной собственностью одного человека) обуславливает чрезвычайно свободное обращение с элементами собственных ранее написанных текстов – композиторы как апеллируют к хорошо известным сочинениям, так и вовлекают малоизвестный или неизвестный вовсе материал; особым образом подчёркивают наличие самозаимствования в тексте-реципиенте или же, наоборот, – маскируют присутствие такового, растворяя его в контексте. Заимствованный элемент может локализоваться в пределах небольшого участка нового произведения или же многократно повторяться в различных модификациях, то есть выступать объектом развития. В новом тексте он может быть воссоздан как в своём первоначальном виде, так и со значительными изменениями, что максимально затрудняет его слуховую атрибуцию.

Сколько-нибудь универсальной дефиниции самозаимствования фрагмента текста, учитывающей описанные спорные моменты, на сегодня не существует. Мы предлагаем включение элемента ранее написанного собственного произведения в иной опус назвать автоцитатой (от греч. *autos* – «сам»), поскольку, во-первых, это намеренное *заимствование собственной* ранее высказанной *музыкальной мысли*; во-вторых, воспроизведение не всего текста, а лишь его фрагмента. *Автоцитата – это точное или относительно точное воспроизведение элемента собственного ранее написанного текста в новом произведении, функционирующего в нём в качестве источника информации или являющегося материалом рождения нового сочинения.*

В музыковедении, в рамках изучения проблемы взаимодействия своей и чужой речи, сформировался ряд признаков, определяющих сущность цитаты. Одни из них относятся к тексту-донору, то есть к тексту, являющемуся источником цитаты; признаки второй группы репрезентируют текст-реципиент – новый текст, в котором цитируемый материал находит своё воплощение. В условиях единства авторства текстов не все признаки цитирования сохраняют свою актуальность, поэтому

наиболее значимыми для автоцитаты мы предлагаем считать *масштаб, границы автоцитаты, степень её узнаваемости и функции*.

Масштабный критерий фиксирует внимание на полноте воспроизведения первоисточника – весь комплекс выразительных средств, один либо группа признаков (гармония, мелодия, фактура, ритм и т. д.). Границы автоцитаты указывают на «количественное» соотношение источника самозаимствования и объёма его воспроизведения в новом тексте. В тех случаях, когда внушительная по объёму заимствуемая музыкальная мысль становится значительной частью «нового» сочинения, мы имеем дело с макроавтоцитатой. Например, автоцитата партизанской песни из кинофильма «Волочаевские дни» (1937) в Симфонической поэме «Октябрю» (1967) Д. Шостаковича; песня «Прощай, свете, прощай, земле» из вокального цикла «Тихие песни» в IV части «Реквиема для Ларисы» В. Сильвестрова. Воссоздание в тексте-реципиенте минимального структурного элемента текста-донора позволяет говорить о микроавтоцитате: автоцитата начального мелодического оборота Прелюдии *cis moll* (1892) в финале Элегического трио № 2 «Памяти великого художника» С. Рахманинова (1893); Первого скрипичного концерта (1957), Концерта для фортепиано с оркестром № 1 (1960), «Диалога» для виолончели и семи инструментов (1965), Концерта для скрипки и фортепиано № 2 (1966), Сонаты для скрипки и фортепиано № 2 (1968) и др. в «Lebenslauf» (1982) А. Шнитке. Помимо этого, существует ещё промежуточный вариант соотношения текста-источника и нового текста, который можно определить как автоцитата-фрагмент, что сводится к воспроизведению в тексте-реципиенте небольшой, но чётко узнаваемой структурно-семантической единицы текста-донора: автоцитата темы первой пьесы третьей части «Созерцание» фортепианного цикла «Музыка в старинном стиле» (1973) в Симфонии № 5 В. Сильвестрова (1982); воспроизведение темы вступления I части Симфонии № 1 (1925) и второй темы главной партии финала Фортепианного трио № 2 (1944) Д. Шостаковича в Восьмом квартете (1960); второй темы X части его же Четырнадцатой симфонии в VI части «Ночь» «Сюиты на слова Микеланджело» и др. Иногда чёткую границу между макроавтоцитатой и автоцитатой-фрагментом провести достаточно сложно, поскольку между ними существует тесная взаимосвязь – особенно в том случае, когда цитируется развёрнутый «участок» текста-донора, который обладает относительной структурной

завершённостью и несёт определённую семантическую нагрузку. И всё же следует иметь в виду, что интонационно-тематический фрагмент может воспроизводить лишь элемент музыкальной темы, тогда как макроавтоцитата воссоздает её целиком.

Дифференциация автоцитат по степени узнаваемости связана с оценкой того, насколько самозаимствование выделено из контекста. *Явными автоцитатами* назовём те, атрибуция которых не вызывает затруднений при слуховом восприятии: например, тематический материал поэмы «9 января» (№ 6) цикла «Десять хоровых поэм» для смешанного хора *a cappella* во II части Одиннадцатой симфонии Д. Шостаковича, тема его же «Песни о встречном» из музыки к кинофильму «Встречный» (1932) в музыкальной комедии «Москва, Черёмушки» (1958). Те самозаимствования, которые растворены в контексте, закамуфлированы в нём и выявление которых требует не только слухового опыта, но и более глубокого аналитического подхода к музыкальному тексту, предлагаем назвать *скрытыми автоцитатами*. Примерами таковых являются: начальная фраза Катерины «Серёжа! Хороший мой!» из картины 9 оперы «Катерина Измайлова» (1962) в заключительной части Четырнадцатого квартета (1973) Д. Шостаковича, также тема нашествия из его Седьмой симфонии (1942) в главной партии I части Восьмой симфонии (1943) и в начале разработки IV части Пятнадцатой симфонии (1971).

Функции автоцитаты, как и цели её введения, определяются исключительно контекстом и запрограммированы художественным замыслом композитора. Включённая в новое произведение для передачи важного, зашифрованного автором сообщения автоцитата, являясь знаком другого сочинения, «представляет от него в новом по принципу *pars pro toto* (часть вместо целого)» [5, с. 127]. Поэтому как особый художественный приём реализует себя лишь при условии слушательской идентификации и атрибуции. Если же материалом самозаимствования выступает малоизвестное или неизвестное (в том числе и незавершённое) сочинение, автоцитату невозможно атрибутировать на слух, а установить её наличие можно лишь при более подробном изучении творческого наследия композитора.

На композиционном уровне автоцитата может выполнять:

– экспозиционную функцию – входить в новое произведение на правах *тематического элемента* и быть важной составляющей фундамента его музыкальной формы. Например, использование

Д. Шостаковичем начальной темы своего юношеского Скерцо № 1 для оркестра *fis moll* (1919) в качестве тематической основы фортепианной миниатюры «Заводная кукла» из цикла «Детская тетрадь» (1944–1945), введение темы I части фортепианного цикла «Отражения» (1925) Б. Лятошинского в качестве лейттемы Симфонии № 4 (1963);

– срединно-развивающую функцию – в числе иных заимствований и самозаимствований быть *компонентой* музыкального развития. Так, в музыкальную ткань «Автопортрета» Р. Щедрина (1984) «врезаны» монтажным способом и поданы в виде своеобразных наплывов-воспоминаний репрезентанты театральных опусов композитора (балеты «Конёк-Горбунок», «Анна Каренина», «Чайка»; опера «Мёртвые души»), его концертных сочинений (Второй концерт для оркестра «Звонь», Третий фортепианный концерт), а также крупных вокально-симфонических произведений («Поэтория», «Ленин в сердце народном»). Кроме этого, вовлечённый в новые структурно-композиционные отношения, заимствованный фрагмент может сохранять свою независимость и функционировать в нём на правах *реплики*. Таковы воспроизведение второй темы X части Четырнадцатой симфонии (1969) в VI части «Ночь» «Сюиты на слова Микеланджело» (1974) перед трагическим монологом лирического героя «Мне сладко спать, а пуще – камнем быть, когда кругом позор и преступленье...», уже упоминавшаяся автоцитата начальной фразы Катерины из последней картины оперы «Катерина Измайлова» «Серёжа! Хороший мой!» в заключительной части Струнного квартета № 14 Д. Шостаковича;

– заключительную функцию – автоцитата является *кульминационным провозглашением*, венчая собой драматургическое развитие, например, в Элегическом трио № 2 «Памяти великого художника» С. Рахманинова (цитата начального мелодического оборота Прелюдии *cis moll*), в V части «Реквиема для Ларисы» В. Сильвестрова процитирован фрагмент последнего завершённого при жизни Ларисы (жены композитора) произведения – «Вестник-1996».

В тех случаях, когда источником самозаимствования выступает малоизвестное произведение, семантика автоцитаты выражена менее ярко, чем в тех случаях, когда композитор апеллирует к хорошо известному собственному опусу и вводит его фрагмент с целью обогащения содержательного потенциала своего нового сочинения. В таком случае семантические функции выпукло очерчены и заключаются в следующем:

– иллюстративная – автоцитата детально прописывает события музыкального повествования, делает их более зримыми;

– комментирующая – заимствованный фрагмент «уточняет» авторский замысел. В большинстве случаев источниками автоцитат, вводимых с целью разъяснения авторского замысла или иллюстрации событий, композиторы избирают музыкальные фрагменты, закрепившиеся в памяти слушателей с вербальной составляющей, которая, попутно «всплывая» в сознании субъектов коммуникации, способствует большей конкретике содержания самозаимствования;

– хронологическая – автоцитата отсылает нас не столько к самому претексту, сколько ко времени его создания;

– символическая – автоцитата является знаком для самого автора, и ядро её значения сформировано из личностных смыслов композитора.

Намеченные в данной статье разнообразные формы функционирования приёма самозаимствования в творчестве композиторов XX века не исчерпывают всех аспектов исследования сложной и многогранной проблемы. Дальнейшее её изучение видится в поиске ответов на вопросы, связанные с причинами, побуждающими композиторов повторно обращаться к собственному материалу, целями его использования, способами работы и др. Ответы на эти вопросы помогут глубже проникнуть в творческую лабораторию композитора, приоткрыть завесу над тайной рождения нового сочинения, разгадать скрытые смысловые подтексты произведений и, как следствие, – осознать суть современных художественных процессов.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Наряду с автопародией в эпоху барокко активно применялся приём пародии, характеризующийся созданием нового произведения в результате свободной компоновки имеющегося в наличии музы-

кального материала сочинения другого автора.

<sup>2</sup> В статье «Опусы-варианты в творчестве М. Ра-веля» мы отмечали, что название данной классификационной группе даётся исходя из толкования



понятия «вариант» как «разновидности, видоизменения чего-либо» (цит. по: [6, с. 27]). В интересующем нас аспекте данное определение полностью отвечает сути явления: «новые» произведения, созданные в результате изменения тембра и жанра, представляют собой не что иное, как видоизменён-

ную разновидность первоисточника, несмотря на то, что большинство из них живёт самостоятельной жизнью независимо от своих «прародителей».

<sup>3</sup> Термины «текст-донор» и «текст-реципиент» принадлежат А. Денисову [4].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гаврилова Л. В. Семантические грани цитаты в творчестве Ацио Корги. URL: <http://2010.gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2010/01/GavrilovaL.pdf> (Дата обращения: 12.10.2015).
2. Денисов А. В. Музыкальные цитаты: справочник. СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 2013. 224 с.
3. Денисов А. В. О структурных трансформациях цитаты в музыке XX века. URL: [http://www.21israel-music.com/Tsitata\\_XX.htm](http://www.21israel-music.com/Tsitata_XX.htm) (Дата обращения: 12.10.2015).
4. Денисов А. В. Феномен музыкальной цитаты – проблемы исследования. URL: [http://www.21israel-music.com/Tsitata\\_kontekst.htm](http://www.21israel-music.com/Tsitata_kontekst.htm) (Дата обращения: 10.09.2015).
5. Лосева О. В. Музыкальная цитата в «эпоху цитирования» // Памяти Евгения Владимировича Назайкинского: Интервью. Статьи. Воспоминания. М., 2011. С. 123–139.
6. Романец М. С. Опусы-варианты в творчестве М. Равеля // Южнороссийский музыкальный альманах. 2017. № 4 (29). С. 27–32.
7. Сохор А. Н. Некоторые идейно-эстетические проблемы советской музыки 70-х годов // Вопросы теории и эстетики музыки / под ред. И. Сохора. Л., 1977. Вып. 15. С. 3–15.

*Об авторе:*

**Романец Мария Сергеевна**, аспирантка кафедры истории музыки, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0002-5352-9085**, [mariaromanecz@mail.ru](mailto:mariaromanecz@mail.ru)

## REFERENCES

1. Gavrilova L. V. *Semanticheskie grani tsitaty v tvorchestve Atsio Korgi* [The Semantic Boundaries of Quotation in the Work of Azzio Corgi]. URL: <http://2010.gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2010/01/GavrilovaL.pdf> (12.10.2015).
2. Denisov A. V. *Muzykal'nye tsitaty: spravochnik* [Musical Quotes: A Directory]. St. Petersburg: Kompozitor-Sankt-Peterburg, 2013. 224 p.
3. Denisov A. V. *O strukturnykh transformatsiyakh tsitaty v muzyke XX veka* [On the Structural Transformations of Quotations in 20th Century Music]. URL: [http://www.21israel-music.com/Tsitata\\_XX.htm](http://www.21israel-music.com/Tsitata_XX.htm) (12.10.2015).
4. Denisov A. V. *Fenomen muzykal'noy tsitaty – problemy issledovaniya* [The Phenomenon of Musical Quotation – Issues of Research]. URL: [http://www.21israel-music.com/Tsitata\\_kontekst.htm](http://www.21israel-music.com/Tsitata_kontekst.htm) (10.09.2015).
5. Loseva O. V. *Muzykal'naya tsitata v «epokhu tsitirovaniya»* [The Musical Quotation in the “Era of Citation”]. *Pamyati Evgeniya Vladimirovicha Nazaykinskogo: Interv'yu. Stat'i. Vospominaniya* [In Memory of Evgeny Vladimirovich Nazaikinsky: Interviews. Articles. Memoirs]. Moscow, 2011, pp. 123–139.
6. Romanets M. S. *Opusy-varianty v tvorchestve M. Ravelya* [Opus-Variants in the Works of Maurice Ravel]. *Yuzhnorossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [South Russian Musical Almanac]. 2017. No. 4 (29), pp. 27–32.
7. Sokhor A. N. *Nekotorye ideyno-esteticheskie problemy sovetskoy muzyki 70-kh godov* [Certain Ideological and Aesthetical Issues of Soviet Music in the 1970s]. *Voprosy teorii i estetiki muzyki* [Questions of Theory and Aesthetics of Music]. Ed. by I. Sokhor. Issue 15. Leningrad, 1977, pp. 3–15.

*About the author:*

**Mariya S. Romanets**, Post-graduate Student at the Department of Music History, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0002-5352-9085**, [mariaromanecz@mail.ru](mailto:mariaromanecz@mail.ru)