

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

БАБЕНКО Катерина Сергіївна

УДК 78.03:781.2]:781.5(047.37)

ДИСЕРТАЦІЯ
АЛОНІМІЯ В МУЗИЦІ:
ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ, МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ К. С. Бабенко

Науковий керівник

Редя Валентина Яківна

доктор мистецтвознавства, професор

Київ – 2020

АНОТАЦІЯ

Бабенко К. С. Алонімія в музиці: історія, теорія, методика дослідження. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво». – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури, молоді та спорту України. – Київ, 2019.

У дисертації вперше розглянуто феномен алонімії в музиці. Алонімія – специфічне явище, що характеризується підписуванням твору іменем іншого композитора, який реально існує або колись існував. Доведено, що викриття цього феномену допомагає відновити втрачене уявлення про цілісність музично-історичної спадщини композиторів як старовини, так і сучасності

Підкреслено, що серйозні роботи, присвячені фіктивному авторству, є нечисленними і становлять скоріше виняток, ніж правило. У мистецтвознавчому, зокрема, музикознавчому контексті явище алонімії як певного випадку містифікації дотепер не ставало предметом окремого наукового дослідження.

Доведено, що історія алонімії сягає глибини віків. Цілком можливо, що така практика виникла з появою поняття «авторства» та безпосередньо залежить від філософського і релігійного розуміння цього терміну в різні історичні епохи. У роботі розкрито, що за формою підпису алонім пов'язаний з тенденцією вигаданих імен, за змістом – з явищем містифікації.

Дослідження музичної алонімії ініціювало необхідність виділення механізму класифікації алонімних творів за кількома ознаками, що свідчить про існування певної системи зв'язків між такими творами. Виокремлено *свідому* алонімію, здійснену з волі дійсного автора, та *позасвідому*, що виникає як результат помилки. З огляду на зазначені позиції, у роботі запропоновано розрізняти алонімію за *історичною дистанцією* у часі, в

якому творили дійсний та зазначений автори (це можуть бути межі однієї або декількох епох) тавідносно *професійної специфіки* дійсного та зазначеного авторів (де, з одного боку, заявленим автором найчастіше є композитор, а з іншого, у якості дійсного може виступати і композитор, і виконавець, і музикознавець, і переписувач-копіїст).

Встановлено, що виступаючи окремим випадком проблеми авторства, алонімія охоплює широке коло питань. Серед них теоретичні аспекти стилю, стилістики, стилізації, стильових показників історичних епох, національних течій, композиторських шкіл, індивідуальних стилів композиторів.

Дослідження алонімії свідомої природи, яка засновується на техніці стилізації, ініціювало потребу виділення механізму застосування «чужого стилю» у контексті цього явища. Важливою є ступінь контрасту між стильовою манерою дійсного та зазначеного авторів. Різкий контраст між «своїм» та «чужим» в алонімному творі не може бути апіорно художньо-естетичною установкою, адже дійсний автор прагне «сховатися» за маскою заявленого композитора та його стилем.

Порушена проблема кількості різних стильових взаємодій у алонімному творі. Якщо «автори» алонімії – майстри одного часового періоду, кількість складових може обмежитися двома: стиль дійсного та стиль зазначеного авторів; якщо «автори» історично віддалені один від одного, кількість складових може зрости від двох (стиль зазначеного та дійсного авторів) до нескінченності (стиль декількох епох, що склався у творчості багатьох композиторів).

У межах питання про механізм застосування стилізації відзначено, що парадокс алонімного твору свідомої природи полягає в тому, що при наявній орієнтації на вже існуючі зразки (стиль заявленого автора), вторинні елементи «чужого» стилю пропонуються справжнім автором начебто у їх первинності, «від першої особи».

Дослідження алонімії позасвідомої природи ініціювало необхідність виділення механізму інтертекстуальної взаємодії між музичними творами.

Констатовано, що алонімія в музикознавстві виступає «небезпечною зоною», у якій можливо зробити безліч помилок у спробах дослідження не лише самого твору сумнівного авторства, але й музичної спадщини та стилістичних рис творчості його «авторів». Доведено, що сьогодні, з накопиченням у сучасному музичному світі значної кількості подібних творів, виникла необхідність розробити алгоритм роботи з ними, переглянути раніше висунуті гіпотези щодо атрибуції таких творів.

Апробацію алгоритму дослідження представлено на основі аналізу різних за своїми особливостями зразків, ідентифікованих як свідомо алонімія авторів однієї епохи з професійною специфікою «композитор – композитор» (сонати Н. Шедевіля) та гіпотетично позасвідомо алонімія (сонати «синьйора Бера»).

Дослідження позасвідомої алонімії ініційоване необхідністю встановлення найбільш ймовірних авторів трьох сонат для клавічembali, нещодавно знайдених в одному з польських архівів. Рукопис зберігається у фонді «Бібліотека Чарторийських», що знаходиться у Краківському національному музеї. На титульному аркуші рукопису зазначено, що автором творів є «синьйор Бер». Але з різних джерел ці сонати отримали й інші версії авторства. З урахуванням існуючих гіпотез та результатів аналізу (за допомогою розробленого алгоритму), а також на основі порівняння з іншими рукописами, у яких дублюються сонати з краківської бібліотеки, встановлено, що рукопис із фонду «Бібліотека Чарторийських» є конволютом, у якому «зшиті» окремі частини творів різних композиторів, а саме М. С. Березовського, Й. А. Колици та Й. К. Ванхаля.

Дослідження алонімних творів свідомої природи викликають багато питань в аспекті їхнього інтерпретаційного аналізу. Ця проблема спонукає до переосмислення різновидів музичної інтерпретації: композиторської (поєднання в алонімному творі стилів заявленого та дійсного авторів); виконавська (орієнтація на стиль заявленого або дійсного автора, що може суттєво вплинути на образний зміст твору); слухацька (сприйняття

тієї або іншої виконавської версії, орієнтованої на різні стильові джерела); редакторська або режисерська (інколи стає причиною появи нових версій твору з іншими жанровими позначеннями, іншою кількістю частин і т. ін.). Особливу роль відіграє ступінь глибини музикознавчого аналізу, який обов'язково повинен спиратися на достовірні дані про авторів твору.

Доведено, що мета аналізу творів позасвідомої алонімної природи полягає у спробі визначення їхнього дійсного автора, тож важливим є метод стильової атрибуції. Мета аналізу творів свідомо алонімної природи полягає у спробі визначення стилю дійсного та заявленого авторів, тож важливою є компаративний метод. За результатами аналізу визначено специфіку алонімних творів у контексті проблем авторства та авторського стилю, еволюції жанру та місця у творчій спадщині дійсного автора.

Наукова новизна одержаних результатів. У роботі *вперше* здійснено комплексне дослідження явища алонімії як феномена авторства в музичному мистецтві; запропоновано класифікацію різновидів алонімії, розроблено алгоритм роботи з різними за генезою творами свідомої та позасвідомої алонімної природи для з'ясування їхніх особливостей у контексті своєї епохи та алонімної практики взагалі. Визначений алгоритм аналізу застосовано на практиці: завдяки цілісному, багаторівневому аналізу творів із старовинних видань та рукописів ідентифіковано особливості стильових парадигм у творах свідомої алонімної природи та атрибутовано авторську належність творів позасвідомої алонімної природи. Удосконалено методику роботи з музичними творами суперечливої атрибуції. Подальшого розвитку набула ідея фіктивного авторства як соціокультурного явища «перехідного» типу в проєкції на музичне мистецтво; вивчення питань стилю та стилеутворення як відображення трансформацій творчої свідомості авторів у «перехідні» періоди розвитку музичного мистецтва.

Практичне значення дисертації. Результати дослідження можуть слугувати відправним пунктом для подальшого вивчення феномену алонімії в музиці, в процесі наукового осмислення ознак стилю авторів-учасників

алонімії. Матеріали дисертації можуть бути використані у лекційних курсах з історії світової музики, історії музичних стилів, музичного джерелознавства та текстології, аналізу музичних творів, спеціальних курсах музичної інтерпретації. Зокрема, апробована методика дослідження алонімних творів на предмет атрибуції або ідентифікації «свого» та «чужого» буде корисною для аналізу музичних творів сумнівного авторства.

Ключові слова: авторство, алонімія, містифікація, стилізація, свідомо алонімія, позасвідомо алонімія, алгоритм аналізу.

SUMMARY

Babenko K. Allonymy in music: history, theory and methods of the study. – The qualifying scientific work presented as manuscript.

The Thesis for the degree of Candidate of Art Criticism (Doctor of Philosophy), specialty 17.00.03 “Music Art”. – The Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, The Ministry of Culture, Youth and Sports of Ukraine, Kyiv, 2019.

The Thesis for the first time considers the phenomenon of allonymy in musicology. Allonymy is a specific phenomenon, when the composition is signed by the name of another really existing or existed composer.

The work reveals, that there are few serious works devoted to fictitious authorship and they are more an exception than a rule. In art, in particular, musicological, context the phenomenon of allonymy as a particular case of mystification hasn't been the subject of some scientific research till now.

The conclusion is made, that the history of allonymy goes back into antiquity. It's quite possible that this practice occurred with the appearance of the concept of “authorship” and directly depends on philosophical and religious understanding of this term in different historical epochs. The work reveals, that by the form of the prescription the allonym associated with the tendency of aliases, the content of the essence – with the phenomenon of mystification.

The study of a phenomenon of musical allonymy initiated the need to allocate mechanisms of classification of allonymy works according to some characteristics that testifies the existence of a certain system of relations between such compositions. It was separated as *conscious* allonymy, made according to the wish of a real author and *unconscious* as a result of a certain mistake. Taking into account the above mentioned positions in the work proposed to differentiate allonymy through *historic time distance* in which a real and named author worked (this may be the borders of one or some historical periods) and as to *professional specificity* of a real and named author, when on the one hand a declared author is a composer as a rule and on the other hand it can be either a composer, or a performer or a musicologist or a copier may act as a real author.

As a particular case of authorship in general is revealed, that allonymy covers a wide range of issues. Among them are theoretical aspects of the style, stylistics, stylization, stylistic indices historical epochs, national trends, composer's schools, individual styles of composers.

The study of the conscious allonymy, which is based on the technique of stylization initiated the need to allocate mechanisms of application of "borrowed style" within the framework of this phenomenon. The level of the contrast between stylistic manner of a real and named author may be very important. A sharp contrast between "own" and "borrowed" in allonymy work can't be artistic-aesthetic paradigm a priori, because a real author is aimed at "hiding himself" under a mask of a named composer or his style.

The problem of the number of different stylistic interactions in the allonymy work is touched upon. If the "authors" of allonymy are the masters of the same time period, the number of the components can be limited by two: the style of a real and named author; if the "authors" are historically grown apart, the number of the components can increase from two (the style of a named and real author) to infinity (the style of some epochs, made by the creative work of several composers).

The analytical component of the study also includes the chamber instrumental works of the "open" authorship of the creator-mystifier of conscious

alonymy (N. Chedeville), the works of the "proven" authorship of the creator-influencer of conscious alonymy (A. Vivaldi), the most probable authors of the works of unconscious alonymy from Krakow manuscript (M. Berezovsky, J. Colizzi, J. Vanhal), compositions of other famous masters of late Baroque – early Classicism. In addition, manuscripts of the second half of the 18th century from the archives of Copenhagen (Denmark), Dubrovnik (Croatia), Luneburg (Germany), Trondheim (Norway) and others, as well as printed sources of the first half of the 18th century published in Paris, served as basis for the study.

The study of the unconscious allonymy works initiated the need to allocate mechanisms of intertextual interaction between musical works.

The conclusion is made, that today it is necessary to develop the algorithm of work with such compositions because there is a great number of similar works in modern musical world, revise previously offered hypothesis concerning their attribution. Approbation of the proposed study algorithm is presented on the base of the analysis of different samples according to their peculiarities, identified as: *conscious allonymy* of the authors of the same epoch with professional specifics "composer – composer" (N. Chedeville's / A. Vivaldi's sonatas from the cycle "Il Pastor Fido") and hypothetically *unconscious* allonymy ("signor Ber's" sonatas).

The study of the unconscious allonymy initiated the need to determine the most probable author of three sonatas for clavicembalo, which was recently discovered in one of the Polish archives. The manuscript is kept in the Zartorysky Library fund, located in the Krakow National Museum. On the title page of the manuscript it is indicated that the author of the works is «Signor Ber». But in addition, all compositions from the manuscript on different sources got other versions connected with their authorship. Considering all the hypotheses, analyzing the works in the chosen foreshortening by founded algorithm of the work, received other manuscripts in which some sonatas from Krakow manuscript are duplicated, we were able to determine the manuscript as a some convolute, in which different parts of the compositions by different composers (M. Berezovsky, J. Colizzi and J. Vanhal) were «stitched».

The study of the conscious allonymy arose many questions in the aspect of their interpretative analysis. A particular problem evokes the researchers to reconsider the types of musical interpretation: composer's (a combination of the styles of a declared and a real composer in allonymy work); performer's (focus on the style of a declared or real composer, that can influence on figurative content of the work); listener's (perception of one or another performing version oriented towards various sources of style); editor's or director's (it sometimes becomes the reason of appearing new versions of the compositions with other genre directions, other number of parts and so on). A level of the depth of musicological analysis which has to rely on authentic information about the composers plays a special role.

The conclusion is made, that the entity of the analysis of the unconscious allonymy works is in the attempt of distinguishing their real author, so the method of stylistic attribution can be important. The entity of the analysis of the conscious allonymy works is in the attempt of distinguishing the style of a real and declared author, so the comparative approach can be important.

Relying on the results of the analysis the specifics of these compositions in the context of the issues of authorship and author's style, evolution of a genre and a place in the works of a real author were determined.

The scientific novelty of the obtained results. The research for the first time conducted a comprehensive study of the phenomenon of allonymy as a phenomenon of authorship in music art, proposed a classification of types of allonymy, developed the algorithm for working with various genesis works of conscious and unconscious allonymy nature to clarify their features in the context of their era and allonymy practice in general. The determined algorithm of analysis has been applied in practice, due to which the peculiarities of style paradigms in the works of conscious allonymy nature have been identified and the authorship of works of unconscious allonymy nature from ancient publications and manuscripts has been attributed.

The method of working with musical compositions of conflicting attribution has been improved. It was further developed the idea of fictitious authorship as a sociocultural phenomenon of the “transitional” type in projection onto musical art; the study of style and style formation as a reflection of the worldview transformation of the creative consciousness of the authors in the "transitional" periods of musical art development.

The practical value of the study. The results of the study can serve as an initial stage for further study of the phenomenon of allonymy in music, in the process of scientific interpretation of the style features of the allonymy authors-participants. The materials of the Thesis (in particular, the method of research of allonymy works in the subject of attribution or identification of "own" and "borrowed") can be used as an additional resource in lecture courses on the history of world music, history of musical styles, musical source study and textology, analysis of musical works, special courses of musical interpretation.

Keywords: authorship, allonymy, mystification, stylization, conscious allonymy, unconscious allonymy, algorithm of analysis.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових фахових виданнях України

та наукових виданнях інших держав:

1. Черноземова Е. К проблеме авторской атрибуции трех сонат для клавичембало Синьора Бера / М. С. Березовского // Київське музикознавство : зб. статей. Вип. 46. Київ, 2013. С. 10–20.

2. Бабенко К. С. Про інтерпретаційний аналіз алонімного музичного твору (на прикладі Сонати для мюзету та basso continuo op. 13 № 6 «Il Pastor Fido» Н. Шедевіля / А. Вівальді) // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка : зб. наук. статей. Вип. 38–39 : Музикознавчий універсум. Львів, 2016. С. 154–166.

3. Бабенко Е. К проблеме аллонимии в музыке: теоретические аспекты исследования // Актуальные проблемы музыкознания: взгляд из XXI века : Научные труды Белорусской государственной академии музыки. Вып. 48. Серия 6: Вопросы современного музыкознания в исследованиях молодых ученых. Минск, 2019. С. 3–11.

Статті у наукових фахових виданнях, які включені до міжнародних наукометричних баз:

4. Чернозьомова К. С. Музична алонімія: спектр проблем // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2013. № 2. С. 213–225.

5. Бабенко К. С. Алонімія як феномен авторства музичних творів: методика побудови алгоритмів аналізу // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. Київ : Міленіум, 2015. Вип. 27. С. 57–84.

6. Бабенко К. С. Алонімія як феномен авторства: теоретичні аспекти дослідження // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. Київ : Міленіум, 2016. Вип. 29. С. 16–27.

**Статті в інших наукових виданнях та збірниках матеріалів
конференцій:**

7. Чернозьомова К. Клавірні сонати Максима Березовського: питання авторської атрибуції // Матеріали XV Міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці України» (3–5 січня 2013 р.). Київ, 2013. С. 169–170.

8. Бабенко К. Про інтерпретаційний аналіз алонімного твору // Матеріали Всеукраїнської науково-теоретичної конференції «Інтерпретація як інструмент культурологічного дискурсу» (2–3 червня 2016 р.). Київ, 2016. С. 11–13.

9. Бабенко К. До питання інтерпретаційного аналізу алонімного музичного твору (на прикладі Сонати для мюзету та basso continuo op. 13 № 6 «Il Pastor Fido» Н. Шедевіля / А. Вівальді) // Матеріали Міжнародної наукової конференції молодих музикознавців «Музикознавчі студії – 2016» (24–26 лютого 2016 р.). Львів, 2016. С. 14–16.

10. Бабенко К. Алонімія як прояв фіктивного авторства в музиці: аналітичний аспект // Матеріали IV Міжнародної електронної науково-практичної конференції «Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики» (14–15 березня 2019 р.). Переяслав-Хмельницький, 2019. С. 7–10.
1. 2018 р.). Київ, 2018. С. 68–71.

ЗМІСТ

| | |
|---|-----------|
| Вступ..... | 15 |
| Розділ 1. Алонімія як феномен авторства у мистецтві: історія та науковий дискурс..... | 22 |
| 1.1 Проблема фіктивного авторства у науковому дискурсі: ретроспектива та сучасний стан | 22 |
| 1.2 Поняття індивідуального авторського стилю у докласичному європейському мистецтві: наукові рефлексії..... | 34 |
| Висновки до розділу 1 | 46 |
| Розділ 2. Теоретичні та методичні засади дослідження алонімічних творів | 49 |
| 2.1 Місце та особливості музичної алонімії у контексті «містифікацій» авторського підпису..... | 49 |
| 2.2 Алонімія в аспекті проблеми «свого» та «чужого»..... | 61 |
| 2.3 Еволюція методів дослідження мистецьких творів сумнівного авторства..... | 73 |
| 2.4 Методика побудови алгоритму аналізу алонімічних музичних творів..... | 84 |
| Висновки до розділу 2 | 94 |
| Розділ 3. Ідентифікація авторства алонімічних творів: практичний аспект..... | 97 |
| 3.1. Сонати з циклу «Il Pastor Fido» для мюзета (волинки) та basso continuo op. 13 Н. Шедевіля /А. Вівальді в аспекті проблем музичної інтерпретації..... | 98 |
| 3.1.1 Свідчення алонімічної природи творів..... | 98 |
| 3.1.2 Комплексний аналіз сонат для мюзету (волинки) та basso continuo op. 13 («Il Pastor Fido»)..... | 104 |
| 3.1.3 Стильові риси у творах сонатного жанру А. Вівальді та Н. Шедевіля: компаративний аспект..... | 119 |

| | |
|--|------------|
| 3.1.4 Інтерпретаційний аналіз алонімного музичного твору (на прикладі Сонати для мюзету та basso continuo op. 13 № 6 «Il Pastor Fido» Н. Шедевіля /А. Вівальді)..... | 130 |
| 3.2. Три сонати для клавічембало з краківського рукопису в аспекті позасвідомої алонімії | 134 |
| 3.2.1 Історія знаходження рукопису. Гіпотези щодо авторства обраних творів, зафіксованих у ньому..... | 134 |
| 3.2.2 Комплексний аналіз сонат з краківського рукопису..... | 141 |
| 3.2.3 Атрибуція стильової приналежності творів..... | 151 |
| 3.2.4 Ідентифікація різновиду авторського підпису на титульному аркуші краківського рукопису..... | 159 |
| Висновки до розділу 3 | 160 |
| Висновки..... | 164 |
| Список використаних джерел..... | 168 |
| Додатки | 185 |
| Додаток А | 186 |
| Додаток Б..... | 190 |
| Додаток В..... | 205 |
| Додаток Г. Список публікацій здобувача за темою дисертації та відомості про апробацію результатів дослідження..... | 218 |

ВСТУП

На відстані ми зазвичай бачимо лише майстрів першої величини часто задовольняємося знанням лише їхніх імен, але якщо наблизитися до зоряного неба, стає очевидним мерехтіння зірок і другої, і третьої величини, і кожна з них входить до складу сузір'я; тоді світ і мистецтво збагачуються.

I. В. Гете

Актуальність теми. Імовірність пізнання властивостей того чи іншого культурного феномену є тим вищою, чим ширшим і глибшим є враховуваний дослідником контекст цього явища. Але інколи історична правда про окремі твори, що складається із спостережень як над текстом, так і над контекстом, виявляється загубленою у пелені таємниць та хибних думок. Особливо це стосується творів тих митців, чийі імена не стали загальновідомими. На жаль, музично-історична наука не часто звертається до творчості авторів, які опинилися в тіні більш знаменитих сучасників. У зв'язку з цим значні пласти найвищою мірою гідної музики – цікавої, художньо повноцінної – такої, що звучить з найавторитетніших сцен, – «закриті» для наукового світу. Ці твори залишаються не визначеними стосовно свого місця в контексті історії музики, еволюції певного жанру, своєї ніші у творчості дійсного їхнього автора.

У центрі уваги автора дисертації феномен алонімії в музиці – специфічне явище, що характеризується підписуванням музичного твору іменем іншої реально існуючої особи. Вивчення означеного феномену торкається питань стилю, стилістики, стилізації, сприяє відновленню уявлень про цілісність музично-історичної спадщини. Дослідження алонімних творів викликає чимало запитань і спонукає вчених переглянути раніше висунуті гіпотези щодо їхньої атрибуції. Накопичення у сучасному музичному світі творів з неоднозначним авторством загострило необхідність розробити

алгоритм аналізу таких творів, що сприяло б «вписуваності» їх у контекст певної історичної епохи та творчої спадщини дійсних авторів. Саме цим обумовлена **актуальність** обраної теми дослідження: «Алонімія в музиці: історія, теорія, методика дослідження».

Об'єктом дослідження є проблема алонімної фіксації авторства у музичному мистецтві.

Предмет дослідження – історичні, теоретичні та методичні аспекти вивчення зразків музичної алонімії.

Мета дослідження – розкрити сутність явища алонімії в музиці у історичному та теоретичному аспектах, розробити алгоритм аналізу алонімних творів.

Реалізація означеної мети обумовила необхідність вирішення наступних **завдань**:

- окреслити основні аспекти історіографії теми дослідження;
- висвітлити історико-філософські інваріанти поняття «авторська індивідуальність»;
- визначити місце алонімії серед різновидів авторського підпису;
- виявити значення понять стилю, стилістики, стилізації у роботі з алонімними творами;
- розглянути еволюцію методів дослідження мистецьких творів суперечливої атрибуції;
- розробити методику комплексного аналізу алонімних творів;
- розкрити специфіку інтертекстуальних зв'язків та техніки стилізації в опусі свідомої алонімної природи;
- здійснити атрибуцію авторства та окреслити ознаки інтертекстуальності у творах позасвідомої алонімної природи;
- дослідити глибинну внутрішню специфіку алонімних творів, обумовлену творчою свідомістю авторів певних історичних епох.

Хронологічні межі дослідження охоплюють етап стрімкої стильової еволюції в музиці – 30–70-ті роки XVIII століття (перехід від бароко до класицизму).

Методи дослідження. Для досягнення визначеної мети й розв'язання поставлених завдань були використані такі дослідницькі методи: *аналітичний* (для теоретичного аналізу наукової літератури з обраної проблематики), *системний, структурний* (для розгляду алонімних творів як певної системи), *метод стильового аналізу* (для атрибуції зразків позасвідомої алонімії), *компаративний* (для порівняння стильових показників у творах свідомо алонімного та «відкритого» авторства композитора-містифікатора, а також «доведеного» авторства творця-орієнтира), *інтерпретаційний* (для дослідження подальшого «життя» алонімних творів у музичному світі), *метод теоретичного узагальнення* (для підведення часткових та загальних підсумків дослідження).

Аналітичний матеріал дослідження. У процесі роботи над дисертацією в полі зору знаходилося близько 60 музичних творів. Виходячи з мети дослідження, з масиву музичних творів, атрибутованих як належних іншим композиторам, були відібрані різні за своєю генезою зразки синхронного алонімного авторства свідомої природи (опус з шести сонат «Il Pastor Fido» Н. Шедевіля/А. Вівальді) та позасвідомої природи (краківський рукопис, який складають фрагменти трьох сонат різних авторів із зазначенням авторства «синьйор Бер»).

До аналітичної складової дослідження були залучені камерно-інструментальні твори «відкритого» авторства творця-містифікатора свідомої алонімії (Н. Шедевіля), твори «доведеного» авторства творця-орієнтира свідомої алонімії (А. Вівальді), найбільш ймовірних авторів зразків позасвідомої алонімії з краківського рукопису (М. Березовського, Й. Коліцци, Й. Ванхаля), а також композиції інших відомих майстрів доби пізнього бароко – раннього класицизму.

Джерельною базою дослідження слугували також рукописи другої половини XVIII століття з архівів Копенгагена (Данія), Дубровніка (Хорватія), Люнебурга (Німеччина), Тронхейма (Норвегія) та ін., а також паризькі друковані видання першої половини XVIII століття.

Теоретичну основу дисертації складають наукові дослідження, які можна систематизувати наступним чином:

– наукові праці, що безпосередньо торкаються проблеми авторства та дослідження мистецьких творів суперечливої атрибуції (С. Аверінцев, В. Виноградов, Є. Генієва, В. Козаровецький, В. Кунін, Є. Ланн, Д. Ліхачов, Ш. Нодьє, І. Попова, І. Смірнов, О. Яхонт та ін.);

– музикознавчі дослідження з питань стилю та авторства (Н. Герасимова-Персидська, Г. Григор'єва, Л. Івченко, О. Катрич, І. Коханик, Л. Мазель, В. Медушевський, М. Михайлов, Є. Назайкінський, О. Самойленко, С. Тишко, О. Чигарьова, С. Шип, О. Шуміліна та ін.);

– праці, у яких сформовані теоретико-методологічні засади дослідження музичних творів (М. Арановський, І. Барсова, Н. Гуляницька, О. Зінькевич, В. Клименко, Г. Консон, Г. Москаленко, В. Редя, Ю. Чеқан та ін.);

– корпус наукових досліджень, присвячених бароковій та ранньокласичній музиці:

а) праці, у яких висвітлено стильові та жанрові процеси (С. Блінова, Ю. Бочаров, М. Букофцер, Н. Горюхіна, О. Гретчин, Ю. Євдокімова, В. Жаркова, Л. Кириліна, Л. Корній, А. Кудряшов, А. Кутасевич, Т. Кюрегян, Т. Ліванова, М. Лобанова, С. Скребков, В. Холопова та ін.);

б) історичні студії біографій А. Вівальді, М. Березовського, Н. Шедевіля, Й. Коліцци, Й. Ванхаля.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що в дисертації *уперше*:

– здійснено комплексне мистецтвознавче дослідження явища алонімії як феномена авторства в музичному мистецтві;

- запропоновано класифікацію різновидів алонімії;
- розроблено алгоритм роботи з різними за генезою творами свідомої та позасвідомої алонімної природи для з'ясування їхніх особливостей у контексті своєї епохи та алонімної практики взагалі;
- запропонований алгоритм застосовано на практиці: завдяки цілісному, багаторівневому аналізу творів із старовинних видань та рукописів ідентифіковано особливості стильових парадигм у творах свідомої алонімної природи та атрибутовано авторську належність творів позасвідомої алонімної природи.

Удосконалено методика роботи з музичними творами суперечливої атрибуції.

Набули подальшого розвитку:

- ідея фіктивного авторства як соціокультурного явища «перехідного» типу в проєкції на музичне мистецтво;
- вивчення питань стилю та стилеутворення як відображення трансформацій творчої свідомості авторів у «перехідні» періоди розвитку музичного мистецтва.

Практичне значення дисертації. Результати дослідження можуть слугувати відправним пунктом для подальшого вивчення феномену алонімії в музиці, в процесі наукового осмислення ознак стилю авторів-учасників алонімії. Матеріали дисертації можуть бути використані у лекційних курсах з історії світової музики, історії музичних стилів, музичного джерелознавства та текстології, аналізу музичних творів, у спеціальних курсах виконавської інтерпретації. Апробована методика дослідження алонімних творів на предмет атрибуції або ідентифікації «свого» та «чужого» може бути корисною для аналізу музичних творів сумнівного авторства.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана згідно з планом науково-дослідної роботи кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського і відповідає темі № 9 «Історія світової музичної культури»

перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (2015–2020). Тема дисертації затверджена рішенням Вченої ради Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (протокол № 2 від 26 вересня 2019 р.).

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри історії музики етносів України та музичної критики, кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Основні положення дисертації апробовані у доповідях на міжнародних та всеукраїнських конференціях, зокрема:

міжнародних

XV Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці України» (Київ, 3–5 січня 2013 р.), XIII Міжнародна науково-практична конференція студентів і аспірантів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 21–22 березня 2013 р.), VIII Міжнародна науково-творча конференція «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» (Київ, 16 квітня 2015 р.), IV Міжнародна науково-творча конференція «Мистецька освіта в культурному просторі України XXI ст.» (Київ-Одеса, 28–30 квітня 2015 р.), V Міжнародна наукова конференція «Традиции и современное состояние культуры и искусств» (Мінськ, 19–20 листопада 2015 р.), VI Міжнародна науково-практична конференція молодих учених та студентів «Слов'янське музичне мистецтво в контексті європейської культури» (Вінниця, 25–26 листопада 2015 р.), Міжнародна наукова конференція для студентів, аспірантів, пошукувачів та молодих вчених «Музикознавчі студії» (Львів, 24–26 лютого 2016 р.), Міжнародна науково-практична конференція «Культурний вектор розвитку України на початку XXI століття: реалії та перспективи» (Рівне, 10–11 листопада 2016 р.), VI Міжнародна електронна конференція «Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики»

(Переяслав-Хмельницький, 14–15 березня 2019 р.), XVIII Міжнародні наукові читання пам'яті Л. С. Мухаринської (1906–1987) (1–5 квітня 2019 р.);

всеукраїнських

Всеукраїнська молодіжна науково-практична конференція «Дні науки» (Одеса, 26–28 квітня 2012 р.), VII науково-практична конференція за підсумками Всеукраїнського конкурсу студентських наукових робіт з музичного мистецтва (Донецьк, 26 квітня 2013 р.), Всеукраїнська науково-теоретична конференція «Інтерпретація як інструмент культурологічного дискурсу» (Київ, 2–3 червня 2016 р.), XVIII науково-практична конференція українського товариства аналізу музики «Феномен авторства у музичній творчості» (Київ, 21–22 березня 2018 р.), XV науково-практична конференція «Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях» (Київ, 18–19 березня 2019 р.).

Публікації. За темою дисертації здійснено 10 публікацій, у тому числі шість одноосібних статей у спеціалізованих фахових виданнях (з них дві – у фахових виданнях, затверджених МОН України, три – у фахових виданнях, включених до міжнародних наукометричних баз, одна стаття – у зарубіжному науковому виданні), чотири публікації – у збірниках матеріалів наукових конференцій.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (всього 188 позицій) та додатків. Загальний обсяг дисертації – 221 сторінка, основний текст – 153 сторінки).

РОЗДІЛ 1

АЛОНІМІЯ ЯК ФЕНОМЕН АВТОРСТВА У МИСТЕЦТВІ: ІСТОРІЯ ТА НАУКОВИЙ ДИСКУРС

1.1. Проблема фіктивного авторства у науковому дискурсі: ретроспектива та сучасний стан

Проблема авторства привертала увагу вчених з давніх часів. Безперервна зацікавленість нею науковців тією чи іншою мірою стимулювала поступально-динамічну появу досліджень у цій сфері, залежну від самої логіки розвитку певних напрямів або жанрів мистецьких творів «відкритого» авторства. Панорама цих досліджень простягається від тлумачення властивостей імені творця, сформульованих ще у «Визначеннях» Платона, до явищ, які останніми десятиліттями знаходяться у фокусі всебічного вивчення: інтертекстуальність, цитування, різного роду жанрові, стильові «запозичення», «авторська маска» та заперечення авторства взагалі.

На противагу до цього, вивчення проблем *фіктивного* авторства відбувалося фрагментарно і складалося з нерівномірних «сплесків» цікавості науковців та її згасання. Це також пов'язано з множиною окремих творів, приписаних іншому, між якими, здавалося б, відсутня будь-яка внутрішня залежність. З поля зору більшості вчених була випущена глибинна сутність феномену фіктивного авторства, аспекти творчої свідомості авторів певних історичних епох. Як нам здається, сьогодні настав час підняти питання не «тільки чужого слова», а й «чужого імені» та відповідно – слова, яке було вимовлено від цього імені як «візаві» до слова, вимовленого від імені свого.

У межах наукового дискурсу стосовно проблем фіктивного авторства, спираючись на існуючі дослідження, простежується декілька конструктивних ліній. До кінця XIX століття ця проблема розглядалася, переважно, у текстологічному ракурсі. Поряд з цим, з кінця XIX – початку XX століття у фокус наукового дослідження потрапили, з одного боку, культурологічні аспекти феномену (увага до його внутрішньої сутності, принципи

розповсюдження залежно від смислових систем різних епох, риси спорідненості з явищем «гри» у мистецтві), з іншого – підіймаються питання функції імені творця (міфопоетичні або раціоналістичні погляди).

З кінця ХХ – початку ХХІ століття поряд з проблемою подвійної лінгвістичної сутності імені (підходу, що об'єднав обидва попередні погляди на ім'я автора), з огляду на те, що гра – це лише окремий художній прийом, до якого звертаються містифікатори, – висуваються питання фіктивного авторства у світлі явищ, пов'язаних із грою – фікцією, симуляцією, симулякром. Остання тенденція викликана проблемою не лише філософсько-культурологічного, а й соціально-психологічного підґрунтя явища підписування творів іменем іншого творця, залежного від розшарування сучасного світогляду на реальну дійсність та вигадану реальність. Звернемося до наукової рефлексії стосовно проблем фіктивного авторства в еволюційному аспекті.

Історія дослідження цього феномену починалася з перших спроб збирання подібних артефактів. Така тенденція позначилася в епоху Середньовіччя – на початку Відродження і полягала у потребі атрибуції старовинних творів. Еразм Роттердамський ще у ХVІ столітті нарікав з приводу того, що не існує жодного тексту «“отців церкви”, який можна було б беззастережно визнати справжнім» [90, с. 5].

Встановлення аутентичності рукописів нерідко призводило до крайнощів. Наприкінці ХVІІ століття французький учений-єзуїт, фахівець з античної філології, історик і богослов Жюль Ардуен (Jules Hardouin) у своїй книзі «*Chronologiae exnummis antiquis restitutae*» доводив, що більшість античних пам'ятників, зокрема, «"Енеїди" і "Буколік" Віргілія, "Од" й "Ars poetica" Горация – всі вони створені у ХІІІ столітті нашої ери» [там само].

Накопичення матеріалу, достатнього «для складання словників та класифікації різновидів фіктивного авторства (псевдонімії, містифікації, плагіату, тобто текстів, автори яких прагнуть видати себе за іншого або приписати собі слово іншого)» [126, с. 1] відбулося на початку ХІХ століття.

Одним із перших явище алонімії описав (не користуючись цим терміном) французький літератор, журналіст та культурний діяч Шарль Нодьє. У книзі «Питання літературної законності», зазначаючи про протилежність явищ плагіату та не менш розповсюдженого феномену публікації під чужим іменем, дослідник відзначає наявність їхньої загальної основи – «честолюбства; в одному випадку люди радіють, коли чужі твори мають успіх під їхніми іменами, в іншому – коли їхні твори мають успіх під чужими іменами» [122, с. 72]. Вбачаючи у приписуванні свого тексту іншому більше благородства та величі духу, ніж чужого собі, автор застерігав, що обидва явища мають негативні сторони.

Серед іншого, Ш. Нодьє окреслив також причини, які наштовхують авторів видавати власні твори під чужими іменами: нерідко виявляється легше досягти у публіки справедливого або хоча б більш лояльного відношення під чужим, а не під своїм особистим ім'ям; «оголосити власний твір під чужим іменем – природний вихід для письменників, ім'я яких нікому не відоме: підробка дає йому надію отримати визнання» [там само].

У середині ХІХ століття відомий бібліограф Жозеф Марія Керар (J. M. Querard) у тритомній праці «Літературні обмани» здійснив систематизацію літературного матеріалу із сумнівним авторством. Об'єднавши, з метою уточнення бібліографічної термінології, французькі псевдоніми та підробки в алфавітному довіднику, «Керар пропонує розподілити всі літературні “обмани” (supercherie) на п'ять груп: а) аprocryphes, б) supposés, в) déguisésou pseudonymes, г) plagiaires, е) éditeurs infidèles (апокрифічні, підроблені, псевдоніми, плагіатори, несумлінні редактори)» [90, с. 56–57].

На початку ХХ століття фіктивне авторство почало не лише розглядатися в ракурсі атрибуції, але й вивчатися в контексті теорії та історії культури. Проблема діалогу «свого» та «чужого» стала однією з центральних

філософських тем, що стимулювало цікавість вчених до фіктивного авторства¹.

Зупинимось на деяких особливо важливих, на наш погляд, дослідженнях літературознавців у сфері окресленої проблематики.

Про *містифікацію*, як предмет теоретичного дослідження, одним із перших заговорив російський письменник і перекладач Є. Ланн². З огляду на те, що «наука про літературу безсила зробити перевірку всього свого архіву» [90, с. 3], адже вона «передбачає наявність першоджерел, <...>, які не викликають сумнівів щодо їхньої достовірності» [там само], на жаль, втрачених безповоротно у безодні давнини з різних причин, «історія світової літератури, знаючи про фальсифікацію багатьох пам'яток, намагається про неї забути» [там само], – зазначає Є. Ланн.

Дослідник поділяє твори сумнівного авторства на два типи: 1) підробка творів безособистісної творчості; 2) підробка літературних творів, що приписуються а) письменниками; б) історичними особистостями; в) фіктивними авторами. Оскільки основу містифікації складає техніка стилізації, до якої звертається містифікатор, праця Є. Ланна присвячена її теоретичним аспектам. У зауваженні літературознавця стосовно карнавальної природи цього феномену відчувається вплив ідей М. Бахтіна.

У цей же час французькі медієвісти, засновники журналу «Аннали» М. Блок та Л. Февр, запропонували розгляд фальсифікованого документу, «який не може слугувати джерелом для виявлення тієї або іншої події» [50, с. 359] як джерела встановлення істотних рис «свідомості епохи». В такому разі «історична наука, певною мірою, сама конструює свій об'єкт, дослідження з однозначного пошуку фактів перетворюється на “діалог” з минулим» [там само].

¹Вперше концепція діалогу «свого» та «чужого» слова була запропонована М. Бахтіним у праці «Проблеми творчості Достоевського» (перша публікація – 1929 року).

²Ланн Євгеній Львович (справжнє прізвище Лозман; 1896–1958) є також автором літературно-критичних праць «Джозеф Конрад», «Письменницька доля Максиміліана Волошина», «Діккенс» та ін.

В аспекті текстологічного вивчення проблеми фіктивного авторства (хоча дослідження саме цієї проблеми не було головним для науковця), Д. Ліхачов розглядає феномен приписування творів певній авторитетній, відомій особистості як зі свідомих (навмисна фальсифікація), так і позасвідомих позицій (коли приписування іншому супроводжується внутрішньою упевненістю у правильності такої атрибуції)³.

Не менш важливою в контексті дослідження постає концепція вченого стосовно «первинних» та «вторинних» стилів, пов'язаних з характером фіктивного авторства, яке виникає у різні історичні періоди. Так, кожному «первинному» стилю, який відзначається певним зв'язком з тією або іншою ідеологічною системою, відносною простотою поетики, відповідає «свій пізній “елліністичний період”, при якому створюється стиль другого ряду» [97, с. 166]. Шляхом «поступового народження нового стилю, протилежного за своїм характером» [там само], який все ще залишається вторинним, відбувається відрив від ідеології, стаючи «поштовхом» до появи плюралізму ідеологічних позицій, строкатості стильових різновидів, ірраціоналізму, яскравих декоративних елементів тощо.

Формування будь-якого стилю відбувається за своєрідною спіраллю та виражається у зверненні «до попередніх стилів, споріднених за своїм характером» [там само, с. 167], розвиток стилю на стику смислових систем відповідає асиметрії: зміна стилю від простого до складного відбувається поступово і навпаки, від складного до простого – «як результат певного стрибка» [там само].

Спираючись на теорію Д. Ліхачова, культуролог І. Смірнов одним із перших пояснив закони історичного розповсюдження фіктивного авторства усвітлі філософії культури та принципів її еволюції. Довільний зміст

³Приміром, «давньоруська писемність знає чимало авторів Кирилів: Кирило Єрусалимський, Кирило Олександрійський, Кирило-Костянтин Філософ, Кирило Туровський, Кирило єпископ Ростовський (XIII ст.), Два Кирила митрополита Київських, Кирило Білозерський та ін. У тих випадках, коли у заголовку твір присвоювався просто “Кирилу” (без подальшої деталізації), переписувач рукопису міг довільно додати до імені автора уточнююче визначення або прізвисько, присвоївши переписуваний твір найбільш знайомому йому або найбільш авторитетному з відомих йому Кирилів» [94, с. 23].

художніх явищ, який породжується ростом конвенціональності у «вторинних стилях», стає прозорим лише після «прийняття певного допущення, яке встановлює правила, що дозволяють “вчитатися” у сенс явищ» [140, с. 203]. Тож задля розкриття цього сенсу «митець повинен долучитися до задуму їхніх творців або творця (“надихнутися”), співпережити цей задум недоступний для прямого спостереження» [там само]. Оскільки, на думку вченого, тексти, «що циркулюють у вторинних стилях, не указують на реалії безпосередньо, а виступають як вторинні тексти» [там само, с. 202], «формою існування “вторинних стилів” і стає стилізація» [там само, с. 203]. У такому світлі її грань з містифікацією розмивається, адже «як би не оцінювалися “тексти”, з яких складений світ (як художньо відзначені, як сакральні або якимось інакше), “побудова суб’єкта”, який стоїть за ними» [там само, с. 204], неминуче передує у «вторинних стилях» передачі об’єктивного оточення. Містифікація у такому разі «постає як граничний прояв тієї двоступеневої логіки, яка породжує “вторинні стилі”» [там само]⁴.

З огляду на те, що будь-якому «первинному стилю» відповідає пізня неоднорідна фаза історії за своїм культурологічним складом, більшість містифікацій цього часу «являють собою пародійне переосмислення художньої логіки, типової для “вторинних стилів”», які свідомо «очужують літературну маску від її реальних носіїв» [там само, с. 204]. Однак, «якщо в межах “первинного стилю” фабрикується фіктивний документ, що претендує на справжність» – це «не містифікація у власному розумінні слова, а лжесвідчення» [там само]. А оскільки містифікація «являє собою випадок квазіцітування», адже «слово, що наслідується, відправляє нас до тієї особи, яка ніколи його не вимовляла (хоча й могла вимовити), в той час як сам стилізатор залишається в тіні» [там само, с. 202], дослідник пропонує поняття *квазімістифікації* як підробки історичних документів та історико-мемуарних

⁴Зазначимо, що при цьому кожному «вторинному стилю» відповідає «свій історично неповторний різновид містифікаторства» [там само, с. 205]. Так, «якщо у романтичну епоху суб’єкт, на якого покладається відповідальність за фіктивне висловлювання, підхоплює слово, яке йому не належить, переадресовує читачів до певних авторитетів, то у XVII столітті він користується мовою, яка виявилася синонімічною відносно чужої мови, та зводиться у ранг зразку для наслідування» [там само, с. 208]

свідчень⁵, коли стилізації піддається не текст (як у випадку містифікації), а дійсність.

Питання про морально-етичну сторону вчинків великих містифікаторів торкається Віктор Кунін [85]. Називаючи бібліофілами тих, хто збирає книги з любові до них; а бібліоманами – тих, хто збирають їх з тієї причини, що їх полюбляють інші, дослідник не випускає з поля зору парадокс самої сутності містифікації. З одного боку, чимало фальсифікаторів внесли вагомий внесок у розвиток своєї національної культури⁶, з іншого – збагачуючи творчу спадщину свого народу, вони вдавалися до небезпечної, а подекуди злочинної гри по відношенню до національної культурної еволюції загалом.

Містифікацію як знак ігрової концепції та явище, підпорядковане загальним законам розвитку культури, розглядає К. Генієва⁷. Гра як «необхідна умова будь-якої творчості» [153, с. 19] у містифікатора, на думку дослідниці, набуває гіпертрофованих розмірів, адже він «творить, лише розщепивши, розколовши, розмноживши, розчинивши своє справжнє “я”» [там само]. На противагу письменнику, у якого «існує незрима межа, загальний знаменник, який зведе всі маски до однієї творчої особи», містифікатор, оскільки він «вільно дихає, лише надівши чужий костюм, занурившись в чужу психологію, вивчення якої іноді стає справою всього його життя» [там само], цю межу методично знищує. Він «увесь час грає, бавиться, як бавляться маски на карнавалі», проте у ХХ столітті «це аж ніяк не лише "забави"» [там само, с. 21], а характерна риса та знак мистецтва.

Природно, у зв'язку з цим, що в процесі роботи над темою у полі нашого зору знаходилися дослідження з філософії, психоаналізу, герменевтики, культурології, музикознавства, автори яких торкаються

⁵Автор посилається на статтю Д. Ліхачова «До питання про підробки літературних пам'ятників і історичних джерел» (1961) [93].

⁶Згадаймо хоча б стилізації середньовічних віршів Томаса Чаттертона, який став гордістю англійської словесності, Вацлава Ганку, який, створивши геніальний «Краледворський рукопис», став національним героєм Чехії та ін.

⁷Стаття авторки «Зухвалий обман» (1986) передувала перекладу книги «Серйозні забави» англійського письменника Джона Уайтхеда [153] присвяченій найбільш яскравим загадкам, підробкам, розіграшам в історії літератури, долі відомих містифікаторів (Т. Чаттертон, Дж. Макферсон, У. Г. Айрленд та ін.).

феномену гри⁸. За Й. Хейзінгою, гра – це явище, спрямоване на розвиток діалогу між людиною та культурою. Цікавим є спостереження філософа про її принцип у діяльності митця: «Наслідувач – ось що значить художник, – підкреслює автор, – творить він чи виконує, сам він про те, що відтворює, не відає, добре воно чи погано. Відтворення для нього – гра, а не серйозна праця» [159, с. 23].

Гра митця, за думкою Х. Гадамера, подібна до переодягання: «В очах оточуючих він хотів би не бути більше самим собою, а бути прийнятим за іншого; отже, він не бажає, щоб його вгадали або впізнали» [34, с. 81].

В цілому, Й. Хейзінгою та Х.-Г. Гадамером гра розуміється як медіативний, «безперервний процес посередництва-перекладу інореального (або того, що межує з інореальністю) факту у мовній, знаковій формі. Умістифікації відбувається гра власними іменами та гра у власні імена» [126, с. 15].

Серед багатоманіття проявів гри у культурному просторі ХХ століття В. Клименко виділяє у музичному мистецтві іманентний гри принцип амбівалентності, як «роздвоєння ігрової реальності на дійсну та вигадану» [75, с. 46]. Кожен елемент гри у такому разі отримує подвійний зміст, «виконуючи ігрову функцію та одночасно зберігаючи своє колишнє (не ігрове) значення» [там само, с. 33], що зумовлює співіснування різних сенсів. Серед трьох основних типів ігрових структур – змагання, мозаїки та містифікації, – саме останній (містифікації) притаманний принцип амбівалентності, який і відображає головний принцип взаємозв'язку складових її тексту. «Ігрова структура “містифікації” охоплює принципи трансплантації відібраних елементів обраної моделі та детермінацію їхньої нової “ігрової” організації у конкретному тексті» [там само, с. 66]. Однак розуміння самого тексту приходиться лише через виявлення амбівалентності

⁸Серед найбільш важливих назвемопрці «Nomoludens. Досвід визначення ігрового елемента культури» Й. Хейзінги (1938) [159], «Ігри, у які грають люди і люди, які грають в ігри» Е. Берна (1968) [19], «Істина та метод» Х.-Г. Гадамера (1900) [34] «Ігрові структури в музиці: естетика, типологія, художня практика» В. Клименко (1999) [75], «Філософія гри у європейській думці» О. Саричева (2002) [137] та ін.

його елементів. «Відбувається нашарування (ігрове “биття”) двох моделей: за структурою “Я – Я”, за репрезентацією “Я – Він”. Модель працює наче у “чужій” системі, містифікуючи слухача» [там само].

З концепцією гри у мистецтві деякі дослідники пов’язують такі явища як фікція, симуляція, симулякр, з якими містифікацію споріднює процес розщеплення, розшарування реальності⁹. Процеси розвитку містифікованого художнього тексту В. Руднев описує відповідно до законів другого начала термодинаміки: твір «накопичує інформацію, а не втрачає її» [134, с. 266]. Згідно з цим, у метафоричному сенсі феномен містифікації полягає у незнанні до кінця, хто її автор. Якщо ж припустити, що «всі культурні загадки розгадані» [там само], то величезні пласти текстів, у яких аналізується той чи інший артефакт, було б вилучено. Більше того, «без цих аналізів дана пам’ятка була б набагато біднішою» [там само].

При вивченні феномену фіктивного авторства помітна відсутність у науковому дискурсі докладного аналізу цього явища. Цікавість викликають праці, присвячені власним іменам як найважливішим ономастичним одиницям. У низці трактувань, інколи протилежних (що підтверджує складну природу імені власного загалом), простежується декілька векторів.

Міфопоетичний підхід (його коріння проростає ще в архаїчні тексти), у межах якого сутність названого відповідає його імені, розглядався на початку ХХ століття у лінгвофілософських працях П. Флоренського [156], С. Булгакова [26] та О. Лосева [102]. Якщо скористатися ідеєю П. Флоренського про протилежність двох основних способів світорозуміння – середньовічного та ренесансного, то автор, який тяжіє до середньовічного бачення світу, «розчиняється в стихії чужого імені як знаряддя того, чийм ім'ям він підписується, або як виконавець його заповітів» [26, с. 173]; автор, причетний до ренесансного типу мислення, навпаки, «акторствує» в імені.

⁹Подібної проблематики торкаються у своїх працях І. Ільїн («Постмодернізм від витоків до кінця століття: еволюція наукового міфу», 1998) [69], В. Руднев («Геть від реальності: дослідження з філософії тексту», 2000) [134] та ін.

Раціоналістичний підхід, при якому імена презентуються лише як певні умовні знаки, не мотивовані «будь-якими властивостями та прикметами денотата» [108, с. 219], розроблявся у середині ХХ століття датським лінгвістом О. Єсперсеном [57] та польським мовознавцем Є. Курілович [86].

Концепція, що об'єднала міфопоетичний та раціоналістичний підходи, представивши власне ім'я у його подвійній лінгвістичній сутності з необмеженими семіотичними можливостями, презентована у другій половині минулого століття у працях В. Топорова [150] та М. Мейлаха [108], продовжена вченими й у працях початку 2000-х років. Оскільки в усіх сферах духовного життя людини – «релігійній, провіденціально-профетичній, спекулятивно-філософській, художньо-естетичній, соціально-громадській – роль імені не лише велика, але по-особливому відзначена» [151, с. 380], зазначає В. Топоров, тож ім'я, з одного боку, може бути зведене «до ролі конвенційного і нічим крім цієї конвенції не мотивованого знака», а з іншого, може стати «на той рівень, де воно виступає як носій вищого сенсу й у цьому відношенні (як у релігійних одкровеннях або поезії) тяжіє до абсолютної мотивованості» [там само, с. 381-382].

В ряду робіт останніх десятиліть, у тому числі дисертаційних, запропонована спроба теоретичного осмислення на рівні виявлення типологічних рис проблеми фіктивного імені автора, визначення функцій імені творця у структурі тексту.

Містифікацію як різновид фіктивного авторства та особливий тип тексту з літературознавчої та культурологічної точок зору розглянуто у дисертації І. Попової, яка однією з перших звертається до «системного вивчення містифікації на рівні слова (імені), сюжету та тексту» [126, с. 4], принципів зв'язку «нормального» та фіктивного авторства, особливостей мовних процесів містифікації, в якій вони здійснюються немовби зі зворотним знаком. Однією з найголовніших її властивостей дослідниця називає «тимчасове, ситуативне присвоєння чужого імені», адже воно

«пов'язане зі здійсненням задуму від особистості іншого та тільки у межах даного задуму дійсне та дієве» [там само, с. 6].

Досліджуючи відношення фіктивного імені до справжнього імені автора (включаючи аналіз форми фіктивного імені як найважливішу характеристику тексту), містифікація дозволяє говорити про поетику імені творця. Слідом за Г. Винокуром, який описує погляд спостерігача та характеризує ім'я автора або його відсутність як одну із складових прочитання – сприйняття тексту, а також як частину естетичного акту, що створює композицію [30], І. Попова зближує ім'я творця із заголовком твору. «Як заголовок стає “дійсним елементом” тексту, “ключем до нього”, так і ім'я може зримо скріплювати текст, входячи до нього у своїй дійсній (в акровірші та ін.) або змінній (в анаграмі та ін.) формі» [126, с. 10]. Звідси виходить, що саме ім'я налаштовує читача на сприйняття тексту як частини творчості вказаного автора.

Оскільки «паралельно містифікації в історії культури та науки існують й інші тексти – твори, які претендують на втручання в історію» [там само, с. 12], дослідниця вводить поняття *метамістифікації*, як ефекту достовірності малоправдоподібних історій, що пародіюються і досягаються наукоподібним коментарієм видавця (уточнення дат, співставлення змісту хроніки з «історичними» джерелами тощо).

Проблему розповсюдження містифікацій, поставлену І. Смірновим, І. Попова також пов'язує з художньою логікою «первинних» та «вторинних» стилів, коли «для автора “вторинного стилю” творчість від чужого імені – акт містичний, пов'язаний з відчуттям або передчуттям духовної катастрофи у випадку викриття та втрати фіктивного імені <...>. Навпаки, для містифікатора епохи “первинного стилю” фіктивне авторство носить свідомо жартівливий, пародійний характер» [там само, с. 13].

Загалом дослідниця відмічає, що оскільки «містифікація звернена у минуле» [там само, с. 15], вона створює образ епохи, що минає, до якої віднесений текст.

З огляду на те, що «найвищі піки світової літератури у тому або іншому ступені є літературними містифікаціями» [77, с. 9], критик та перекладач В. Козаровецький розглядає її як особливий літературний жанр з притаманними йому рисами, зі своїми обмеженнями та можливостями, правилами та прийомами. Оскільки «у літературній містифікації сам художній твір стає укрупненим знаком, яким у житті – у грі – оперує містифікатор, а загальноновизнана думка про цей художній твір є таким же предметом гри» [там само], містифікація є жанром синтетичним: «якщо письменник володіє мистецтвом гри у Слові, то містифікатор повинен володіти ще й мистецтвом гри у Житті» [там само].

Однак головне завдання містифікації полягає саме у приховуванні її причини, зазначає вчений, а звернення містифікації у майбутнє «автоматично знімає питання про етичну відповідальність містифікатора» [там само, с. 12]. Містифікації, як правило, призначені «для їхнього розгадування, а тому містифікатори знищують будь-які документальні свідчення містифікації», однак справжня містифікація, «навіть у разі, якщо ж її автори залишили двозначні натяки та “ключі”, не може бути розгаданою до кінця» [там само, с. 14].

З огляду на те, що більшість містифікацій були виявлені саме у наш час (за останній 30-річний термін), В. Козаровецький ставить риторичні питання: «Що відбувається з культурою та який знак подають нам ці містифікації, які свідчать про те, що найкращі твори світової літератури мають цілковито інший сенс, ніж їхня загальноновизнана трактовка?» [там само, с. 18], а їхня надзвичайна складність вже сьогодні потребує «публікації з детальним коментарем їхньої структури» [там само]. Ці питання сьогодні ще чекають відповіді.

Отже, як бачимо, не існує єдиної думки стосовно визначення містифікації як такої. Більш розповсюдженим є уявлення про це явище як літературний курйоз, забаву автора, прихильність до літературного лиходійства. Алонімія, як різновид містифікації, у мистецтвознавстві загалом

та музикознавстві зокрема, не ставала об'єктом окремих наукових досліджень. У зарубіжному літературознавстві феномен містифікації досліджується фрагментарно, у традиційному ключі, без уваги до універсальної культурологічної наповненості та глибини явища.

Оскільки музична алогія – одна з найбільш «рухливих» сьогодні галузей музикознавства (відносно наповнення бази даних), а це завжди надихає зацікавленого дослідника розгадувати масу загадок, головоломок і таємниць історії музики, – згадаймо слова французького письменника, мислителя, мораліста Себастьєн-Рош Ніколя де Шамфора: «Можна побитися об заклад, що будь-яка поширена ідея, будь-яка загальноприйнята умовність є нерозсудливою, оскільки прийнята найбільшим числом людей» («Максими та думки», 1795).

1.2. Поняття індивідуального авторського стилю у докласичному європейському мистецтві: наукові рефлексії

Як відомо, «генетичною детермінантою» (Є. Назайкінський) до стилю будь-якого митця виступає індивідуальність. Це поняття на сьогодні є достатньо дискусійним у сфері практично всіх гуманітарних наук, особливо гостро стоїть питання стосовно часу формування цього феномену. Більшість дослідників, серед них Л. Баткін, тісно зв'язуючи поняття «індивідуальність» та «особистість», вважають, що ці категорії є результатом «набуття індивідом свідомої здібності до самоформування» [14, с. 73] і могли з'явитися з усвідомленням їх як явищ лише у Новий час. С. Аверінцев, А. Гуревич та Г. Кнабе пропонують іншу точку зору. На думку А. Гуревича, у твердженні про те, що митці минулого не були особистостями, прихована «небезпека дивитися на цих людей зверхньо» [48, с. 76], та пропонує розрізняти «сучасне бачення історії та культури минулого з баченням світу і людини, властивим носіям цієї культури» [там само]. Принципово важливим, на думку С. Аверінцева, окрім іншого, є не лише наявність самих прикмет індивідуального почерку, але й міркування над ними та створення

загальнозначущих понять у цій сфері, «рефлексія щодо комплексу того, що зветься “авторською манерою”» [1, с. 110], а її можливо знайти навіть в «архаїчному або фольклорному примітиві» – це момент переламний, а якщо ми не можемо знайти прояву цієї манери – «природно припустити, що культура її не виробила» [там само].

Виходячи з концепції Г. Кнабе про те, що розвиток культури визначає протиріччя, зумовлене біполярною природою самої людини, мінливим співвідношенням у ній особистості та індивідуальності, її «зовнішньо орієнтованої безпосередньо суспільної сторони та сторони, орієнтованої всередину» [76, с. 10], простежимо еволюцію поняття індивідуального стилю автора у мистецтві за двома напрямками – лінійно-поступальним (що охоплює історію європейського мистецтва докласичного реєстру) та циклічним (характерним для окремої епохи та обумовленим її закономірностями). Коротко окреслимо також основні теорії видатних мислителів відносно поняття людської індивідуальності у різні часи, адже часто саме філософська думка суттєво впливала на розвиток провідних творчих ідей.

Еволюцією від абстрактного трактування індивідуальності, основи для теоретичного осмислення якої заклали Левкіпп та Демокріт¹⁰, до її розуміння, наповненого внутрішнім змістом, відмічається філософська думка *Античності*. У період руйнування старих суспільних зв'язків, коли індивід відокремився від поліса і став усвідомлювати своє існування як самодостатнє, проблема індивідуальності постала особливо гостро. З ідеєю самоцінності й автономності індивіда пов'язують індивідуальність різні філософські школи (стоїки, епікурейці, скептики) [104].

Специфічними умовами для виявлення особистісного начала у цей час є не роздільні для стародавнього світогляду релігійно-магічний та юридичний аспекти особи як людини і громадянина, що проявляються у

¹⁰Поняття «атом», запропоноване ними, стало вихідним пунктом формування поняття індивідуальності, якорозумілася як принцип, що лежить в основі філософського пояснення буття. Atomos (від. грецьк. неділимий, цілісний) співвідноситься з латинським *individuum* (окремий), від якого бере початок термін «індивідуальність»[104].

концептах авторства та авторитету. Однак ці концепти «все ще дуже далекі від думки про “індивідуальне” у сенсі “неповторного”» [1, с. 106], оскільки неповторність творчої ініціативи та викликана нею історико-літературна подія (визначення, надане категорії «авторства» Горацієм), вступає з авторитетністю лише у другорядні комбінації. Оскільки людині «дано примножити силу певного повідомлення, заручившись за нього своїм іменем», – ім'я, за С. Аверінцевим, стало лише еквівалентом особистості та знаком авторитету. Авторитет, в свою чергу, проявлявся у змаганнях з попередниками і не виражав саму особистість «у сенсі “індивідуальність”, а лише певну властивість особи та делеговану нею через ім'я гідність» [там само]. Вкладаючи всю гостроту нововідкритого пафосу особистого авторства у використання імені як «печатки», імена античних поетів залишалися відчуженими механізмами традиції. Однак вже у Аристотеля в «Риториці» та «Поетиці» знаходимо визначення художнього стилю, де мислитель, окрім трактування цього слова у загальному сенсі (як категорія «вираження» [100, с. 64]), застосовує його у більш конкретному значенні: «певна структура, спосіб і манера» [там само, с. 610].

Таким чином, іменний спосіб кодування епохи Античності став своєрідним «поштовхом» до формування особистісного, авторського начала у мистецтві, потужним витокom європейської самосвідомості¹¹.

Еволюцією від розчинення індивідуальності у певному соціальному суспільстві, розгляду її як відображення «загального (громади, цеху, корпорації, групи васалів та ін.» [176, с. 21]) – до набуття значення індивідуальності саме як людської (індивідуальна духовність якої можлива лише у діалозі душі з богом), відзначена філософська думка християнського

¹¹За часів Античності спостерігаємо й зачатки авторського права, що знайшло відображення, в першу чергу, у боротьбі з літературним плагіатом. Твори переписувалися усіма бажаними без відома і контролю автора, що вело до появи їх спотворених версій. Тож ще «у 330 р. до н.е. було прийнято закон, відповідно до якого оригінали творів трьох великих класиків підлягали збереженню в офіційному архіві» [54, с. 19] та слугували свого роду еталонами, за якими дозволялося звіряти виготовлені копії. Плагіат розглядався як проступок, що ганьбить честь громадянина. Таке дбайливе збереження творів вважається однією із перших спроб охорони авторського права. Звернемо увагу, що дане право торкається саме *захисту твору від його змін*, а не захисту його автора як власника шедевру.

Середньовіччя [104]. «Бог уявлявся як автор тваринного світу, святі отці – як його “вігадники”, а людина – як “скриптор” (описувач) божественного творіння або як його “виконавець” (це відносилось до таких професій як архітектор, будівельник, живописець)» [176, с. 21].

З огляду на те, що у цей час «не людина прагне опанувати істиною, а істина прагне опанувати людиною, використовуючи для цього увесь створений людиною могутній інструментарій» [84, с. 58], автор є лише тією силою, за допомогою якої твір виникає, а виникнувши завдяки автору, містить в собі ті сутності та смисли, які можуть бути приховані не лише від читача або слухача, але й від самого автора. Головною є сутністьбуття, відображена й інтерпретована саме твором, але ніяк не автор, підпорядкований їїоб'єктивному всебаченню. Відповідно і смислові аспекти такого твору, закладені у самій його конструкції, знаходять глибинну онтологічну автономність і від волі творця, і від суб'єктивності реципієнта, а тому наділені потенційно нескінченною таємницею і ніколи до кінця не можуть бути збагненими. Вчені та митці середньовіччя дотримувалися тієї точки зору, що їхні твори не є актом творіння; вони – лише «провідники» божественного знання, що висловлювалося посильним способом. Відповідно, заявляти права на свої твори вважалося гріховним.

У переважній більшості випадків літературні твори аж до XVII століття не підписувалися ім'ям автора. Виняток, здебільшого, становили церковно-повчальні твори: тут іменитий автор збільшував авторитет слова, послання¹². «Структура подвійної атрибуції», на думку С. Аверінцева, запропонована біблійним переказом, «коли один і той же псалом “приписаний” одночасно Асафу, або Етану, або ще кому-небудь, та, у складі збірки у цілому, Давиду» [1, с. 108], – не помилка, не курйоз, не дивина, «а свідчення про себе свідомості, яка розуміє авторство як авторитет» [там само], однак не світського, а сакрального характеру.

¹²Так, приміром, багато повчань було приписано Іоанну Златовустому.

Християнський середньовічний світогляд містив, на відміну від античного, можливість обґрунтування довіри до чуттєвого досвіду. Для мислителів *Відродження* це зумовило можливість звернутися до реальної земної людини при збереженні уявлення про її самовизначення у співвіднесеності з Богом. Вже пізні схоласти, у зв'язку з міркуваннями про божественну обумовленість людського життя, поставили питання про індивідуальну свободу, тим самим закладаючи основи європейської персоналістської традиції [104].

Еволюцією від проголошення ідеалу різносторонньої, активної, «титанічної» особистості (звідки бере початок творче начало) до тотального краху «персоналістської ізоляції» [101, с. 460] визначається філософська думка Відродження. Вже у XVI столітті з'являється ряд естетично-філософських систем, автори яких намагаються «вийти за межі людського індивідуалізму» [там само]. Виникає «рефлексія над мистецтвом, що ставить питання про співвідношення суб'єкта, який створює, та створеного об'єкта» [там само, с. 463] – таке спрямування аналітичної думки отримало назву *маньєризм*. Ф. Цаккорі, зазначає О. Лосєв, пропонує поняття «внутрішнього малюнку», який обробляє та оформлює чуттєве сприйняття, оскільки «митець повинен наслідувати природі, але не сліпо, а творчо» [там само, с. 466], обираючи необхідне і відкидаючи зайве. Постає проблема обґрунтування творчості та художнього розуміння.

На цей час остаточно склалася система авторства – пов'язана з відображенням особистісного світогляду, індивідуального погляду на світ, – ставши однією з найважливіших умов усіх наступних досягнень новоєвропейської культури. Зростання самосвідомості особистості, утвердження авторської свідомості породжувало поняття індивідуального творчого «почерку» митця¹³.

¹³Саме до епохи Відродження більшість дослідників відносять виникнення авторського права, пов'язуючи це з винаходом 1440 року Іоханном Генсафлейшем (прізвисько Гуттенберг) друкарської машини. З цього часу, вкладаючи «значні суми у придбання паперу, виробництво друкарських машин, а також у винаймання робочої сили» [110, с. 4], підприємці отримали можливість тиражувати літературні твори механічним

Змістовні категорії еволюції індивідуальності Нового часу розгортаються від ствердження «оригінальності кожного індивіда» [13, с. 219] – до усвідомлення її головної суті як певної інваріантності (органічної цілісності) в умовах внутрішніх та зовнішніх змін¹⁴. Проміжними між цими полюсами були концепції, що розвивалися у лоні юриспруденції, релігії та літератури. «Провідною стає гносеологічна парадигма філософського мислення, висловлена у тезі Р. Декарта “*cogito ergo sum*” (мислю, отже існую). Новий час мислить індивідуальність перш за все як індивідуальність власне людську та у рамках парадигми *cogito* – індивідуальність свідомого суб’єкта» [78, с. 5].

Формальний характер новоєвропейської індивідуальності зумовлює її парадоксальність. Новоєвропейське мислення за своєю суттю обґрунтовує насильницьке нав'язування людям довільно сконструйованого соціально-політичного порядку. У роботах Т. Гоббса та Ж.-Ж. Руссо новоєвропейська індивідуальність мислилася як така, що набуває індивідуальної внутрішньої зосередженості завдяки відокремленню суспільних відносин індивідів. Обумовлюючи особисту незалежність та звільняючись від усякого обмеження, цей фактор робить їх залежними від речей. Індивід абсолютно прозорий для зовнішнього впливу і не може бути самостійною мікроцілісністю. Індивідуальність кожного розмикається, а людськими якостями володіє суспільний організм, який керує індивідами.

способом. У зв'язку з відсутністю будь-якої форми захисту, «інвестування у видавничу справу було небезпечною і ризикованою справою» [там само], адже конкуренти продавали незаконні копії. З проханням про захист монопольного права на видання тієї чи іншої книги перші видавці змушені були звертатися до влади (королівської, церковної, муніципальної). Влада видавала охоронні грамоти, які отримали назву «привілеїв» – завдяки таким привілеям бенефіціарії мали «виняткові права відтворення й розповсюдження твору протягом певного часу» [там само]. За допомогою штрафів, арештів, конфіскацій підроблених копій, стягнення збитків привілеїв «надавали засоби захисту для здійснення права книговидавництва» [там само]. Таким чином, як бачимо, знов захищався не автор, як власник твору, а підприємці, які «робили бізнес» на шедеврї. З плином часу «окремі держави почали практикувати видачу замість індивідуальних привілеїв однієї загальної привілеї, якою могла користуватися будь-яка зацікавлена особа» [82]. До кінця XVII століття система привілеїв як монопольних прав «дедалі частіше зазнавала критики» [110, с. 4]. Автори вимагали визнати їхні права.

¹⁴За концепцією одного із творців німецької класичної філософії Г. Гегеля, «до індивідуальності слід підходити як до активної, нерівної самій собі, предметно діючої у багатоманітні соціальних взаємозв'язків, що вириває свій зміст у дійсності та стає цілісністю через самовідчуження та повернення до себе» [81, с. 15]. Істотний крок було зроблено також Ф. Шеллінгом, який вказав, що дійсно самостійною може бути лише незмінна і залежна від суспільного цілого індивідуальність. «Щоб виходити з Я, ми повинні спочатку прийти до нього», – стверджував мислитель.

Проте, починає стверджуватися принцип індивідуальної свободи. Насамперед, таким було вчення про свободу волі, в силу якої людина є відповідальною за свої вчинки, за вибір шляху. За І. Кантом, вільна дія складає сутність творчості генія. Динамічну концепцію останньої, засновану на визнанні внутрішньої активності індивідуального буття, розробив Г. Лейбніц. Монади, на думку мислителя, як духовна сутність, в силу якої кожна річ, кожна одиниця буття виступає як цілісна, замкнута в собі, є справжніми індивідуальностями. «Кожна індивідуальність – не лише частина всесвіту, але й її дзеркало, кожна відображає весь існуючий світ» [104, с. 23].

Зі становленням філософської ідеї індивідуальності тісно пов'язане усвідомлення оригінальної авторської індивідуальності в мистецтві та науці, що відбувається саме у Новий час. Цей факт підтверджується появою професійних авторів, інтересом до автора твору та його особистості. Зростання самосвідомості автора було лише одним із симптомів усвідомлення у мистецтві цінності людської особистості. З'явився тип митця, який розуміє значущість того, що він робить, незвичайність свого становища, свій громадянський обов'язок.

З розвитком мистецтвознавства як наукової дисципліни в цей час усталюється поняття стилю як естетичної категорії, викристалізовується його розуміння як сукупності особливостей, що відрізняють одні явища від інших. Таке розуміння проходить ряд видозмін: «від первинного обмеженого застосування поняття стилю – до творчості окремих митців (тобто усвідомлення існування індивідуальних стилів), через співвіднесення його з певною множиною митців (поняття стильових напрямів, шкіл, у тому числі національних) категорія стилю у подальшому розповсюджується на цілі історичні періоди розвитку мистецтва» [113, с. 9]. Й. Вінкельман у праці «Історія мистецтва старовини» (1764) стилем називає «художні особливості мистецтва, що історично змінюються» [144, с. 8].

Паралельно істотного значення набули і зміни жанрових ознак в літературі. Наприклад, «величезні офіційні жанри – “левіафани”, типові для

середини XVI століття <...>, у XVII столітті відмирають. Зате у жанрах посилюється індивідуальне авторське начало. Автобіографічні елементи проникають в історичні твори <...>, і у другій половині XVII століття з'являється вже жанр автобіографії» [96, с. 90].

Саме таким чином у мистецтво входить особиста точка зору автора, відбувається індивідуалізація стилю, формуються уявлення про авторську власність та недоторканність тексту¹⁵. У класичний та наступні періоди «мистецтвознавча концепція стилю як естетичної категорії, як художньої системи, яка об'єднує формальні прикмети твору, творчості, <...> все більше і більше зміцнюється й уточнюється» [там само, с. 10]¹⁶.

У контексті даної роботи актуальним є питання щодо індивідуального композиторського стилю в докласичний період. За В. Холоповою, «поняття стилю у докласичному музичному мистецтві мало багато значень, але поняття індивідуального композиторського стилю було відсутнє» [161,

¹⁵Батьківщиною першого закону про авторське право у його сучасному сенсі можна вважати Англію. «11 січня 1709 р. в Палаті громад було заслухано проект закону “Про заохочення освіти шляхом закріплення за авторами або тими, хто придбав копії друкованих книг, прав на останні на час, встановлюваний відтепер”» [82]. 10 квітня 1710 р. був прийнятий Статут королеви Анни. Згідно з законом, автор твору володів правом на «видання свого твору протягом 14 років» [там само], а після закінчення терміну мав право продовжити його ще на 14 років. «Право на твір виникало за умови виконання автором ряду формальностей: Статут вимагав реєстрації творів до їх публікації в реєстрі Компанії видавців та книготорговців, а також депонування примірників твору в університетах і основних бібліотеках» [там само]. До вступу в дію Статуту Анни автор міг продати свій твір (рукопис) і після цього втрачав на нього права, а видавець отримував безстрокові права на придбаний текст. «Порушення виняткового права на видання каралося великим штрафом із конфіскацією незаконно виданих примірників твору» [там само]. Таким чином, британці бачили шкоду у збереженні монопольних інтересів видавців і прийняли закон проти них. Велика французька революція, скасувавши усі привілеї, включаючи привілеї видавців, стала причиною переходу Франції до системи авторського права як частини загальних змін у житті країни.

¹⁶«У 1791 та 1793 роках Конституційна асамблея прийняла два декрети, які заклали основу французької системи авторського права» [110, с. 5]. Засновані на різних за своєю сутністю філософських підходи, вже за часів Великої французької революції, досить чітко простежуються два напрями правової думки в авторському праві. Спираючись на принципи природного права теорія авторського права Франції «акцентувала увагу на ідеї про поширення охорони як на майнові, так і на особисті інтереси автора» [82]. Філософська концепція (з'явилася наприкінці XVIII століття у Німеччині), згідно з якою не тільки індивідуальна особистість автора отримала своє визнання, але і творча діяльність розглядалася як продовження або відображення його особистості, привела законодавців до того, що в центрі уваги закону про авторське право постав сам автор. «Саме він, творець, повинен спочатку наділитися усіма повноваженнями із використання свого твору, які можуть бути ним у подальшому у тому або іншому обсязі делеговані іншим особам. При цьому передача автором права використання твору іншій особі, з точки зору цієї теорії, зовсім не означає припинення правового зв'язку творця з його твором. Визнані за автором особисті права, будучи такими самими природними правами, здійснюються ним незалежно від того, хто і на якій підставі в даний момент володіє правом використання твору» [там само]. Як бачимо у цьому формулюванні акцентується увага саме на забезпеченні прав та інтересів творця. Такий підхід з властивим йому дуалістичним трактуванням особистих та майнових зацікавлень суб'єкта отримав назву концепції «прав автора» (droit d'auteur).

с. 167]. У зв'язку з цим, зазначає Т. Кюрегян, стилізації «не було і не могло бути» [89, с. 279]. «Протягом багатьох століть розвитку професійної традиції, – стверджує С. Шип, – композитор міг, висловлюючись метафорично, говорити різними мовами (або діалектах) лише у строгій відповідності з етикетними умовами культурного існування свого соціуму. При цьому жодна з цих мов не була для митця особистою» [172, с. 89]. На думку М. Арановського, зпозиції інтертекстуальних зв'язків відношення одиничного тексту з оточуючими у цей час «підпорядковується формулі загальне-загальне (чим, власне, і визначається широке використання чужих текстів)» [3, с. 76], на відміну від загальноприйнятої опозиції своє-чуже, характерної для «епохи романтизму з її культом індивідуальності» [там само, с. 75])¹⁷.

Іншу точку зору пропонує Є. Назайкінський. На думку вченого, саме завдяки формуванню індивідуальних композиторських стилів у докласичний період стали утворюватися більш загальні стилі (напрями, школи). У цьому ракурсі дослідник вбачає *два типи* різнорівневих стильових взаємодій у межах закону конвергенції (притягування, уподібнення)¹⁸. До першого типу відноситься *виокремлення* «індивідуальних авторських стилів із загального національного та епохального стилю» [120, с. 44] наприкінці XVII століття, коли на їхній основі склалися національні музичні культури та школи (ознаменовані появою Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Ж. Рамо, К. В. Глюка, а потім віденських класиків), до другого – *злиття* «індивідуальних стилів у рамках загальнонаціональних музичних стилів» зі збереженням їхньої автономності у XVIII–XIX століттях» [там само, с. 45] (починаючи з Й. С. Баха).

Риторична ситуація, що склалася в інструментальній музиці бароко, зазначає М. Лобанова, сприяла посиленню особистісного начала, проте

¹⁷В епоху класицизму, зазначає дослідник, домінує опозиція своє – загальне: творчість композитора – вираження універсального погляду на мистецтво, але все-таки особисте знаходить свою нішу у творчості автора.

¹⁸Йї протистоїть закон стильової дивергенції, в основі якої лежить принцип «не повторювати нічого, що вже було знайдено іншими» [120, с. 44].

«пошуки “індивідуального”, “оригінальності”, “авторського стилю” здійснювалися в межах положень і правил, розроблених цією “загальною теорією мистецтва”, “універсальною мовою”» [99, с. 8]. З одного боку, «музиканти повинні були пристосовуватися до двох головних сфер діяльності – світської та духовної, виступаючи одночасно на посаді директора музики і кантора» [там само, с. 35], з іншого – критерій індивідуальної неповторності, формування якого, здебільшого, відбувалося у камерній атмосфері аристократичних зборів в Італії, специфічним чином переламлювався у світлі «темпераментів та афектів, у їх чуттєво-телесній конкретності та абстрактно-схоластичній вивіреності» [там само, с. 174] теорії музичного стилю епохи бароко.

З огляду на активне формування індивідуальних композиторських стилів у докласичний період історії музики, полістилістика в широкому розумінні (проявом якої виступає стилізація), за визначенням О. Чигарьової, «сягає корінням глибини століть. Якщо не контраст, то діалог стилів можливий у широко розповсюдженій техніці пародії <...>, а також у багатьох жанрах: кводлібет та попури, пастіччо <...>, фантазія або варіації на запозичені теми [169, с. 433].

Зауважимо, що сама рефлексія над індивідуальними композиторськими стилями сягає корінням ще глибшої давнини. Вже у другій половині I – на початку II століття н. е. знаходимо визначення стильових прикмет окремих музикантів (композиторів-поетів) у трактаті «Про музику», який приписують Плутарху. З огляду на монодійність музики того часу, ці прикмети «обмежуються переважно ладовою стороною й почасти ритмічною» [113, с. 8].

У становленні самого поняття композитора як автора музичного твору необхідною умовою виступає письмова фіксація нотного тексту. Однак зразки музичних творів Античності, що збереглися у нотації, не численні. Не виключено, що композитори-поети у виконанні спирались на власну пам'ять та на природне слідування за віршем, а тому не записували свої твори.

Велика частка, в такому разі, випадала на долю імпровізації, що призводило до неможливості відділення питання виконання від питання про авторство. Цей аспект у становленні композитора як творця і, відповідно, його стилю (важливий в контексті даної роботи), знайде своє відлуння й у музиці пізнішого часу.

Поняття індивідуального стилю композитора, що намітилося у пізньоантичній естетиці, в подальшому було «тимчасово втрачене» [113, с. 8]. Історія майже не зберегла імена середньовічних композиторів. «Якщо у культовій музиці, яка була регламентована каноном і носила анонімний характер, особистість не могла з'явитися, то у народній музиці поза особистість була обумовлена колективною природою творчості» [178, с. 56]. В цей час нотація проходить певні етапи еволюції¹⁹, все більше захоплюючи параметри музики для фіксації на папері (звужуючи простір для виконавських «вільностей»). Однак подвійна атрибуція отримала відгук у гіпотезі, «відповідно до якої “надписи” вказують не авторство псалмів, а на корпорацію співаків, які мають право та обов'язок даний псалом виконувати» [1, с. 107]. Знову стикаємося зі складністю демаркації авторів тавиконавців творів.

Якщо раннє Відродження ознаменувалося появою знакового для подальшого розуміння стилю у мистецтві трактату І. де Грохео «Музика» (близько 1300), де визнавалася «рівноправність народної, тобто “масової” світської музики з “науковою” та церковною» [113, с. 9], то Високе Відродження висунуло поняття індивідуальності видатних творців, творчого генія (*ingenio*), запропонованого у трактаті Глареана «Додекахордон» (1547). Однак проблема авторства все ще залишалася відкритою. Глареан не раз доводив рівну важливість як фонасків («авторів мелодії»), так і симфоністів («оброблювачів»). Тож створення оригінальної композиції «ще

¹⁹Від *невменної* (вказувалося тільки направлення мелодії) до *модальної* (містила приблизні ритмічні значення), а потім *мензуральної* (визначала не тільки звуковисотність, а також ритмічну тривалість) та ін.

довгий час рівноправно сусідувало із запозиченням та обробкою “чужого” музичного матеріалу» [149, с. 18].

Творча взаємодія автора та виконавця, які перебували у синкретичній єдності не тільки між собою, але й зі слухачем, у цей час диктувалася самою логікою естетичної природи гетерофонно-гармонічного складу. Оскільки інструментальна музика розвивалася «начебто підспудно, не відділяючись від вокальних жанрів» [91, с. 282], цілком можливо, що на практиці «у досвідчених музикантів склалися свої, невідомі нам звичаї та прийоми залучення інструментів у виконання вокального твору» [там само] саме як процес їхнього впровадження «у вокальне за походженням багатоголосся» [там само], без фіксації у нотному записі. У такому разі «кожний учасник музикування є одночасно і композитором (він тією чи іншою мірою є імпровізатором “підголосків”), і виконавцем, і слухачем своїх колег в ансамблі, цінителем їхньої імпровізаційної та виконавської майстерності, учасником невинного художнього змагання» [141, с. 42]. Проте, якщо уявити своєрідні терези, де на одній шальці знаходиться виконавське, а на іншій – авторське начала, можна припустити, що одна з шальок все ще схиляється у бік виконавця (переважання інтерпретації над композицією).

Саме ж *вчення* про стиль в музиці склалося в епоху бароко – тут воно мало «вже ту множину значень, яка супроводжує його і в подальшому, впритул до наших днів» [113, с. 33]. В енциклопедії А. Кірхера «*Musurgia universalis*» (1650), у словниках С. Бросара «*Dictionnaire de musique*» («Музичний словник», 1703), Ж.-Ж. Руссо «*Dictionnaire de musique*» («Музичний словник», перше видання, 1768), музично-історичних працях Дж. Мартіні «*Storia della musica*» («Історія музики», т. 1–3, 1757–1781), Ч. Берні «*General history of music*» («Загальна історія музики», т. 1–4, 1776–1789) та ін. слово «стиль» вживається як синонім індивідуальності окремих композиторів.

На цей час музична нотація набула майже сучасного вигляду, однак «зв'язок між композитором та виконавцем, між композицією та

імпровізацією» [181, с. 371] все ще був тісним. Оскільки співтворчість зі сторони виконавця обмежувалася переважно імпровізаційними каденціями, мелізмами, розшифруванням генерал-басу, представленого у партитурах як «структурний контур» (М. Букофцер), можна припустити, що шальки терезів авторсько-виконавської творчості нарешті зрівнялись.

З посиленням зацікавленості поняттям стилю у класичну епоху, «зі зростанням ролі фіксованого, одиничного твору, зростає значення індивідуальності творця та цінність усього, що пов'язано з виникненням твору, з творчим процесом: автографа, ескізів, виконавських позначень» [36, с. 32]. Завдяки остаточному становленню «системи письмової фіксації, нотовидавничої справи, форми публічних концертів та вистав (і т. ін.), були розведені комунікативні ролі композитора та виконавця» [105, с. 5]²⁰.

Таким чином, лише епоха романтизму, з її загострено індивідуальною формою прояву у мистецтві, набуттям «екзистенціального переживання дійсності» [76, с. 11], відділивши епоху абстрактно-теоретичного відображення навколишнього світу, «епоху об'єктивного мистецтва, риторичного самовираження, абсолютного переважання “громадянина” над людиною» [там само, с. 10], цілковито перекинула шальку терезів у сторону автора-композитора.

Висновки до розділу 1

Проблема імені автора, яка довгий час не ставала предметом окремих наукових дискурсів, у ХХ столітті стрімко заповнила ареал багатьох наукових праць. Серед різноманіття трактувань виділимо міфопоетичний підхід (П. Флоренський, С. Булгаков, О. Лосев), раціоналістичний (О. Єсперсен, Є. Курілович) та концепцію, що об'єднала обидва підходи й

²⁰ Наприкінці XVIII століття стали ураховуватися й авторські права композиторів. «Декрет 1791 р. забезпечував право автора на публічне виконання твору протягом життя, а також протягом 5 років після його смерті право спадкоємців та осіб, яким відступалося це право» [54, с. 21]. Композитори (як і автори різного роду письмових творів) отримали також «виняткове право перевидання своїх творів протягом життя; після смерті автора це право надавалося його спадкоємцям і правонаступникам протягом десяти років (за Декретом 1793 р.). Таким чином, право автора (зокрема, композитора) нарешті стало передбачати його власні інтереси.

представила ім'я у його подвійній лінгвістичній сутності (В. Топоров, М. Мейлах). Ім'я автора стало однією з обов'язкових складових прочитання й сприйняття тексту (Г. Вінокур, І. Попова).

Підпис твору іменем іншого творця у мистецтві, з одного боку, виступає певним прийомом гри, з іншого – технікою стилізації. Риса тимчасового присвоєння імені поєднує це явище із псевдонімом, а приписування свого чужому вказує на зворотну сторону плагіату. Остання тенденція викликає питання морально-етичної сторони такого підписування.

Становлення понять «авторства» та «авторської індивідуальності» у різні епохи було складним та довготривалим, а дискусії серед науковців (представників практично усіх гуманітарних наук) стосовно часу формування індивідуальності точаться дотепер. Деякі дослідники вважають, що індивідуальність могла з'явитися лише з усвідомленням її як явища (Л. Баткін), інші відзначають, що теорія рефлексії постає переламним моментом розуміння індивідуальності (С. Аверінцев); є й такі, хто висуває ідею архаїчності індивідуальності, торкаючись питання щодо ракурсу розуміння цього феномену з позицій сучасності або з позицій історизму (С. Аверінцев, А. Гуревич). Існує також підхід у розумінні індивідуальності як однієї з граней індивіда, зорієнтованої всередину, що суперечить його сутності, зорієнтованій назовні (особистості); змінюваність співвідношення цих граней постає поштовхом розвитку культури в усі часи (Г. Кнабе).

Так, у ретроспективі минулих епох (у межах європейського мистецтва докласичного періоду), враховуючи рефлексію вчених різних часів, відбувається еволюція філософської думки щодо поняття «індивідуальності» за циклічним принципом (на початку кожної з епох певне розчинення індивіду у суспільному цілому, наприкінці – загострене «індивідуальне переживання»), за лінійно-поступальним, – шляхом накопичення елементів індивідуалізації, проходило становлення індивідуального стилю автора, формування авторського права та недоторканості його тексту. Разом з цим здійснювалося наростання кристалізації індивідуальних рис творчості

авторів-композиторів у світлі абстрактно-теоретичного осмислення дійсності та становлення нотної фіксації музичних творів.

У ретроспективі минулого не тільки за циклічним принципом у внутрішніх межах епох, а й у зовнішньому їх прояві чергуються періоди об'єктивності світогляду та загостреного суб'єктивного переживання, простоти ідеології та її формального ускладнення, пов'язаних з логікою «первинних» та «вторинних» стилів (Д. Ліхачов). Залежно від їхнього дискретного впливу, підіймаються питання щодо причин виникнення та розповсюдження містифікації, її «тональності» – серйозної або травестійної. Так, у «вторинному стилі» творчість від чужого імені носить містичний характер, у «первинному» – жартівливий, а сплески фіктивного авторства припадають на межі великих епох (І. Попова).

Таким чином, проблема фіктивного авторства у сучасному науковому дискурсі потребує детального вивчення. Не дивлячись на те, що перші спроби дослідження таких творів відносяться до епохи Середньовіччя – початку Відродження, на сьогодні роботи, присвячені теорії та історії цього явища, не є численними. Алоніміяж як феномен авторства у мистецтві не ставала предметом окремого вивчення взагалі, проте у творах, підписаних іменем іншого творця, спостерігається певний внутрішній зв'язок, глибинна сутність, залежна відтворчої свідомості авторів різних історичних епох.

Теоретичним та методичним аспектам дослідження творів сумнівного авторства присвячений наступний розділ дисертації.

РОЗДІЛ 2

ТЕОРЕТИЧНІ ТА МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ АЛОНІМНИХ ТВОРІВ

2.1. Місце та особливості музичної алонімії в контексті «містифікацій» авторського підпису

У сучасній панорамі наукових знань про музику сьогодення і старовини залишається багато таємниць, пов'язаних з авторством окремих творів. Численні спроби розробити будь-яку універсальну методіку щодо точного визначення авторства здійснюються наразі переважно у сфері стильового аналізу. Втім, найсерйозніший стильовий аналіз не може дати стовідсоткової гарантії вірності результату, тож питання авторства (навіть у термінологічному розумінні) залишаються проблемними та потребують окремого вивчення.

З'ясуємо, що розуміють під поняттям *автор* представники різних наукових галузей. Перш за все, визначимо сфери застосування даного терміну: усі вони пов'язані з творчістю – загальнозначимою (Бог як автор-креатор), науковою (вчені як шукачі істини), художньою (діячі мистецтв як творці шедеврів).

У зв'язку з універсальністю поняття наводимо юридичне його визначення: «Творець (автор) – це фізична особа, творчою працею якої створюється об'єкт права інтелектуальної власності» [123, с. 73]. Отже, автор у художній сфері є творцем літературного, музичного або іншого твору, загалом – витвору розуму, втіленого засобами мистецтва.

До окресленої проблемної зони відноситься і поняття *авторство*, найбільш вичерпне визначення якого, на нашу думку, міститься в «Енциклопедії епістемології та філософії науки», де воно тлумачиться у трьох іпостасях:

1) інституція соціокультурного визнання індивідуального вкладу суверенного носія самосвідомості, ідеалів, ціннісних установок та інновацій

творців культури і науки, виражених у творах, яким надається реальне або вигадане ім'я їх творця, присуджуються іменні премії, нагороди;

2) те, що втілюється в особливостях індивідуального стилю, манери письма, в авторському дискурсі від першої або від третьої особи і стає предметом рефлексії на певних етапах розвитку культури;

3) інститут інтелектуальної власності, регульований правовим законодавством [176, с. 19].

Як доказові свідчення приналежності твору певному автору, Д. Ліхачов наводить перелік, запропонований Л. Опунською у статті «Доказові джерела атрибуції літературних творів». Серед них наступні:

- повний підпис, а також підпис суспільновідомим псевдонімом;
- складання автором списку особистих творів;
- включення надрукованого колись без підпису твору до авторизованого видання обраних творів;
- свідчення, збережені в архівах редакцій, конторських книгах, гонорарних відомостях та обліках; свідчення про коло співробітників того або іншого періодичного видання, про час їхньої участі в ньому;
- автовизнання та автозаперечення, що містяться в автобіографіях, щоденниках, листах, мемуарах; замітки друкованих видань та рукописних збірок, які носять характер автовизнання та ін.;
- автографи [94, с. 20-21].

Автограф (власний авторський рукописний текст) – джерело розкриття оригінального (визнаного правильним) тексту твору, інколи зіпсованого спотвореннями друкарень, редакцій, цензури. У музичній сфері рукопис є цінним матеріалом для вивчення творчого процесу композитора, який нерідко стає важливим фактором у методиці наукового пізнання художнього твору в його «творчій історії» та (найголовніше) часто є найважливішим засобом з'ясування імені справжнього творця.

Якщо із визначенням термінів «автор», «авторство» та «автограф» картина є більш-менш ясною, то з варіантами авторського підпису (парадокс

якого полягає в тому, що деякі творці бажають бути відомими, а інші, навпаки, хотіли б залишатися *incognito*) проблема все ще залишається не визначеною. Назвемо найбільш відомі поняття, пов'язані з різновидами вказівки на авторство.

У випадку, коли автор підписує твір справжнім іменем, маємо справу з «автонімом». Окрім звичайного, авторський підпис може мати зашифрований вигляд – одним із його різновидів є монограма (знак, складений із сполучених між собою, поставлених поруч або переплетених одна з іншою початкових букв імені та прізвища або зі скорочення цілого імені). В музиці монограми нерідко використовуються у самому нотному тексті (монограма Й. С. Баха «BACH», Д. Шостаковича «DesCH» та ін.).

З давніх-давен багато художників (переважно живописці та гравери) використовували монограми у вигляді певної фігури (малюнку) для позначення творця. Так, секретар середньовічної монахині Хільдегарди Бінгенської, яка стала «першим композитором, чиї музичні твори ми можемо пов'язати з іменем автора» [111], – монах Волмар примальював під диктованими нею трактатами маленьку фігурку Хільдегарди, що було свідченням приналежності усіх описаних думок саме їй.

Іноді підпис взагалі відсутній, оскільки авторство твору не викликає сумнівів. Таке трапляється у випадках, коли автор має яскравий, лише йому властивий «почерк», не схожий на інші (подібна тенденція «претензії на оригінальність», здебільшого, зустрічається в музиці останніх десятиліть).

Якщо твір існує без зазначення імені творця і авторство взагалі не визначене – маємо справу з «анонімом» (від грец. *anonymos* – *безіменний*). У таких випадках парадоксальність полягає в тому, що відсутність автора отримує авторську фіксацію саме у цьому понятті («автор – Анонім»). Можемо припустити певні причини, з якими пов'язана анонімна практика: колективна творчість (витвори народного мистецтва), релігійна установа (практика ченців), бажання реального автора залишитися невідомим з причин, відомих лише йому тощо.

Наступний термін пов'язаний з тенденцією «вигаданих імен»: «псевдонім (грец. *Ψευδής* – вигаданий та *ὄνομα* – ім'я) – підпис, яким автор замінює своє справжнє ім'я» [143, с. 398]. З розвитком Інтернету застосування псевдонімів стало як ніколи актуальним: практично кожен користувач мережі має псевдонім («нік»). Псевдоніми мають також сучасні естрадні музиканти, ві- та діджеї, артисти розмовного жанру.

Вигадані імена використовувалися з давніх часів та з різних причин: виходячи з бажання сховатися від переслідувань цензури, показати автора не таким, яким він є насправді²¹ та ін. До псевдонімів вдавалися також, прагнучи «розійтися» в іменах з іншою особою, яка діє у цій сфері і носить таке ж саме або схоже ім'я²². Інколи вигаданим ім'ям підписували твір для того, щоб підкреслити певну особливість автора чи його творчості (прагнення взяти ім'я, що «говорить», відповідне обраному роду діяльності, особистій творчій або цивільній позиції, естетичним перевагам епохи тощо)²³. Псевдоніми застосовували й задля того, щоб замінити дуже довге ім'я коротшим²⁴.

Особливим випадком є колективні псевдоніми, покликані позначити єдиним іменем загальну діяльність групи осіб²⁵.

Крім псевдонімів як таких, існує низка суміжних явищ, які при розшифруванні також іменуються псевдонімами. Так, варіантом псевдоніму є *криптонім* – підпис, що замінює реальне ім'я на дуже далеке (і в змістовному, і у фонетичному плані). Криптонімом зазвичай користуються

²¹ Приховуючи національність, поляки Вільгельм Аполлінарій Костровіцький і Юзеф Теодор Конрад Коженювський стали французьким поетом Гійомом Аполінером та англійським прозаїком Джозефом Конрадом.

²² Серед причин, що спонукали письменника Іллю Маршака стати Михайлом Ільїним, не останню роль зіграло небажання опинитися в тіні свого старшого брата Самуїла Маршака.

²³ Українська поетеса Лариса Петрівна Косач взяла псевдонім Леся Українка.

²⁴ Це часто зустрічається, наприклад, у світі іспанських, португальських, латиноамериканських спортсменів та політиків: пригадаємо випадок з іменем бразильського футболіста Едсоном Арантісом ду Насименту, що прославився під коротким ім'ям Пеле.

²⁵ Козьма Прутков (псевдонім, під яким публікували сатиричні вірші 50–60-ті роки XIX століття поети Олексій Толстой, брати Олексій, Володимир та Олександр Жемчужникови), Кукринікси (творчий колектив трьох радянських графіків та живописців), Нікола Бурбаки (псевдонім групи французьких математиків) тощо.

при оприлюдненні ризикованих у тому чи іншому відношенні творів²⁶ або тоді, коли ці твори дуже відрізняються від роду творчої діяльності, з якою міцно пов'язане справжнє ім'я автора²⁷.

Інший різновид псевдоніму – *гетеронім* – ім'я, використане автором для частини своїх творів, виділених за якоюсь ознакою, на відміну від інших творів, що підписуються власним іменем або іншим гетеронімом. З гетеронімом автор ніби отримує друге життя, іншу біографію (таких «імен» може бути багато)²⁸.

До категорії зашифрованих або недостовірних підписів творів мистецтва входить і дефініція *алонім*.

Одним із найвідоміших алонімів у науковому світі XVIII століття є видання шотландським професором Дж. Макферсоном «Пісень Осіана» (1762) як перекладу з гельської мови на англійську шотландських старовинних легенд у віршах. Макферсон не оприлюднив оригіналів старовинних манускриптів, але й не зізнався у створенні блискучої підробки, що дала початок розповсюдженню балад та поем у літературному світі. Не бажаючи «розвеселити» своїх супротивників перемогою, він відмовлявся натяками: «Скажу без будь-якого марнославлення: здається, я здатний писати стерпні вірші, та запевняю моїх супротивників, що не став би перекладати те, чого не зміг би імітувати» [153, с. 151].

Зворотною стороною алоніму виступає *плагіат*: алонім приписує своє чужому, плагіат – чуже собі.

Якщо за формою підпису алонім пов'язаний з тенденцією вигаданих імен (псевдонімією), то за змістом – з явищем містифікації. Скориставшись метафорою, запропонованою І. Поповою, можна припустити, що алонім

²⁶ Як-от «Роман з кокаїном» М. Агеєва, «Історія Про» Поліни Реаж.

²⁷ Криптонім «Б. Акунін» (з яп. – «погана людина») взятий відомим філологом-японістом, перекладачем Григорієм Чхартішвілі при публікації детективних романів.

²⁸ Зінаїда Гиппіус, наприклад, виступала з віршами під власним ім'ям, тоді як критичні статті публікувала під гетеронімом Антон Крайній. Віртуозно користувався гетеронімами португальський поет Фернандо Пессоа, який використовував понад 80 різних підписів для своїх творів; багато гетеронімів Пессоа мали власну фіктивну біографію, літературний стиль, «улюблені» жанри.

синтезує, з одного боку, риси карнавальної маски (яка не зростається зі справжнім ім'ям і легко знімається) – від псевдонімії, а з іншого боку, риси посмертної маски (що видає «таємну іпостась особистості» [126, с. 11], виявляє приховані творчі сили автора, не втілені у його реальному імені – ідентифікувати їх неможливо, «не здолавши межу життя та смерті» [там само]) – від містифікації.

Поняття *містифікація* сходить до слова «містика». У «Глумачному словнику живої великоруської мови» В. Даля *містика* трактується як «вчення про таємниче, загадкове, надприродне, про прихований, алегоричний сенс <...>. Містифікувати – дурити, тішитися обманом, вводити в тривалу оману задля однієї забави <...>. Містифікація – жартівливий обман або тримання людини у забавній та тривалій помилці» [51, с. 280]. У сучасній Літературній енциклопедії знаходимо наступне визначення: «Містифікації літературні (грец. – *відкритий тайні* та лат. – *роблю*) – літературний твір, авторство якого приписується певній реально існуючій, а інколи вигаданій особистості або видається за твір народної творчості; інколи супроводжується виготовленням хибного першоджерела тексту» [45, с. 865]. Схоже визначення наводить І. Попова: «Літературна містифікація – текст або фрагмент тексту, дійсний автор якого приховує свою причетність до його виникнення, приписуючи авторство підставній особистості, реальній або вигаданій» [126, с. 3].

Нерідко до містифікації дослідники-філологи відносять випадки, коли у самому тексті автори використовують будь-якого роду шифрування, подекуди з політичним підтекстом. Із принципом «перекодування», «зіткнення різних семіосфер – високої та масової літературної традиції, низьких і високих жанрів, пародії та первинного тексту» [133, с. 86], пов'язує літературну містифікацію О. Романенко. Дослідниця трактує це поняття як семантичну та стилістичну гру, «правила якої, як і систему кодів, за допомогою яких її можна розкрити, встановлює не лише автор, але й епоха» [там само, с. 84]. За М. Хольневою, містифікація, як елемент художньої

структури літературного тексту, «утворює світ хибної реальності, де художній образ починає наповнюватися трансформованими знаками та символами» [162, с. 8] реальності. Дотичним до літературної містифікації розглядає явище «авторської маски», як форми репрезентації автора в рамках художнього твору, що «містифікує читача ігровою тотожністю / невідповідністю (біографічною, стилістичною)», О. Осьмухіна [124, с. 5].

Алонімія виступає окремим випадком містифікації поряд з іншими її різновидами: зміна дати написання твору; видавання власних віршів за переклади з іншої мови; зміна порядку рядків у віршах або віршів у збірнику; прийоми з «сусіднього» роду мистецтв (малюнки О. Пушкіна); використання гри слів як містифікаційного прийому (гра двосмислами як у літературному творі, так і у житті); прийом передачі ролі оповідача персонажам своїх творів або комусь «за кадром»; використання шифрів, хитрощів задля підтримки містифікації у житті [77, с. 16–18].

Дефініція терміну «алонім» сягає загального визначення, наприклад, у лінгвістиці, а саме у «Словнику російської ономастичної термінології» І. Подольської та «Словнику лінгвістичних термінів» О. Ахманової. У першому випадку алонім трактується як «варіантне найменування будь-якого об'єкта» [126, с. 29], у другому – як «варіантне найменування особистості, географічного об'єкта і т.п.» [4, с. 40]. За визначенням Р. Чижа, алоніми – «це паралельно існуючі у мові два або більше варіанти імені людини, різних живих та неживих істот, а також предметів, об'єктів та явищ, що їх оточують» [170, с. 7].

Відштовхуючись від загальних значень, Р. Чиж виділяє наступні різновиди алонімів: *алонім-псевдонім* (повністю вигадане ім'я та прізвище), *напівалонім* (коли перед ім'ям/прізвищем реальної особи ставиться інше прізвище/ім'я), *алонім-прізвисько*, *алонім-ініціали*, *алонім-анаграма* (утворений за допомогою перестановки літер справжніх імені та прізвища автора), *алонім-матронім* (утворений з імені матері або її дівочого прізвища),

алонім-аломорф (варіант, альтернант, дана конкретна маніфестація морфеми), *алонім-геонім* або *топонім* (вказує на місце народження або проживання), *алонім-паронім* (модифікація справжніх прізвищ), *алонім-алограф* (графічний варіант імені), *алонім-латинізм* (ім'я або слово, що було взяте з латинської мови), *алонім-пренонім* (справжні імена, взяті окремо або похідні від них), *алонім-апоконім* (утворений за допомогою відкидання початку або кінця справжніх імен і прізвищ), *алонім-псевдогінім* (жіноче ім'я, якщо їм підписувався чоловік), *алонім-псевдотітлонім* (вказує на помилкове звання, професію або посаду автора), *алонім-алофон* (варіант фонемі, дана конкретна маніфестація фонемі), *алонім-калька* (який є перекладом імені або прізвища на іншу мову), *алонім-койнонім* (загальний псевдонім, взятий декількома авторами, які пишуть разом), *алонім-псевдоандронім* (чоловіче ім'я та прізвище, якщо ними підписувалася жінка), *алонім-етнонім* (підкреслює національність автора), *алонім-паліндром* (підпис, утворений при читанні справжніх імен і прізвищ справа наліво) [там само, с. 8-10].

Дефініції, що відносять алонім до сфери вигаданих імен (псевдонімії), містяться у Видавничому словнику-довіднику А. Мільчина: «Алонім – псевдонім, який є справжнім ім'ям певної особи» [109, с. 34] та у Новому словнику іноземних слів: «Алонім – чиєсь справжнє ім'я, використане іншою особою як псевдонім [60, с. 661]. Останні дефініції торкаються алонімії в контексті мистецтвознавства, зокрема, літературознавства.

Базуючись на цих визначеннях, пропонуємо власну дефініцію поняття *алонімії* для використання у галузі музикознавства. ***Алонімія в музиці*** – специфічне явище, що характеризується підписуванням власного твору іменем іншого композитора, який реально існує або колись існував. Вважаємо за важливе визначити також поняття «алонімний підпис» (підпис, що передбачає маніпуляції з іменем реального композитора, який не є насправді автором твору), «алонімний твір» (твір, авторство якого є алонімним).

Серед причин виникнення алонімії пропонуємо розрізняти позасвідомий та свідомий аспекти. Позасвідома алонімія з'являється тоді, коли твір стає алонімним випадково (завдяки невірному трактуванню авторства творів дослідниками, копіїстами, виконавцями, видавцями, а не самими композиторами). Наприклад, «серед творів таких усесвітньо відомих композиторів, як Й. Гайдн та В. А. Моцарт, досить багато атрибутованих сумнівно» [63, с. 7] (як стало відомо, понад 150 !/ симфоній у різний час помилково приписувалися Й. Гайдну²⁹).

Примітно, що для розповсюдження позасвідомих алонімних творів благодатним виявився докласичний період історії музики, з його загальностильовими тенденціями у творчості різних авторів. Випадку, коли дійсний автор та автор-орієнтир належать одній епосі, маємо справу з різновидом алонімії, який з'являється на історичній дистанції з мінімальною віддаленістю. Схожість композиторських стилів зумовила плутанину з іменами авторів окремих музичних творів у середовищі дослідників, виконавців та редакторів-розповсюджувачів. Складність подібного роду алонімії полягає в тому, що з точною достовірністю визначити «винуватця» виникнення алоніму, як іноді й саме ім'я справжнього автора, майже неможливо.

Свідома алонімія виникає в тому випадку, коли дійсний автор навмисно підписує своє творіння іменем іншої, реально існуючої людини. Твори такого роду розрізняються за професійною специфікою дійсного та заявленого авторів, а саме: «композитор-композитор», «виконавець-композитор» або ж «музикознавець-композитор» та ін.

²⁹ С. Блінова у книзі «Композитори “другого ряду” в історико-культурному процесі» пише: «Оригінальність та свіжість музики К. Орденеза призвели до того, що багато його творів розповсюдилися під іменем Гайдна. Його симфонії та симфонії Гайдна до 1764 року були майже однаковими; в тому числі, впритул до 1955 року, Симфонія A-dur, що зберігалася у церкві Готвіг та, як тепер очевидно, без сумніву належала К. Орденезу, усіма дослідниками оцінювалася як симфонія Гайдна. Довгий час приписувалася Й. Гайдну ... та у ряді старих публікацій видавалася під іменем Й. Гайдна Симфонія Es-dur барона ван Світена. При виконанні декількох своїх симфоній в Парижі Й. Гіровець з подивом дізнався, що одна з них (G-dur) виконувалася в усіх театрах та концертних залах як Favorite-Piece Й. Гайдна» [21, с. 87]. Інший приклад стосується одного із творів А. Вівальді: у 1991 р. датський вчений П. Ріом сповістив про віднайдення повної партитури *Beatus Vir* (psalm 111) RV 795 Вівальді у Саксонській національній бібліотеці (Дрезден). Її більш ранньому виявленню заважав той факт, що рукопис помилково приписувався Б. Галуппі [188].

Показовими є випадки, коли маловідомі композитори підписують свої твори іменем славнозвісних композиторів-майстрів, щоб надати власним опусам більшої авторитетності, заручитися їхнім більш тривалим сценічним життям. Так трапилося, приміром, із циклом сонат для мюзету у супроводі клавесину під загальною назвою «*Il Pastor Fido*», автором яких був нібито Антоніо Вівальді.

В історії музичного мистецтва з'являлися також алонімні твори, що виникали в результаті надмірної виконавської цікавості (відомі випадки, коли музиканти-виконавці вдавалися до створення власних композицій, близьких за стилем до творчості улюбленого композитора). Якщо ж автор використовує алонімний підпис «з минулого», маємо нагоду говорити про різновид алонімії, що виникає за умов певної історичної дистанції (як то Класицизм – Бароко, Сучасність – Ренесанс тощо). Відомо, що скрипалі Ф. Крейслер та С. Душкін публікували особисті твори для скрипки, підписуючи їх іменами віденських класиків та композиторів епохи бароко³⁰. До вказаних містифікацій вдавався і ленінградський гітарист В. Вавілов, приписуючи свої твори Фр. Да Мілано, Н. Нігріно, В. Галілеї та ін.

За аналогією з попередньою тенденцією може виникнути інший зразок професійного «тандему» творців алонімного твору – «музикознавець-композитор». Так, Р. Джадзотто, італійський музикознавець ХХ століття, зазначав, що зробив реконструкцію знайденого ним фрагменту музики Т. Альбіноні, в той час як справжнім автором твору насправді був він сам³¹.

Зустрічаються зразки свідомої алонімії на рівні історичної дистанції віддалених епох, зроблені з бажання «вписати» власне ім'я «як дослідника» в

³⁰1905 року Ф. Крейслер «приписав» один із своїх творів А. Вівальді, бажаючи привернути інтерес публіки. Чарівний обман у результаті привів до того, що молодий французький скрипаль та музикознавець М. Піншерль вирішив присвятити себе дослідженню музики геніального венеціанця. У 1940 р. побачила світ масштабна праця М. Піншерля «*Antonio Vivaldi atlamusique instrumentale*» – видання, яке готувалося до друку протягом майже 40 років.

³¹ У 1998 р. відомий музикознавець та музичний педагог, професор Люнебурзького університету Вульф Дітер Лугерт у співавторстві з Фолькером Шютцем опублікував у журналі «*Praxis des Musikunterrichts*» матеріали щодо авторства даного фрагменту (Адажіо). Стаття включала фрагменти листів із Саксонської земельної бібліотеки, у яких стверджувалося, що у зібранні бібліотеки такий твір Т. Альбіноні відсутній і ніколи у творчому доробку композитора не був виявлений.

історію музики. Французький скрипаль М. Казадезюс опублікував начебто знайдений ним рукопис невідомого скрипкового концерту В. А. Моцарта під назвою «Аделаїда»³². Сюди слід віднести також містифікацію М. Гольдштейна з Симфонією № 21, підписану іменем поміщика М. Овсянико-Куликовського³³ та ін.

Окремою групою умовно може бути виділена «містична» алонімія, показовим прикладом якої є випадок з американкою Розмарі Браун. У жовтні 1968 року слухачів *BBC* здивувало повідомлення: «Зараз прозвучать твори Ф. Ліста, Ф. Шопена та Л. ван Бетховена, які були продиктовані ними Розмарі Браун з іншого світу...» [153]. Запрошені радіостанцією спеціалісти прискіпливо переглянули партитури усіх творів, що транслювалися. Як не дивно, усі вони відповідали професійному «почерку» померлих композиторів. Цей випадок дотепер залишається загадкою: на думку багатьох видатних музикантів, таку музику неможливо підробити без багаторічних вправ.

Не вирішеним залишається питання про авторство «Чакони», приписаної італійському композитору Томазо Антоніо Віталі. Вперше твір у редакції для скрипки і клавiру було опубліковано німецьким скрипалем і композитором Фердінандом Давідом. У виявленому в другій половині ХХ століття рукописі, за яким було опубліковано твір, автором зазначений Томазо Віталіно. Думки фахівців розійшлися: одні вважають, що дві останні букви, приписані до прізвища як зменшувальний суфікс, є вказівкою на авторство сина і тезки Віталі, інші стверджують про авторство батька –

³² У 1959 р. у фельєтоні Яна Поліщука, опублікованому в «Літературній газеті», згадувалося, що до подібних містифікацій вдавалися Ф. Куперен і навіть Ф. Ліст (який начебто підписував деякі свої твори іменем Л. ван Бетховена) [40].

³³ Як згадував сам М. Гольдштейн, на створення Симфонії № 21 його надихнули бесіди з І. Дунаєвським і театрознавцем В. Чаговцем. Твір М. Овсянико-Куликовського, як стверджує М. Гольдштейн, був доречним в ситуації кінця 1940–50-х років. Симфонія виконувалась відомими радянськими музичними колективами – зокрема, її записавсимфонічний оркестр Ленінградської філармонії під керівництвом Є. Мравінського. На прохання музикознавця В. Довженка – автора статті про М. Овсянико-Куликовського, М. Гольдштейн навіть вигадав біографію М. Овсянико-Куликовського — включаючи роки життя (1768—1846). Стаття була внесена до другого видання Великої радянської енциклопедії (1954, т. 30).

відомого композитора Джованні Батіста Віталі, треті – про те, що п'єса є наслідуванням стильової манери Віталі, але йому самому не належить.

Фердінанд Давід скоротив і стилізував цей твір у романтичному дусі (саме він дав назву «Чакона»), а також написав партію клавіра. Подальші зміни, посиливши віртуозний характер обох партій, вніс своєю транскрипцією бельгійський скрипаль Леопольд Шарльє. Таким чином, надмірна цікавість до твору утворила складну мережу творчого «життя» композиції, залишивши відкритим питання про його первинне авторство. Однак певний оригінал, орієнтовно датований початком XVIII століття, безумовно існує [148].

Очікують своїх дослідників й інші твори, що потребують уточнення авторства. Серед таких, приміром, манускрипт, приписаний Г. Кірхгофу. Нещодавно у Науковій музичній бібліотеці Санкт-Петербурзької консерваторії була знайдена збірка клавірних п'єс «L'ABC Musical», яка вважалася у музичному світі безповоротно втраченою. Збірка не значиться сьогодні ні в електронних каталогах (KVK), ні у спеціальних бібліографічних довідниках (RISM). Її автором вважається славнозвісний у свій час німецький органіст із Галле, приятель Й. С. Баха, Готфрід Кірхгоф. Окрім іншого, знахідка частково вирішила загадку авторства п'єс, які склали рукопис, відомий у бахознавстві як «манускрипт Ланглоца» (Державна бібліотека Берліну, шифр: Mus. ms. Bach. P. 296). При порівнянні двох джерел виявилось, що збірка Ланглоца містить fugи із збірки Кірхгофа³⁴.

На наш погляд, перевірки щодо авторства підлягають, перш за все, твори «несподівано» знайдені (як показує практика, такі зразки часто належать до сфери свідомої алонімної природи), та твори, атрибутовані двом/декільком авторам одразу в авторизованих довідниках/архівах (ці твори часто належать до сфери позасвідомої алонімії) – такі зразки відносяться до кола творів гіпотетично алонімної природи. Гіпотетично алонімні твори

³⁴Вперше на унікальність цього рукопису звернув увагу професор Санкт-Петербурзької консерваторії А. Мілка [139].

характеризуються ймовірною недостовірністю авторського підпису та наявними прикметами алонімності (відсутністю доказів, фактів їх приналежності перу вказаного автора), що стає, як правило, зрозумілим з отриманням результатів аналітичної роботи.

Отже, музична алонімія – «рухлива» галузь відносно наповнення бази даних. Як свідчать історичні факти, користувачами алонімних підписів у різні часи ставали і музикознавці, і композитори, і виконавці. Причини виникнення цього явища достатньо різні, але абсолютно точно можна стверджувати про те, що «горизонти» подібних прикладів постійно розширюються. Більше того: саме ці твори часто стають відомими, концертними, що свідчить про високу художню якість та композиторську майстерність їхніх дійсних авторів.

2.2. Алонімія в аспекті проблеми «свого» та «чужого»

Взаємозв'язок «свого» та «чужого» у стилістиці практично кожного музичного твору «запрограмований» традиціями художніх епох, національних культур, певних жанрів, творчих шкіл, у межах яких він народжується. Таким є універсальний закон існування музики, і саме він є фундаментом індивідуальної творчості майже кожного митця.

Характер комунікативного зв'язку музичних об'єктів підлеглий формуванню та еволюції поняття «авторства» загалом, а зі становленням інституту авторства отримав пряму залежність від творчої позиції та методу самого митця. Проте бувають і такі випадки, коли спадкоємні зв'язки музичних явищ виявляються настільки тісними, що спонукають творців приписати свій твір автору-орієнтиру або коли такі зв'язки стають причиною цілковитої внутрішньої упевненості в належності твору без зазначення автора до творчої спадщини іншого творця. Тож алонімія виступає своєрідним віддзеркаленням цілої системи стильових парадигм, які перехрещуються у межах одного твору, проте характер їхніх взаємозв'язків

«приховується» під товщею різного роду нашарувань, у тому числі плутанини відносно авторства.

Виникає питання: у чому ж полягає особливість синтезу «свого» та «чужого» в алонімному творі? Як будь-який феномен, алонімія потребує розгляду у різних ракурсах, а сутність її стильової неоднорідності, на нашу думку, доречно розпочати з визначення понять стилю та стилістики.

Стиль – серцевина художнього твору, одна з найбільш важливих і проблемних категорій мистецтвознавства. У музикознавчій сфері генетична багатогранність стилю віддзеркалюється у множині сучасних дефініцій³⁵. Розглянемо деякі важливі для нашого дослідження концепції.

Загально визнаними константними параметрами стилю в музиці дослідники називають *багаторівневість*, *єдність*, *цілісність*, *системність*, *диференційні* та *інтегративні* властивості та ін. В. Медушевський виділяє у якості головного фактора, що визначає стиль, «духовну глибину» [106, с. 35]; *соціально-історичну* обумовленість, роль музичного *мислення* у становленні стилю відмічають Л. Мазель [103] і М. Михайлов [113]; на *семіотичну* природу, що втілюється у системі виразових засобів музики, вказує В. Медушевський [106]. У світлі теорії інтонації Б. Асаф'єва стиль інтерпретується М. Михайловим як «вираження музично-інтонаційних зв'язків» [113, с. 121], В. Медушевським – як «світогляд, що інтонується» [107, с. 16]. Діалогічну природу жанру – стилю, як двох сторін діалогу художньої форми з культурою, у світлі теорії М. Бахтіна розглядає О. Самойленко [136].

Аналізуючи відношення стилю до змісту та форми, Л. Мазель відмічає їхній взаємозв'язок «як змістовної системи засобів та втілений у засобах зміст» [103, с. 18]; М. Михайлов наділяє форму головними властивостями об'єднання, характеризуючи її як «змістовну форму» [113, с. 110]; Є. Назайкінський зазначає про самостійність змісту стилю, який «доповнює зміст композиторського задуму <...> незалежно <...> від розгорнення

³⁵Таблиця, що відображає систему поглядів вчених, наведена у Додатку А (Таблиця 1).

сислової структури [120, с. 32]. Г. Григор'єва вбачає співвідношення категорій методу та стилю близьким до співвідношення змісту та форми [44, с. 10].

У якості основи для розуміння сутності стилю оберемо концепцію С. Тишка, у якій комплексно відображені найважливіші складові цієї категорії: стійкість, повторюваність ознак, впізнаваність, багаторівнева природа, стикове положення між формою та змістом. Стиль, за визначенням вченого, це «система стійких ознак музичних явищ, засобів їхньої диференціації та інтеграції на різних рівнях (авторська індивідуальність, напрям і школа, історична епоха, національна специфіка і т. ін.), перехід їхніх смислових полів у конкретні системи музично-виразових засобів» [152, с. 5].

У багатшаровій системі стилю, яка, за Д. Ліхачовим, «володіє начебто кристалічною структурою» [98, с. 74], В. Медушевський розрізняє різновиди (епохальний, історичний, етнічний, національний, індивідуальний композиторський та виконавський), а також інтерпретуючі типи, яким властива «орієнтація на інший стиль та його подолання» [107, с. 6].

Трактування терміну «стилістика» також потребує уточнення. В Академічному тлумачному словнику української мови стилістика визначається:

- як розділ мовознавства, що вивчає в межах національної мови суть і специфіку стилів мови;
- як розділ теорії літератури, що вивчає стилі літературно-художніх творів;
- як сукупність виражальних засобів мови певного художнього твору, письменника, літературної школи і т. ін.;
- рідко стилістика може означати те ж саме, що стиль [142, с. 697].

Стилістика в музиці «розкриває дію стильових факторів на рівні музичної мови» [44, с. 14]. Це певний план, який утворює «система художніх засобів» [106, с. 34], сукупність «окремих стильових елементів» [113, с. 137].

Наведені дефініції надзвичайно важливі в контексті нашого дослідження, однак за основу беремо зміст терміну за інтерпретацією Є. Назайкінського. Дослідник пов'язує стилістику з внутрішньою побудовою *окремого стильового об'єкту* та визначає її як структуру «стильових взаємодій, що виникають в межах *одного* художнього твору і формують у своєму смислового розгортанні його особливий стилістичний рельєф» [120, с. 140. Курсив мій. – К. Б.]. При цьому «стилістичними складовими можуть бути названі стилі усіх рівнів та рангів (історичний, національний, індивідуальний, який відноситься до школи, творчого напрямку), у тому числі й жанрові стилі» [там само, с. 148].

Очевидним постає двосторонній характер взаємовідносин між стилем та стилістикою: з одного боку, стиль відіграє по відношенню до стилістики «роль породжуючого начала, з іншого – сам виступає породженням» [113, с. 183–184]. Такий процес відбувається між індивідуальним стилем та іншими стильовими системами (історичний, національний, жанровий): історичний стиль «присвоює все те, що йде від особистості композиторів та виконавців, і таким чином кожен раз індивідуалізується, залишаючись узагальненням» [120, с. 62], в той же час індивідуальні стилі виступають середовищем, «в якому проявляють себе жанрові елементи, історичні та національні асоціації» [там само, с. 66]. Такий прямий та зворотній зв'язок, доцільно, на нашу думку, уявити у вигляді певної сфери, що постійно обертається, «концентричної стильової моделі» (О. Катрич), де будь-який із стильових рівнів може бути вершиною ієрархії, «розглядатись і як смислова частина цих рівнів, і як окрема субстанція» [72, с. 115].

До особливих прийомів стилістичної роботи належить *стилізація*. В музиці стилізація, за визначенням Є. Назайкінського, – «навмисне відтворення якогось стилю у цілому музичному творі або його окремій завершеній частині» [120, с. 147]. За інтерпретацією С. Шипа, стилізація як художній прийом може полягати «у *свідомій* чи *позасвідомій* імітації певного стилю шляхом відтворення властивих йому виразових засобів <...> і, у

більшості випадків, зіставлення їх з “особистими” музичними засобами стильової манери композитора» [172, с. 104. Курсив мій. – К. Б.]. Наведена дефініція містить вказівку на певну взаємодію стилю реального автора та стилю автора-орієнтирау стилізованому музичному творі.

Реалізація рис «чужого почерку» поза межами свідомої установки автора стикається з однією «із найскладніших сторін психології музично-творчого процесу: співвідношенням в ньому інтелектуально-вольового та інтуїтивного начал» [113, с. 189].

Зважаючи на положення М. Михайлова стосовно діалектичної зв'язаності стилю та музично-творчого мислення двома протилежними початками – новаторством та традицією, – важливою у контексті даного дослідження, постає саме остання категорія. *Традиція* у широкому сенсі, виходячи з екстрамузичних факторів, за тлумаченням вченого, – це «втілення закону історичної обумовленості будь-якого явища, закономірний результат та свідчення безперервності процесу розвитку мистецтва» [113, с. 130]. За інтрамузичною сутністю *традиція* трактується вченим у двох значеннях: у широкому сенсі «як спадкоємність за лінією ідейних, естетичних, змістовних ознак» [там само, с. 132], у вузькому – «як прояв зв'язку у безпосередньо інтонаційному плані» [там само].

Носієм традиції як індивідуальної творчості, так і музично-історичного процесу загалом, зазначає дослідник, виступає категорія жанру. У співвідношенні понять жанру та стилю, подібно до взаємовідносин між стилем та стилістикою, спостерігається прямий та зворотній зв'язок: «стиль не існує зовні тих чи інших жанрів <...> жанри не мисляться зовні їх конкретної стильової реалізації» [113, с. 80]. Семантика жанрів заснована на вихоплюванні «парціальних станів особистості» [106, с. 35] й на противагу цілісній стильовій семантиці, лише частково відображає окремі сторони життя. Проте вона «значно багатіша за семантику індивідуальних стилів» [120, с. 148], оскільки саме жанрові стилі активніше опановувалися музичною стилістикою. Звідси жанр «ближче за все до стилістики музичного

твору» [там само]. Як своєрідна «генетична схема» [120, с. 95], жанр виступає перспективою формування «творів у жанрі» [172, с. 94], а оскільки жанр може виступати і як певний комплекс засобів виразності – «здійснювати жанр у творі» [там само]. Останній прийом – імітація жанру, за визначенням С. Шипа, часто є подібним до стилізації; оскільки між ними неможливо провести демаркацію: на практиці обидва прийоми «спаяні» у єдине ціле.

У межах дискурсу про співвідношення понять традиції та стилізації у музикознавстві спостерігається декілька точок зору. С. Шип розглядає стилізацію як часткову, «особливу форму прояву більш загального закону традиції» [там само, с. 90]. Т. Кюрегян зазначає, що «стилізація не тотожна зверненню до традиції» [89, с. 277] і характеризується присутністю певної дистанції відносно «чужого» стилю, а «не органічним зв'язком з ним» [там само]. В. Медушевський у цьому контексті пропонує поняття «проміжних типів» (між полі- та моностилістикою), коли «запозичені риси стилю органічно використовуються в ролі традиції» [106, с. 38].

У сфері взаємовпливу «чужого» та «свого», обмеженого «родинними зв'язками» спадкоємності, С. Шип пропонує поняття «імітація стилю». Термін поданий дослідником з дещо негативним змістовним акцентом (в одному ряду з такими поняттями, як «містифікація» та «підробка»). Грань, що відділяє імітацію стилю від стилізації, на думку вченого, визначається відмінністю завдань. Завдання стилізації випливає «із загального художнього задуму, диктується образною концепцією твору» [172, с. 90]. Функціонально-прикладні фактори, позбавлені будь-якого художнього сенсу, виступають основним завданням імітації. Втім, історія музики знає чимало прикладів, коли музичний твір одночасно ставав і стилізацією, і підробкою³⁶.

Більш складна задача полягає у відмежуванні стилізації від наслідування, епігонства, адже кожен автор «спочатку засвоює певну художньо-образну систему» [там само, с. 90–91], присвоює «певний стиль

³⁶Такі зразки будуть розглянуті в аналітичному розділі дисертації.

музичного мислення» [там само], на основі якого складається індивідуальний авторський почерк.

Як відмежувати «навчальну» імітацію від індивідуальної творчості автора, що спирається на характерні риси запозиченого? Чим є імітація у творчій манері композитора – необхідним початковим навчальним етапом, що передує вмінню здійснювати стилізацію, чи самостійним художнім прийомом? Вочевидь, найбільш точні відповіді на ці питання може дати виключно сам композитор. Музикознавець ставить перед собою завдання визначити творчі риси «чужого» стилю у стилізованому алонімному творі, автор якого імітує стиль відомого композитора згідно своїх знань про творчу манеру автора-орієнтира, а фіктивне авторство стає «зручною формою як для експерименту в галузі стилю, так і для наслідування стильової традиції» [126, с. 12]. З огляду на те, що музика «не існує <...> поза стилем <...>, категорія стилю знаходиться поза естетичною оцінкою» [113, с. 114].

Теоретично «шкільна» імітація може спостерігатися тоді, коли справжнім автором виступає непрофесійний композитор (музикознавець, виконавець або ін.). У такому випадку новизна «інтерпретуючого стилю» (термін В. Медушевського) є незначною, а новий зміст «поступається місцем старому» [107, с. 6].

Виходячи із запропонованої концепції «почуття художньої дистанції», що виступає «психологічною основою стилізації і базується на чуттєвому або чуттєво-логічному рівні відомих композитору музично-стильових явищ» [172, с. 91], С. Шип виділяє три типи стилізації.

До першого дослідник відносить категорії, що визначаються *історичною* віддаленістю автора, його епохи, художнього стилю від стилю, до якого він звертається [там само, с. 92]. Другий тип «засновується на дистанції між *етнічною* природою явища, що імітується, і особистою мовою композитора» [там само], який прагне «пізнати й утвердити красу рідної культури, зіставити її з культурою іншого народу, її змістом» [там само]. Третій тип «виявляє дистанцію між *особистими* та *чужими*

стильовими манерами композиторів, творчість яких може належати одному історичному періоду і навіть одному стильовому напрямку» [там само, с. 93].

Розглянемо деякі з можливих форм взаємодії різностильових засобів у рамках одного твору, серед яких С. Шип виокремлює послідовне й одночасне викладення характерних рис різних стилів та застосування немюзично-формальних компонентів.

Оскільки автори, які звертаються до алонімної практики, найчастіше прагнуть сховатися за «маскою» зазначеного на титульному аркуші композитора, перший спосіб (*послідовне* викладення музичної мови різних стилів) не є актуальним для цього явища.

Одночасне поєднання виразових засобів частково може знайти місце у стилістиці алонімного твору свідомої природи. Для роз'яснення цього явища С. Шип пропонує уявити «організацію музичної форми у вигляді системи, що має ряд рівнів (у порядку сходження: звуковий, інтонаційно-мовленнєвий та фактурно-композиційний), кожен з яких, своєї черги, має підрівні (наприклад, для інтонаційно-мовленнєвого рівня це підрівні ритму, висотної лінії, артикуляції, ладового ритму і т. ін.). На вказаних рівнях та підрівнях побудови можлива одночасна поява прикмет різних стилів» [172, с. 96–97].

Взаємодію моностильових музичних засобів та деяких немюзично-формальних компонентів твору (заголовків, програм, що орієнтують на інші стильові явища), коли синтез різностильових мов здійснюється у підсвідомості слухачів, також можна спостерігати у стилізованому алонімному творі. З метою досягнення певного виразового ефекту засоби стилізації можуть доповнюватися один одним, пов'язуватися конкретним образно-змістовним призначенням.

Порушимо також важливе питання про кількість різностильових взаємодій в одному алонімному творі свідомої природи – з огляду на те, що інтонаційні елементи, засвоєні композиторським слухом, не лише полігенетичні, гетерогенні («у сенсі множини та історико-стильової різнорідності» [113, с. 126]), але й тією чи іншою мірою обумовлені

суб'єктивними та об'єктивними соціальними витоками. Тож, якщо маємо справу з алонімією, автори якої є представниками однієї епохи, кількість стильових складових, з одного боку, може обмежитися двома (стиль автора/містифікатора та автора, зазначеного на титульному аркуші), – однак з іншого, частіше за все підключається і «стильовий фон епохи». Якщо ж мається на увазі алонімний твір на рівні історичної перспективи різних (віддалених) епох, кількість стильових компонентів може зрости від двох (стиль заявленого та дійсного автора) до нескінченності (стиль декількох епох, складений творчістю багатьох авторів).

Розвиваючи думку Є. Назайкінського щодо компонентів, «які утворюють стилістику музичного твору і є не лише <...> різнорідними, а й поєднуються <...> по-різному» [120, с. 147], у трьох специфічних вимірах – по горизонталі³⁷, вертикалі³⁸ та глибині, – відмітимо, що найбільшого значення у стилістиці алонімних творів свідомої природи набуває саме глибинний вимір – риси стилю певної школи, епохи, національної культури, особливості жанрового стилю, що «постають у вигляді узагальнених начал, за кожним з яких стоїть множина конкретних прикмет, форм, образів» [там само].

Якщо алонімія свідомої природи пов'язана з технікою стилізації, то позасвідомо зачіпає проблему *інтертекстуальності* в музиці. М. Арановський визначає це явище як принцип комунікації між об'єктами мистецтва і поділяє його на *корпусний* (взаємодія між цілісними текстами) та *лексичний* (між окремими текстовими утвореннями) різновиди.

Форма інтертекстуальної взаємодії корпусного типу може бути *ментальною* – коли новий текст виникає на основі функціональних, структурних, жанрових парадигм. Створення композицій на основі чужих творів – явище, яке утворило *реальну* форму інтертекстуальних зв'язків корпусного типу (за М. Арановським), коли приналежність до традиції, до

³⁷Плавне з'єднання різних компонентів (фрагментів, побудов, епізодів) у часовому просторі.

³⁸Одночасна дія декількох стилістично самостійних персоніфікованих ліній.

певного жанру «уявлялася куди більш важливою, ніж питання про <...> авторство» [3, с. 63].

Крім того, корпусний тип поділяється на внутрішньо- та зовнішньо-стильові зв'язки, де останні розмивають межі стилю, що може призвести до несподіваних прийомів обробки музичних творів та стильових взаємодій.

Механізм лексичного типу інтертекстуальності, пов'язаний зі знаковою системою, діє на основі «чисто інтуїтивного вибору, підказаного сукупністю таких факторів, як стиль, традиція, жанр, пам'ять, мережа асоціативних зв'язків» [там само, с. 74], і «чим щільнішим є пласт загальнорозповсюдженої лексики, тим сильніші в музиці тенденції її знакової інтерпретації» [там само, с. 69]. Підкреслимо, що типи інтертекстуальної взаємодії між алонімними творами фіктивного та реального авторів можуть доповнюватися один одним.

У світлі окреслених теоретичних аспектів виділимо декілька конструктивних ліній відносно характеру взаємодії «чужого» та «свого» у алонімних творах свідомої та позасвідомої природи.

Для виникнення творів *позасвідомої алонімної природи*, як з'ясувалося, «золотим» був докласичний період історії музики. Оскільки у цей час авторство та авторське право тільки-но завойовували свої повноваження, головна роль віддавалася «вправності виконання та відповідності музики <...> призначенню» [89, с. 278], приналежності до традиції, до певного жанру. Композитор, користуючись музичним матеріалом своїх або чужих творів (реальна форма інтертекстуальної взаємодії, за М. Арановським), «повинен був уміти в разі необхідності на завтра створити нову кантату, нові хоральні варіації і т. ін.» [161, с. 167]. Така тенденція призводила до плутанини відносно авторства і була причиною тотального поширення позасвідомої алонімії. Загалом, запозичення чужого матеріалу в той час не порушувало моностилістичної природи музики і мало нормативний характер.

В разі, коли «автори» творів *свідомої алонімної природи* представниками *однієї епохи*, стилізація здійснюється з мінімальним

ступенем контрастності між «своїм» та «чужим», виступаючи скоріше імітуванням або ж наслідуванням стильової традиції автора-орієнтира. Найчастіше до фіктивного підпису, засвоївши художньо-образну систему та музичне мислення більш авторитетного, іменитого автора, навмисно звертається маловідомий композитор-початківець. Такі твори, на наш погляд, можна віднести до «проміжних» (між полі- та моностилістикою) типів, за термінологією В. Медушевського [106, с. 38]. Виходячи з концепції щодо активних та фонових засобів виразності (В. Медушевський), можна стверджувати, що у таких творах превалюють саме останні – глибинні, ті, що «не порушують граматичних норм музичної мови», а їхня органічність «не б'є в очі»[там само, с. 33].

Більш складна стилістична неоднорідність спостерігається у творах *свідомої алонімної природи*, коли її творці є *представниками різних епох*. Стилізація, у такому випадку, характеризується не «органічним злиттям» з чужим стилем, а присутністю певної дистанції – відповідно, розмиканням меж стилів: композитор (містифікатор) стилізує творчі риси автора, історично віддаленого, згідно зі своїм суб'єктивним уявленням про його стиль, а об'єктивні риси невідповідності йому призводять до «стильової мутації» (М. Арановський), очевидної лише пильному оку дослідника. З іншого боку, в основі стилізації лежить звичайний для музичного мистецтва принцип «опори на традицію, але проявляється він у навмисному використанні традиційного» [44, с. 11].

Тож, стилізація алонімних творів *свідомої природи* виступає як окремим проявом традиції, так і певним прийомом полістилістики³⁹ (проте такого її різновиду, коли ступінь контрасту між стильовими пластами «згладжується», постає певним симбіозом, взаємопроникненням різних традицій). Разом з тим, неможливо випустити з поля зору певну

³⁹С. Чигарьова пропонує визначення полістилістики у двох версіях: у широкому сенсі слова – як «будь-яке звернення до чужого стилю, незалежно від того, чи є дистанція між авторським матеріалом та запозиченим, чи вони зливаються у єдиний збагачений авторський стиль» [169, с. 440], та у вузькому – як «поєднання різних стильових пластів (різного ступеню контрастності), яке постає у двох своїх різновидах – колажній та симбіотичній» [там само].

амбівалентність: з одного боку, автор (містифікатор) – творець тексту, з іншого – створює його начебто відсторонено, як чужий текст, від імені іншої особи. Такий художній ефект осмислення, якому притаманна зміна бачення та розуміння, пов'язаний з категорією «очуження»⁴⁰ (термін Б. Брехта).

Загалом, у стилістиці алонімних творів реалізуються ідейні, естетичні, змістовні та інтонаційні ознаки стилів-орієнтирів, зумовлені таким типом музичного мислення їхніх творців, коли над інтелектуально-вольовим превалює інтуїтивне начало, а тому на перший план виступає повторюване, традиційне – те, що підпорядковується закону спадкоємного зв'язку. Крім того, звернення до певного жанру передбачає обмеження рамками традицій його використання, зумовлюючи ментальні форми інтертекстуальної взаємодії між творами.

Порівнюючи стилізацію з алонімією, відмітимо, що автор/містифікатор «приховує свою причетність до народження твору» [126, с. 12], в той час як «стилізатор відкрито черпає з тієї або іншої <...> традиції. У стилізованому тексті відомо, *хто* наслідує, відоме ім'я автора, але ім'я того, *чий* стиль імітується, не назване» [там само, с. 12–13. Курсив мій. – К. Б.]. У творі свідомої алонімної природи – навпаки, «точно відомо, *кого* наслідують, під цим іменем містифікація виходить у світ, але потребує встановлення того, *хто* наслідує» [там само, с. 13. Курсив мій. – К. Б.].

Виходячи з позиції Т. Кюрегян щодо «сутності стилізації в її вторинності» [89, с. 277], оскільки вона не мислима без стилю-орієнтиру, що «вимагає високої культури <...> від слухача, котрий повинен бути готовий оцінити “музику про музику”» [там само], в алонімному творі свідомої природи вторинні елементи чужого стилю пропонуються автором начебто у їх первинності, від «першої особи». Відповідно такий феномен потребує вагомого слухачького досвіду та знань, щоб оцінити музику, в якій прихована «музика про музику».

⁴⁰Рос. «очуждение».

Твір позасвідомої алонімної природи, приписаний іншому композитору, вимагає прояснення, за яких *обставин* та *причин* він набув властивостей алонімії та *хто* його справжній автор. Але у будь-якому випадку важливою постає стилістична своєрідність цих творів, характер взаємодії в них творчих рис дійсного та зазначеного на титульному аркуші авторів, віддзеркалення інтертекстуальних зв'язків, зумовлених традиціями певних жанрів, творчих шкіл, історичних епох, національних культур та ін.

Пропонуємо власне бачення структури синтезу «чужого» та «свого» у стилістиці алонімного твору у вигляді схеми (Додаток А, схема 1).

2.3. Еволюція методів дослідження мистецьких творів сумнівного авторства

Розкриття концепції художнього твору, його змісту потребує певного аналітичного інструментарію – комплексу методів осягнення художніх ідей та засобів їх втілення автором, – в певному сенсі, співтворчості з ним. Цей процес не з легких, але ще складнішим він виявляється тоді, коли вказівка на автора твору викликає сумнів. Крім іншого, у цьому випадку мета дослідника, а відтак, і методи дослідження, насамперед повинні бути звернені до встановлення справжнього творця. Прослідкуємо еволюцію методів атрибутивного дослідження творів літератури, живопису, скульптури та ін.

З давніх-давен проблема атрибуції творів сумнівного авторства привертала увагу вчених. Дослідження творів за зовнішніми даними використовувалося ще давньогрецькими мислителями, серед яких Антігон з Каріста та Ксенократ з Афін. Оскільки авторство у той час «визначалося на підставі легенд, що передавалися з покоління в покоління» [179, с. 394], складалися біографії багатьох попередніх та сучасних дослідникам митців, збиралася інформація про твори, їхні художні та технічні характеристики. Саме такий підхід створив основу для наступних спроб розробити універсальну методику щодо точного визначення авторства.

Історико-еволюційний підхід до вивчення давньогрецького мистецтва вперше продемонстрував німецький мистецтвознавець Й. Вінкельман. Античне мистецтво розглядалося ним «в якості “класичного” – у сенсі естетично довершеного, зразкового» [113, с. 9], а «своє завдання родоначальник наукового мистецтвознавства вбачав у тому, щоб зрозуміти “походження, розвиток, зміни, занепад” мистецтва, а також “різні стилі народів, епохи, митців”» [144, с. 7–8].

У ХІХ столітті, внаслідок значного збільшення антикварного ринку, зростання числа фальсифікацій творів мистецтва, важливою стала діяльність так званих знавців. Відбулося формування нових атрибутивних методів, перегляд і поглиблення попередніх.

Аналіз закономірностей побудови творів, специфіки індивідуальної манери майстра та вивчення другорядних елементів зображення, виконаних митцем інерційно-механічно («у портреті – волосся, форма і будова вух, рук, нігтів, у пейзажі – методи написання листя, хмар і т. ін» [179, с. 398–399]) було запропоновано італійським істориком Дж. Мореллі.

Метод художнього розпізнавання при встановленні взаємної спорідненості творів, заснований на припущенні щодо тотожності їхніх характеристик і відповідає припущенню щодо тотожності їх походження (комплексу рис, що відрізняють одного митця від іншого), запропонував американський історик та художній критик Б. Бернсон [20].

Атрибутивний метод (в основі якого «почуття стилю», засноване на першому враженні), запропонував німецький історик М. Фрідлендер. «Подібно до того, як знавець вин може на смак визначити, звідки це вино та коли воно було виготовлено, так й знавець мистецтва здатен визначити автора за безпосередньо чуттєво-духовним враженням» [157, с. 202].

Три критерії атрибутивного методу (інтуїтивний принцип, випадкова атрибуція та ряд прийомів, що наближують до стилю певного автора) запропоновані російським істориком Б. Віппером. Магістральним критерієм цього процесу вчений називає «фактуру» (специфічну обробку форми, свого

роду індивідуальний почерк: кладка фарби, характер мазка, відчуття живописцем кольору) та «емоційний фон» (динамічне начало, що є носієм духовного змісту та чуттєвої виразності художнього твору) [31].

Ще наприкінці XIX століття стало зрозуміло, що застосування методів так званих знавців є недостатнім для отримання об'єктивних результатів. Тож з кінця XIX – початку XX століття методика визначення авторства творів вдосконалювалася у декількох напрямках. До першого вектору віднесемо комплексні методи (засновані на філологічних, соціологічних, культурологічних, філософських та текстологічних засобах), до другого – математичні або статистичні методи (спроби автоматизувати визначення авторства), до третього – науково-технічні (пов'язані з фізикою та хімією).

Звернемося до характеристики методів першого вектору.

Методи *порівняльно-текстологічного* дослідження староруських літописів запропоновані істориком О. Шахматовим. На першому етапі дослідник пропонує звернутися до особистості, яка створила рукопис (часу, місця, обставин, за яких він працював). Зібрання творів, які збереглися, можуть слідувати іншим, більш старим творам, що лежать у їх основі. Оскільки літопис, «входячи в склад іншого, пізнішого, міг ускладнюватися <...> відомостями, запозиченими з <...> інших артефактів» [95, с. 286], його дослідження повинно призводити до визначення більш раннього первісного літопису. Сам рукопис міг виникнути на основі усного переказу, народних оповідань, розповідей сучасників. Таким чином, отримані дані у результаті аналізу складу певного літопису повинні свідчити, «з одного боку, про більш старі літературні твори, з іншого – про народні оповідання та усні розповіді, що існували на час складання твору» [там само]. Важливим тут виступає поєднання міркувань про метод дослідження літопису з визначенням характеру самого літопису. О. Шахматов «першим став вивчати тексти не для формальної їх класифікації, необхідної для видання, а для встановлення їх реальних, історичних взаємовідносин між собою» [там само]. Традиції його школи склали фундамент школи вітчизняних текстологів-медієвістів.

В орбіту наукових дискурсів цього вектору на початку ХХ століття потрапляє також містифікація. Як особливий різновид художнього твору, вона почала розглядатися у контексті історії та теорії культури, а визначення її авторства стало суттєвою проблемою атрибуції.

Серед шляхів, що допомагають встановити аутентичність літературних рукописів, Є. Ланн [90] виділяє різноманітні методи сучасної текстології: від основного в руках дослідника скрупульозного філологічного аналізу (лексичного, граматичного, синтаксичного), який часто доповнюється розкриттям культурно-побутових помилок містифікатора, – до календарної перевірки; від палеографічного аналізу (зовнішні матеріальні показники, характерні для рукописів певної епохи: характер паперу, чорнила, накреслення графем і т. ін.) – до графологічної експертизи (визначення підробок автографів). Але основна увага дослідника звернена до *соціологічного аналізу тексту*.

Оскільки автор-містифікатор звертається до техніки стилізації, адже «кожна містифікація будує автора, тобто окреслює контури його світовідчуття і знаходить манеру художнього вираження» [там само, с. 54], соціологічний метод передбачає аналіз психоідеології соціального угруповання, яке стоїть за фіктивним автором. Ступінь ефективності такого аналізу, за Є. Ланном, залежить від стадії дослідження (проводиться воно *до* розкриття містифікації чи *після*) та її різновиду. Результати такого методу, на наш погляд, можуть використовуватися як додатковий аргумент у загальному комплексі методів дослідження містифікацій, оскільки достатньо часто у авторів спостерігаються спільні світоглядні переконання (особливо у творців одного історичного періоду).

Історико-стилістичний метод атрибуції літературної містифікації, метод розпізнавання справжнього або фіктивного тексту, а також імені автора за принципом вибірковості, метод літературної евристики та проблеми відновлення правильного літературного тексту пропонує В. Виноградов. Історико-стилістичний метод «спирається на систему знань

про літературну мову відповідної епохи, про мову художньої літератури того часу та про індивідуально-художні стилі» [29, с. 292]. Метод розпізнавання справжнього або фіктивного тексту, а також імені його автора за принципом відбору «найбільш характеристичних та типових прикмет (перш за все лексичних та фразеологічних, а потім і граматичних, властивих манері того або іншого автора» [там само], ускладнюється історично виправданим, стилістично спрямованим і філологічно доцільним застосуванням «принципу вибіркової характеристик мовних прикмет індивідуального стилю» [там само, с. 293], а також принципом «точного відмежування індивідуально-типових прикмет від того, що має більш широке вживання у літературному побуті того часу» [там само, с. 298].

Метод впізнання автора тексту за типовими прикметами його стилю змикається з методом літературної евристики, запропонованим Ф. Вітяєвим [там само, с. 299]. Евристика – вчення «про систему прийомів, які допомагають визначати і знаходити автора твору шляхом систематизації та розшифровки даних тексту, в тому числі і лінгвістико-стилістичних, а також іноді за зовнішніми історичними умовами виникнення й існування тексту» [там само, с. 266]. Ф. Вітяєв поділяє методи літературної евристики на формальний (мова та стиль твору, характер заголовку, його псевдонімного підпису, автобіографічні елементи, зазначені у тексті, редакційні позначення) та внутрішній (дослідження самого змісту літературного твору) різновиди. Недолік цього методу, за В. Виноградовим, полягає у спіранні на суб'єктивні, хоча й перевірені на досвіді, уявлення про типовий для того чи іншого письменника «набір» слів, що нерідко дає помилкові атрибуції⁴¹.

Проблемивідновлення правильного літературного тексту та ступеню його історико-стилістичної оцінки для встановлення адекватного культурно-історичного значення та літературно-художньої якості підробок, їхнього місця «у загальному русі стилів літератури» [там само, с. 265] –

⁴¹Метод, заснований на математичному або статистичному принципі виокремлення «ключових» слів у творчості того або іншого письменника буде розглянутий далі.

копітка робота й «найкраща школа пізнання стилю письменника у широкому історично-язиковому та літературному контексті» [там само, с. 324].

Атрибуцію як доказ, виведений із замовчування (лат. *Argumentum ex silentio*), який є тільки одним з моментів дослідження історії артефакту, розглядає Д. Ліхачов. Головну роль у визначенні авторства дослідник відводить збігу показань різнорідного характеру: «Якщо до встановлення авторства призводить група різнорідних ознак, наприклад, заснованих на аналізі мови і стилю, ідейного змісту, непрямих вказівок у тексті самого твору і в документах епохи, аналізу почерку, то доказовість атрибуції значно підвищується. Ми могли би порівняти атрибуцію за різнорідними ознаками з визначенням точки у просторі за кількома координатами» [94, с. 37]. Важливими постають проблеми вивчення історії тексту твору (для виявлення мовних особливостей переписувача або редактора, що проникли у твір від мовних прикмет авторського тексту) та психології помилок писаря (встановлення авторів, копіїстів та переписувачів, кожний з яких мав свій рівень грамотності, характерні типи помилок, неточностей, пропусків тощо).

Розуміння чорнового рукопису як відображення процесу роботи, побудова методу його вивчення відповідно принципу розгортання у часовому просторі, запропонував С. Бонді. Такий підхід допомагає «осмислити його (рукопис. – К. Б.) форму, розібратися у внутрішніх причинах усіх його зовнішніх особливостей» [24, с. 144–145] і складає перший етап у пізнанні рукопису. На другому етапі необхідне «розуміння чернетки як конкретного і єдиного цілого: така побудова роботи, коли рукопис читається не за окремими словами, а, навпаки, окремі слова читаються на підставі розуміння цілого, розшифровуються в даному конкретному контексті й за допомогою цього контексту» [там само].

В атрибутивному дослідженні творів живопису, окрім стилістичного (комплексного аналізу джерел від загального до часткового), доповненого техніко-технологічним (вивчення додаткових елементів: кракелюр, фактура

мазка, оригінальність підпису) О. Кібовський пропонує історико-предметний метод. Останній «базується на вивченні портрету в контексті сучасної йому культурної історичної епохи та її інтерпретації за допомогою джерел про різні аспекти минулого, що впливають на творчий задум митця, відносин замовника та автора твору» [73, с. 6]. Такий підхід дозволяє більш точно встановити ім'я автора, глибше осягнути його задум, загальний сенс твору.

Певний алгоритм атрибуції скульптури пропонує художник-реставратор О. Яхонт. На першому етапі він звертається до «цілісного сприйняття твору, що включає як його оцінку, так і визначення того, що є предметом зображення, а також засобів вираження. Одночасно з цим сприймається й оцінюється матеріал виготовлення, стан його збереження, якість патини, характер обробки інструментами та багато інших компонентів, що дають уявлення про досліджуваний твір, в тому числі сюжет, композицію, сигнатуру і т. ін.» [179, с. 391].

На другому етапі необхідно проаналізувати «матеріал самого твору, його структуру, реставраційні втручання, що здійснюється не лише візуально, але й з використанням природничо-наукових методів (хімічних, фізичних, оптичних, геологічних та інших аналізів)» [там само]. Тут слід також звернутися до аналізу стилю твору, оцінки «художньої якості, пропорцій, характеру ліплення, карбування, обробки та фактури поверхні, вивчення форми та прийомів використання інструментів» [там само], важливе значення має ідентифікація копії чи оригіналу твору.

На третьому етапі досліджується зміст, сюжет, композиція, історія «життя» твору та інші важливі мистецтвознавчі, музеєзнавчі та культурологічні характеристики. «Попередні висновки за визначенням стилю, композиції, сюжету, <...> підписів, клейм та інших даних, безперечно, змусять звернутися до матеріалів у довідниках, каталогах, монографіях <...>. В той же час необхідно пам'ятати про критичне сприйняття таких публікацій <...>, перевірити атрибуції тих музейних творів, що залучені як еталонні» [там само, с. 392].

Отримавши необхідні результати, О. Яхонт переходить до останнього етапу – «зіставлення отриманих результатів з першим враженням, – і шляхом критичного відбору, винятків, уточнень, а іноді перепереверірок, приходять до завершального або певного проміжного висновку» [там само]. Результати багатьох досліджень в ракурсі атрибуції, за О. Яхонтом, багато в чому залежать від досвіду, прозорливого ока дослідника, «його самокритичності, від даних гуманітарних і природничих наук» [там само].

Універсальний метод викриття фіктивного авторства літературних містифікацій (поряд з аналізом словника, частотних характеристик використання певних словосполучень, аналізом стилю та ін.) пропонує перекладач, критик та видавець В. Козаровецький: «За наявності хоча б одного факту, що суперечить загальноприйнятій теорії, домінуючій у даній галузі знань, теорія ставиться під сумнів – до з'ясування протиріччя. Якщо ж загальноприйнятій теорії суперечить певна множина фактів, безсумнівно, підіймається питання про перегляд теорії та пропонується гіпотеза», покликана «пояснити усі ці факти. Якщо така гіпотеза не суперечить й усім фактам загальноприйнятої теорії, що не викликають сумніву, вона стає новою загальноприйнятою теорією» [77, с. 15].

Візуально-аналітичне дослідження (так званий «метод Бізлі»), як основу для атрибуції творів давньогрецького вазопису, пропонує А. Петракова. Повноцінна атрибуція творів мистецтва, вказує дослідниця, яка порівнюється «з мистецтвом діагноста у визначенні захворювання або з роботою криміналіста у виявленні злочинця за залишеними слідами» [128, с. 16], можлива лише за умов комплексного міждисциплінарного підходу та сукупності усіх суттєвих мистецтвознавчих методів у співпраці з хіміками, фізиками, реставраторами. Однак головним є візуально-аналітичне дослідження на основі формально-стилістичного та порівняльно-стилістичного аналізу, не можливе в ізоляції від спеціалістів суміжних областей, від вчених, які займаються розробкою аналогічних проблем, без знання основ археології, її методів та ін.

Інший вектор дослідження творів мистецтва представлений математичними або статистичними методами визначення авторства.

Складання графіків частоти вживання розпорядчих часток у мові творів і зіставлення показань таких графіків як вірний засіб визначення справжності або фіктивності тексту запропонував М. Морозов. Такі графіки, за словами вченого, подібні до світлових спектрів «хімічних елементів, у яких кожен елемент характеризується своїми особливими зазублинами» [29, с. 316]. Дослідження за цими спектрами вчений вважав лінгвістичним аналізом, відповідно до спектрального аналізу складу небесних світил.

Статистичний багатовимірний аналіз на основі теорії розпізнавання образів та характеристики індивідуального авторського стилю у синтаксичному аспекті пропонує М. Марусенко. Ця методика «дозволяє визначити характеристики тексту, а не окремого речення на різних рівнях мовної системи. На етапі опису об'єктів, що атрибууються мовою параметрів з апріорного словника параметрів, передбачена ручна обробка даних. Статистична обробка отриманих даних та реалізація алгоритму перевірки атрибутивної гіпотези здійснюється за допомогою комп'ютерних програм» [131, с. 13].

П'ять рівнів атрибуції тексту (пунктуаційний, орфографічний, синтаксичний, лексико-фразеологічний, стилістичний) пропонує Т. Батура. Найскладнішим виявляється аналіз останніх трьох рівнів, які, на думку дослідниці, складають «авторський стиль». Численні методи аналізу стилю автор пропонує розділити на дві масштабні групи: експертні (передбачають дослідження тексту професіональним лінгвістом-експертом) та формальні. До останніх відносяться прийоми з теорії ймовірностей та математичної статистики (метод заснований на обліку статистики вживання пар елементів будь-якої природи, що слідує один за одним у тексті), алгоритми кластерного аналізу та нейронних мереж (лінгвоаналізатор, система «атрибутатор», система «смалт», система «антиплагіат», авторський

інваріант та лінгвістичні спектри, система «стилеаналізатор», система «авторознавець») та ін. [15].

Методологічну базу зіставно-типологічного підходу до вивчення стильової, тематичної та авторської атрибуції наукових і художніх текстів пропонує І. Волошиновська. Перший етап, відповідно до цього підходу, передбачає створення різних вибірок текстів залежно від типу атрибуції; другий – обрання за допомогою описового методу оптимального параметру для проведення атрибуції текстів (лінгвістичний параметр послідовності вживання слів /n-грам слів/); третій – пов'язаний із визначенням частот цих параметрів за допомогою програми “Lexical Content Searcher”; на четвертому етапі здійснюється підбір відповідних методів та алгоритмів, що забезпечують успішну атрибуцію текстів; на п'ятому – передбачається візуалізація результатів атрибуції через відображення розподілу текстів графічно у просторі головних компонент [32].

Зауважимо принагідно, що недоліки статистичних методів є досить численними: це і проблема складання вибірки еталонних текстів (тексти різних авторів повинні максимально різнитися, а тексти одного автора – бути максимально близькими), зневажання стильовою еволюцією автора або його співтворчістю з іншим автором, неможливість застосування цих методів у межах малих обсягів вибірки. Нарешті, згадаємо про «антиісторичність, прагнення до формальної класифікації текстів на підставі технічних прийомів порівняння різночитань за допомогою теорії “загальних помилок”, або теорії “подібних місць”» [95, с. 284], ігнорування історії «життя» артефакту. З цих причин вказані методи «не в змозі наблизити нас до глибшого розуміння <...> специфіки індивідуального стилю, його співвідношення з іншими стилями, його місця в історичному русі художньої літератури та його значення в загальному розвитку культури» [29, с. 321]. Отже, у вирішенні питань авторства, автентичності та фіктивності тексту такі методи можуть розцінюватися як додатковий засіб.

Наступний вектор дослідження, пов'язаний з розвитком фізики, хімії, технічного прогресу, став активно впроваджуватися з 1920 року. Завдяки науковим досягненням, стало можливим залучення до атрибутивного дослідження творів мистецтва таких нововведень, як мікроскоп, ультрафіолетові, інфрачервоні та рентгенівські промені, спектрографічний, термолюмінесцентний аналіз. «Вивчаючи технічну основу твору та співставляючи отримані дані з більш ранніми, спеціалісти тільки за цими прикметами можуть скласти аргументований висновок про оригінал» [73, с. 5] чи підробку, відокремити автентичні частини від пізніших доповнень і реставраційних поновлень, встановити час і місце створення, характер процесу роботи, на недоступному раніше рівні переглянути загальноновизнані стереотипи. «Ці досягнення настільки розширили групу технічних джерел, що їх використання поступово склало до 1970–1980-х рр. самостійний різновид атрибутивної роботи <...>, призвело до спеціалізації мистецтвознавців за такими раніше далекими від культури дисциплінами, як УФ- та ІЧ-випромінювання, рентген, мікрофотографія, хіманаліз та ін.» [там само].

Втім, такі нововведення мають й іншу сторону медалі. Дослідники, «бажаючи “відновити” так звану “первинну білизну” <...>, стравляють <...> поверхню агресивними хімічними реактивами, <...> тим самим назавжди знищуючи найцінніші мистецькі якості твору (вельми важливі і для його атрибуції)» [179, с. 402].

Більшість шедеврів так і залишилися б загадкою, але сьогодні «за допомогою новітніх засобів науки та техніки можна з упевненістю визначити справжність твору мистецтва» [51, с. 69]. Проте, інколи люди просто «хочуть вірити в оригінальність того або іншого твору» [там само], оскільки «фальшивка буває геніальною, а її автор великим митцем» [там само], і таких прикладів історія знає чимало.

Таким чином, у дослідницькому полі мистецтвознавства склалося декілька типів методологічного інструментарію атрибутивного аналізу.

1) Аналіз зовнішніх зв'язків художнього тексту – інтуїтивний принцип визначення авторства, стильових особливостей артефактів, порівняння, біографічний і творчо-генетичний (Й. Вінкельман, Й. Мореллі, М. Фрідлендер, Б. Віппер та ін).

2) Комплексні методи, засновані на філологічних, соціологічних, культурологічних, філософських та текстологічних (медієвістичних) засобах дослідження творів суперечливої атрибуції (О. Шахматов, Є. Ланн, Д. Ліхачов, В. Виноградов, С. Бонді, О. Яхонт, В. Козаровецький, О. Кібовський, А. Петракова та ін.).

3) Технічні засоби із залученням до атрибутивного дослідження мікроскопів, ультрафіолетових, інфрачервоних та рентгенівських променів, спектрографічного та термолюмінісцентного аналізу.

4) Формальні методи атрибуції творів (М. Морозов, М. Марусенко, Т. Батура, І. Волошиновська та ін.).

Стрижнем майже кожного дослідження, у якому «розгортається» вирішення тієї або іншої проблеми, є методологічний базис – не випадково він посідає почесне місце у кожній з наук. Проте у широкій панорамі методів дослідження мистецьких творів сумнівної атрибуції проблема дослідження саме містифікацій піднімалася фрагментарно (як, наприклад, у працях Є. Ланна та В. Козаровецького). Методи ж дослідження алонімних творів, як певного випадку містифікації у мистецтвознавстві та у музикознавстві зокрема, не ставали предметом розробки взагалі. Тож наразі виникла необхідність розробити сучасну системно-цілісну методологію дослідження саме таких творів.

2.4. Методика побудови алгоритму аналізу алонімних музичних творів

Методологічний базис аналізу алонімних творів має у своїй основі певний алгоритм аналітичних операцій, заснований на комплексі методів аналізу історичного та теоретичного музикознавства. Ці методи сьогодні є достатньо різноманітними, глобальними, глибокими, образно кажучи,

«голографічними». Вони є необхідною умовою різнобічного дослідження, адже перехресне застосування аналітичних шляхів, вивірених їх відбір у певному комплексі та послідовності операцій – запорука відображення стереоскопічного «портрету» явища алонімії, її адекватної контекстуальної значимості. Докладно розглянемо методи вивчення алонімних творів упроекції на завдання даного дослідження.

Передусім зазначимо, що кожен твір алонімної природи потребує індивідуального алгоритму аналізу. Це зумовлено поділом досліджуваного феномену на дві глобальні, різні за своїм походженням, групи – свідомі та позасвідомі алонімні твори. Тож завдання аналізу творів свідомої алонімії полягає в ідентифікації рис стилю справжнього творця та стилю автора-орієнтира, позасвідомої – в атрибуції авторства.

Але на першому етапі необхідно обов'язково зупинитися на свідченнях алонімної генези твору – виявленні усіх ймовірних версій щодо авторства (у випадку гіпотетично позасвідомої природи), вивченні усієї існуючої та доступної інформації щодо історії написання тощо.

Важливим у дослідженні творів позасвідомої алонімної природи є особливий різновид стильового аналізу – *стильова атрибуція*.

За Є. Назайкінським, стильова атрибуція – це «визначення стильової приналежності музики, генеза якої не відома з достатньою точністю» [120, с. 71]. Серед завдань цього методу дослідник відмічає також характеристику «місця стилю в культурі та історії та (через цю характеристику) виявлення вкладу, здійсненого митцем, школою, епохою у розвиток культурної своєрідності країни, народу, історичного періоду», а також «встановлення стильових груп, спільнот, напрямів» [там само].

Оскільки у цьому контексті М. Михайлов пропонує чотири типи аналізу, перші три з яких дослідник називає стильовим аналізом (до нього відноситься атрибуція слухова, атрибуція зорова та безпосередньо стильовий аналіз), а четвертий – аналізом стилю, на першому етапі

застосовується метод саме зорової атрибуції творів⁴². Цей метод співпадає з літературознавчими атрибутивними прикметами, коли стильова приналежність тексту із сумнівним авторством визначається завдяки координації візуальних стильових прикмет палеографічних параметрів (папір, особливості нотодрукування чи рукописного почерку) та аудитивних внутрішньослухових асоціацій.

Особливо доцільним цей метод виявляється у роботі з рукописом, твір або твори з якого потребують уточнення авторства (адже автором може бути як копіїст, так і сам композитор). Якщо у розпорядженні знаходиться факсиміле, зорова атрибуція музичного тексту може бути спрямована лише на дослідження записів, зафіксованих на папері, а не власне самого паперу (філіграні, матеріал письма та ін. – тобто деталей, що допомагають встановити час появи рукопису).

На цьому етапі роботи слід звернутися до додаткового технічного порівняння доступних рукописів, що дублюють повністю або фрагментарно обраний для аналізу. У будь-якому разі рукопис міг би допомогти «відновити» чітке уявлення про деякі аспекти відносноного, оскільки «робота» на різних етапах (копіїстів, видавців тощо) може дещо «спотворити» уявлення про жанр, авторство, кількість частин та ін.

У зв'язку з цим не менш важливим є застосування текстологічного методу дослідження, оскільки, як зазначає Н. Герасимова-Персидська, «кожна пам'ятка відрізняється своїми особливими записами», спостереження над якими «дають можливість прийти до певних висновків більш загального характеру» [36, с. 37]. З огляду на те, що музичний текст може мігрувати із рукопису в рукопис, «часто втрачається ім'я автора, вказівка на жанр чи призначення твору; тим більше можуть зникнути виконавські позначки <...> Так само можуть з'явитися раніше відсутні виконавські вказівки» [там

⁴²«Загальну логічну та методологічну основу всіх чотирьох типів, – зазначає М. Михайлов, складає принцип інтонаційно-стилістичного асоціативного співвідношення між собою деякої множини творів. Істотна одна лише відміна: у стильовому аналізі з множинністю співвідноситься один <...> конкретний об'єкт, тоді як при аналізі стилю зіставляється між собою множина окремих творів і навіть <...> стильових систем» [114, с. 155].

само, с. 38]. Тож вивчення записів на папері, як супутніх основному тексту, що «є особливістю і належністю лише цієї рукописної пам'ятки» [там само], виступає першим ракурсом текстологічного дослідження. Підготовка нотного матеріалу (другий ракурс дослідження) ускладнюється, серед іншого, нечіткістю запису, описками переписувачів, дефектністю артефакту, відсутністю частин. Таким чином, реконструкція нотного матеріалу (третій ракурс) залежить «від міри завбачення структури твору як втілення певних норм даного жанру» [там само, с. 47].

В аспекті герменевтичного підходу (за Н. Гуляницькою), який у широкому розумінні трактується як «теорія інтерпретації тексту і наука про розуміння сенсу» [47, с. 7] (визначення О. Цурганової, надане Н. Гуляницькою), а відносно музичних явищ – як «теоретична модель розповсюджених прийомів та процедур розуміння та пояснення музичного тексту» [там само, с. 13], важливим є звернення до «імені» твору. Саме хибна вказівка на автора, у разі свідомої алонімії, може слугувати додатковою програмною назвою твору. Крім іншого, необхідно звернутися до фактів, у яких враховуються висловлювання про твори «співтоваришів за цехом», авторське слово, сказане про особистий твір (для встановлення найбільш достовірного автора твору, у випадку творів гіпотетично алонімної природи). Такий ракурс дослідження приводить до глибшого розуміння змісту художнього твору, який наряду з іншими субстанціями є об'єктом детального вивчення на наступному етапі роботи за алгоритмом.

Більшість дослідників (Л. Мазель, М. Михайлов, Г. Консон та ін.) вбачають два аспекти у безпосередньому сприйнятті музичного твору: широкий (вихід у сферу стилю композитора, його епоху, мистецтво загалом) та вузький (вивчення безпосередньо твору). Тож *на другому етапі* роботи за алгоритмом рух аналітичної думки спрямовується саме «внутрішньо», у вузькому аспекті, у глибину творів як свідомої так і позасвідомої алонімної природи.

Логічний підхід до глибинної сутності музичного твору, ідентифікація всього його потенціалу спонукає, як зазначає С. Скребков, бачити у ньому втілення ідейно-художнього задуму композитора, який «одразу ж знаходить у собі три форми виявлення» [141, с. 13]: *музичний тематизм* (музично-тематичний зміст) – «художньо оформлене специфічними музичними засобами відображення дійсності» [там само]; *музична мова*, якою викладається тематичний матеріал; *музична форма* (композиційна структура) – «процес художньо завершеного інтонаційного розвитку» [там само].

Застосування етимологічного аналізу (за І. Барсовою) може наблизити до розуміння «первинних сенсів музичного твору» [11, с. 65], втілених за допомогою репрезентантів-етем «внутрішньої форми», представлених риторичними фігурами, інтонаціями, тембрами, жанрами професійної і народної музики, «чужими» темами – пародіями, цитатами та ін. Аналіз внутрішньої форми твору також генетично пов'язаний з його музичною поетикою, що включає цілісний аналіз музично-виразових засобів: «“поетична лінгвістика”, яку можна порівняти з музичною мовою та її складовими (елементами і зв'язками), поетична композиція – з музичною “тектонікою”, формотворчою технікою» [47, с. 17].

Загалом, на цьому етапі необхідно звернутися до цілісного аналізу, який, за концепцією Г. Консона, складається зієрархічної багаторівневої системи: мікрорівня – інтонації («універсальна, вкорінена у всі сфери музичного мистецтва змістовно-структуроформуюча та жанрово визначена одиниця музичної мови із закладеним у цій одиниці трансмісійним сенсом та полісемантичним потенціалом» [79, с. 21], мезорівня – художнього образу («формозмістовна цілісність, що включає думки, почуття та волю автора» [там само, с. 22] та макрорівня – концепції (обумовлює розвиток універсального феномену образу-інтонації, за допомогою яких предмети та явища дійсності знаходять своє втілення у музиці [там само]).

Також необхідно урахувати слухову атрибуцію твору (за М. Михайловим [113]), яка є інтуїтивним засобом виявлення у будь-якому окремому тексті прикмет його приналежності до певного стильового «середовища».

На третьому етапі роботи, за алгоритмом аналізу алонімних творів позасвідомої природи, рух аналітичної думки доцільно спрямовувати «зовнішньо» (Л. Мазель), у напрямку порівняння з іншими аналогічними творами, включення його у ряд явищ «стильового та жанрового типу, до зіставлень із <...> свідченнями про епоху та умови його створення, про композитора <...> до виходу у сферу соціально-історичної та художньо-психологічної обумовленості творчості» [103, с. 52]. На цьому етапі цілісний аналіз об'єднується зі стильовим, оскільки «цілісний аналіз розглядає в якості необхідної передумови певну суму апріорних знань історико-стильового порядку» [113, с. 151], а «стильовий аналіз сприяє успішності аналізу цілісного, використовуючи в свою чергу його методикку та аналітичну техніку» [там само]. А тому до відмічених трьох параметрів цілісного аналізу (мікро- /інтонація/, медіа- /образ/, макро-/концепція/) додається ще два: аналіз стилю композитора та його школи (мегарівень), та характеристика стильового контексту його епохи (метарівень), «в інтегративності яких охоплюється різна якісна своєрідність явищ художньої дійсності» [79, с. 19] та утворюється цілісний аналіз вищого порядку (визначення Г. Консона).

Стильовий аналіз (за М. Михайловим) полягає у виявленні рис спільності даного твору з іншими творами того ж автора та з його стилем в цілому, творчістю композитора та ступенями вираження у ньому типових рис авторського стилю. Завдання стильового аналізу, на думку М. Михайлова, вирішуються в два етапи. Перший полягає у «виявленні (точніше, навіть “реконструкції”) генетичних джерел стилю»» [113, с. 126], другий – у «розкритті характеру та засобів їх трансформації, які проявляються по-різному <...> по відношенню до різних гетерогенних елементів» [там

само]. Головна мета стильового аналізу «полягає у розкритті діалектичної цілісності загального та індивідуального як вираження нерозривності традицій та новаторства» [там само, с. 158]. Щодо форми виявлення загального (типового) та одиничного (індивідуального), необхідно підкреслити, зазначає вчений, «симультанність прикмет приналежності музичного тексту до різних стильових рівнів» [113, с. 70]. Це означає, що свідчення такої приналежності не розподіляються за окремими елементами (музично-виразовими засобами), а містяться одночасно у кожному з них.

Стильовий аналіз здійснюється з метою встановлення приналежності твору до певного напрямку інструментальної музики.

На цьому етапі необхідно звернутися до аналізу стилю (цілісної стильової системи, за М. Михайловим) творів, що репрезентують стильові особливості творчості ймовірних авторів задля знаходження стилістичних тотожностей або ж відмінностей у творчій спадщині композиторів. Такий підхід дозволяє здійснити атрибуцію авторства (найбільш ймовірну) та виключити «найслабші» у доказовому відношенні версії. Слід також визначити можливі риси спільності між алонімним твором (творами) з проаналізованими творами, які були написані найбільш ймовірним автором. На цьому ж етапі здійснюється спроба «вписати» проаналізовані твори в контекст життєвого та творчого шляху справжнього автора, включити їх до так званого гіпертексту (Н. Гуляницька), що допомагає визначити співвідношення загального та одиничного, «свого» та «чужого», «стилю часу» та «стилю автора».

Цей етап виявляється найскладнішим у роботі з алонімними творами позасвідомої природи з різних причин: «перш за все, це неоднаковий ступінь чіткості вираження індивідуальних стильових прикмет окремих композиторів, залежно від сили обдарування, художньої та стильової яскравості конкретних творів» [113, с. 159], невизначеність місця цих творів доробку композитора, залежно від еволюції стилю.

Якщо у процесі роботи над твором позасвідомої алонімної природи виявляється, що його частини взагалі належать різним авторам, на *останньому етапі*, за алгоритмом, необхідно здійснити ідентифікацію різновиду авторського підпису на титульному аркуші рукопису.

Один із головних у роботі з алонімними творами свідомої природи – порівняльний метод, який є основою компаративістики та ключем у формуванні найбільш адекватного уявлення про стильову систему та засоби її характеристики (що дозволяє визначити загальне та особливе в музично-історичних явищах, ступені та тенденції їх розвитку). Компаративістика певною мірою є універсальною, оскільки часто саме вона виступає головним компонентом інших, глибинних методів пізнання.

Необхідною умовою застосування компаративістики, зазначає Ю. Чекан, є «коректне виокремлення порівнюваних явищ з множини потенційних об'єктів» та «чітке усвідомлення мети порівняння» [166, с. 13]. З огляду на це важливою є загальнонаукова вимога щодо «існування трьох складових: *comparandum* (те, що порівнюють), *comparatum* (те, з чим порівнюють), *tertiumcomparations* (третє в порівнянні)» [там само, с. 12]. Остання категорія є тим аспектом, на основі якого «передбачається здійснювати порівняння» [там само, с. 13], а тому вона виступає найважливішою складовою. Дослідник класифікує потенційні компоненти порівняння у певній ієрархічній системі, де виокремлює внутрішньотекстові, міжсистемні та міжтекстові принципи. Останні, в свою чергу, розрізняються як міжвидові (текст та його інтерпретація в іншому виді мистецтва або тексти різних видів мистецтва на одну тему) та внутрішньовидові моно- (текст та його виконавська інтерпретація, дві виконавські інтерпретаційні версії, різні редакції одного твору) та політекстові складові.

У роботі з алонімними творами свідомої природи необхідно, по-перше, виявити (наскільки це можливо) індивідуальну творчу манеру реального автора (мегарівень, за Г. Консоном [79]). Якщо ж у його ролі виступає виконавець або музикознавець, ідентифікація творчого «почерку», певною

мірою, може здійснюватися, здебільшого, крізь призму виконавських або дослідницьких настанов. По-друге, слід з'ясувати характерні стильові особливості творчості автора-орієнтира, до імітації творчого почерку якого звертається справжній автор. У разі, коли аналізується діахронна алонімія («авторів» віддалених епох), концентрація уваги відбувається на творчих традиціях стилю епохи-орієнтиру (метарівень, за Г. Консоном), оскільки автори стародавньої музики нерідко знаходяться під впливом загальностильових тенденцій часу.

У зв'язку з отриманими даними відносно стильових характеристик творчості «авторів» свідомої алонімії, на цьому етапі вимальовується наступна схема трьох складових порівняння: твори автора-орієнтира у обраному жанрі – *comparandum*, твори реального автора – *comparantum*, а композиційна структура та зміст, втілений засобами музичної мови їхніх творів – *tertium comparationis* [166].

У цьому ракурсі важливим є також запропонований О. Зінкевич генетико-типологічний аналіз твору – «якісний аналіз пророслих у ньому традицій та їхньої творчої переробки» [61, с. 42]. Коріння методологічного обґрунтування такого аналізу сягає діалектики загального та особливого. «Діалектично взаємодіючи в художньому явищі загальне (тобто те, що *повторюється* – сприйняте в результаті генетичних, типологічних і контактних впливів) та одиничне (тобто *неповторне* – характер співвідношення та переосмислення сприйнятих традицій) утворюють окреме – індивідуальний вигляд твору» [там само].

Такий підхід допомагає встановити *на останньому етапі* роботи за алгоритмом з *творами свідомої природи* рівень співвідношення двох окремих стильових систем, ідентифікувати характер взаємодії категорій «свого» (стиль реального композитора, стильові особливості епохи творця-виконавця або ін.) та «чужого» (стиль автора-орієнтира або стиль епохи-орієнтира), що зумовлюють оригінальність алонімного твору свідомої природи.

Для адекватного розуміння та тлумачення сутності музичного алонімного явища важливо скоординувати його об'єктивну та суб'єктивну сторони крізь призму «часової дистанції» (світогляду епохи досліджуваного феномену).

У разі, коли подальша доля творів не вичерпується подвійним авторством (мається на увазі поява можливих суттєвих перекладень, що належать авторам-виконавцям та виступають як «нові версії» твору), слід додати до алгоритму здійснення аналітичної операції, яка б відповідала і на це питання. Передусім завдання цього етапу полягає у дослідженні «життя» самого твору: умови його створення, «міграція» з рукопису до рукопису, наявність можливих редакцій при публікації, внесення виконавських позначень, композиторських транскрипцій, переосмислень, стилізацій, музикознавчих трактувань і т. ін.

Алонімія спонукає дослідників до переосмислення усіх відомих на сьогодні різновидів музичної інтерпретації. Оскільки у творі свідомої алонімної природи реальний автор апелює до визначеного стильового орієнтиру, маємо нагоду говорити про різновид *композиторської* інтерпретації, що зачіпає загальну проблему полістилістики і може виявитися на рівні стилізації індивідуальної творчої манери зазначеного автора (інтерпретація «чужого» стилю).

Особливого значення набуває *виконавська* інтерпретація. У випадку, коли справжній автор відомий з достовірною точністю, інтерпретатор-виконавець має відповідне стильове джерело для адекватного його відтворення. У разі ж, коли інтерпретатор має справу з алонімним твором і вказівка на стиль-орієнтир є хибною, якість виконавської інтерпретації може бути кардинально змінена, у зв'язку з викриттям «історичної правди» про дійсну стильову сферу твору. Специфіка роботи виконавця над алонімним твором в такому разі полягає в обранні одного з варіантів нотного тексту (їх панорама може бути достатньо широкою і різночл. неоднозначною). За

наявності достовірної інформації виконавець обере варіант, найбільш відповідний для втілення задуму справжнього автора.

Рукопис, факсиміле, уртекст – документи часу, які могли б допомогти «відновити» чітке уявлення про жанр твору, склад інструментів, кількість частин і т. ін. *Редакторська* або *режисерська* інтерпретації (вказівки видавця, копійста, дослідника та ін. у нотному тексті) можуть бути причиною появи нових версій алонімних творів – з іншим позначенням жанру, іншою кількістю частин тощо. Достовірна інформація значною мірою обмежує можливість появи перекладень для музичних інструментів, які могли б суттєво вплинути на художній зміст твору.

Аналіз творів алонімної природи вимагає розробки певної методики алгоритму аналітичних операцій, націлених на розкриття глибинної сутності цих зразків, «прихованої» у надрах коливального руху історії культури загалом⁴³.

Висновки до розділу 2

Загальновідомо, що автором вважається особа, чиє ім'я зазначене на оригіналі або будь-якому екземплярі твору. Однак парадокс полягає в тому, що деякі творці хочуть бути відомими, а інші, навпаки, хотіли б залишатися *incognito*.

У широкій панорамі варіантів авторського підпису є автонім (справжнє ім'я) і анонім (відсутність імені). Серед категорій, пов'язаних з вигаданими іменами – такими, як псевдонім, криптонім, гетеронім, – особливе місце займає алонім. Такий підпис за зовнішньою формою пов'язаний із псевдонімією (передбачає маніпуляції з ім'ям реального автора), а за змістом – з явищем містифікації. Музична алонімія – поняття, що вміщує і сутність цього різновиду авторського підпису, і увесь безмежний світ музичних творів, підписаних іменем іншої особи.

⁴³Таблиця алгоритму роботи з різними зразками алонімних творів наведена у Додатку А (Таблиця 2).

Досліджуваний феномен поділяється на дві глобальні, різні за своїм походженням, групи – свідомі та позасвідомі алонімні твори. Твори свідомої алонімної природи можуть мати синхронну (коли її «автори» є представниками однієї художньо-стильової системи) або діахронну (коли її «автори» є представниками різних художньо-стильових систем) природу, а також розрізнятися за професійною специфікою, коли автором-містифікатором може виступити як композитор, так і виконавець або навіть музикознавець.

Алонімія входить в коло проблем авторства в цілому та охоплюєширокий спектр питань: теоретичні аспекти стилю, стилістики, стилізації, інтертекстуальних зв'язків між музичними творами.

Для виникнення творів *позасвідомої алонімної природи*, як з'ясувалося, «продуктивним» був докласичний період історії. Запозичення чужого матеріалу в той час вважалося нормою і не порушувало моностилістичності музики.

Стилізація, як головний художній прийом у музичних творах свідомої алонімної природи, носить різний характер – залежно від історичної дистанції її «авторів». У творах *свідомої синхронної алонімії* стилізація здійснюється з мінімальним ступенем контрасту між «своїм» та «чужим», виступаючи скоріше імітуванням або ж наслідуванням стильової традиції автора-орієнтира. Такі твори, на наш погляд, можна віднести до «проміжних» (між полі- та моностилістикою) типів (за В. Медушевським).

У творах *свідомої діахронної алонімної природи* стилізація, з одного боку, характеризується певною дистанцією, відстороненням (автор створює його як чужий текст, від імені іншої особи), з іншого – опорою на традицію⁴⁴.

Інтенсивні пошуки нових підходів до вивчення творів мистецтва на початку ХХ століття зумовили стрімку еволюцію останніх: від аналізу зовнішніх зв'язків художнього тексту (до кінця ХІХ століття) – до розробки

⁴⁴Як приклад роботи з творами діахронної свідомої алонімної природи, наводимо аналіз «Канцони і танцю», «Ave Maria», «Річеркару» та «Павани і гальярди» В. Вавілова (Додаток Б).

комплексних методик, заснованих на методологічних ресурсах філології, соціології, культурології, філософії, залученні технічних засобів зі сфери фізики та хімії, формальних або статистичних методів. Проте проблеми дослідження алонімних творів у мистецтвознавстві, та у музикознавстві зокрема, не ставали предметом розробки взагалі.

Відображення стереоскопічного «портрету» явища алонімії потребує сьогодні «голографічного» дослідження, вивіреного відбору методів у певному комплексі та послідовності операцій. Кожний алонімний твір вимагає індивідуального алгоритму роботи, але передусім завдання аналізу творів свідомої алонімії полягає в ідентифікації рис стилю справжнього творця та стилю автора-орієнтира, а позасвідомої – атрибуції авторства. Тож твори свідомої алонімної природи потребують індуктивного дослідження – спрямування аналітичної операції *від* індивідуального стилю дійсного автора (у послідовності стильових рівнів від локальних до загальних: визначення індивідуального стилю дійсного творця, контекстуальної значущості твору у його творчому доробку, рис певного напрямку і т. ін.). Твори позасвідомої алонімної природи, в свою чергу, вимагають дедуктивного дослідження, руху аналітичної операції, спрямованого до індивідуального стилю дійсного творця (у послідовності стильових рівнів від загальних до локальних: визначення часової належності, напрямку або композиторської школи, рис індивідуального стилю дійсного автора).

РОЗДІЛ 3

ІДЕНТИФІКАЦІЯ АВТОРСТВА АЛОНІМНИХ ТВОРІВ: ПРАКТИЧНИЙ АСПЕКТ

Алонімна фіксація авторства є крайнім проявом світоглядних трансформацій «перехідних» етапів розвитку культури, заснованих на контрфронтації та діалозі різних стильових парадигм. Формування ж класичного стилю стало унікальним явищем в історії музики з причин стрімкої (протягом півстоліття) кристалізації. Саме 30–40-ві роки XVIII століття ознаменовані початком інтенсивних пошуків у творчій практиці, кардинальною зміною естетичних домінант, переосмисленням засобів виразності та формуванням нових жанрових принципів у музичному мистецтві. Важко переоцінити результати творчих новацій цього періоду, обумовлених «стрибкоподібною» зміною «вторинного стилю» «первинним» (за концепцією Д. Ліхачова), раптовим переходом «від раціоналістичних умовностей “хімерного” та “заплутаного”, наповненого ускладненим містицизмом та символізмом “бароко” до “благородної простоти”, “природності” та “легкості”» [84, с. 151] класицизму. Також це був час розквіту інструменталізму, і саме тоді під дією кристалізації системи гомофонно-гармонічного мислення народжувалася концепція формотворення, яка згодом стала у класиків найвищою – сонатна.

Наша увага зосереджена на творах, які є своєрідним віддзеркаленням цілої системи стильових парадигм цього часу у сонатному жанрі, проте характер їхніх взаємозв'язків «приховується» під «маскою» іншого автора. Обрані як аналітичний матеріал, різні за своєю генезою алонімні твори свідомої та позасвідомої природи характеризують цей процес по-різному. Якщо сонати з ор. 13 «Il Pastor Fido» відображають процес «руйнування» стильових ознак бароко, твори із краківського рукопису – процес «кристалізації» стильових ознак класицизму.

3.1. Сонати для мюзету та basso continuo op. 13 «Il Pastor Fido» Н. Шедевіля /А. Вівальді в аспекті проблем музичної інтерпретації

3.1.1. Свідчення алонімної природи творів

1737 року в Парижі було опубліковано шість сонат для мюзету у супроводі клавесину під загальною назвою «*Il Pastor Fido*», автором яких був зазначений славнозвісний італійський маестро Антоніо Вівальді. Твори отримали широку популярність у всій Європі і виконувалися під його іменем майже 250 років. Втім, у 1990 році французький музикознавець Філіпп Лескат виявив нотаріально завірену декларацію, яка свідчила про підміну авторства «*Il Pastor Fido*» – про це читаємо у критичних коментарях Федеріко Марії Сарделлі⁴⁵, перекладених англійською та дещо скорочених Майклом Тальботом. З'ясувалося, що А. Вівальді ніякого відношення до сонат не мав і, скоріше за все, навіть не здогадувався про їхнє існування. Чому тоді твори були приписані саме йому? Спробуємо певною мірою «відкрити завісу» цієї таємниці.

Перебуваючи наприкінці 1730-х років у Феррарі, А. Вівальді переживав драматичні перипетії. Опери «Сірой» та «Ферначе» зазнали провалу, вперше у його композиторській оперній практиці. Композитор «звинувачує і себе – у тому, що написав надто довгі речитативи та <...> погано акомпанував співакам...» [38, с. 95] – констатує, що його «оперний стиль <...> відставав від часу» [там само]. Однак саме тоді, коли репутація Вівальді «похитнулася» в Італії, у сусідній Франції і публіка, і композитори, які охоче писали у вівальдіївській манері або ж здійснювали транскрипції найвідоміших його творів, «з ентузіазмом відгукнулися на дух» [182] музики венеціанського священника.

⁴⁵«Флейтист, диригент, музикознавець, художник, публіцист, письменник, Федеріко Марія Сарделлі у 1984 році заснував оркестр старовинних інструментів *Modo Antiquo*, з яким протягом багатьох років виступає на відомих європейських фестивалях та у кращих залах світу. Як запрошений диригент, регулярно працює з такими оркестрами, як лейпцигський Гевандхаус, Державна капелла Галле, Камерна академія Потсдама, Королівський філармонічний оркестр Галісії, оркестр фестивалю «Флорентійський музичний травень», оркестр оперного фестивалю *Agna di Verona*, Камерний оркестр Мантуї. З 2006 року – головний запрошений дирижер Філармонічного оркестру Туріна» [155].

Очевидно, що «“Чотири пори року” були творами найвідомішими і найдорожчими для серця. <...> 25 листопада 1730 року король Людовік XV сам диригував першим виконанням концерту “Весна”, у якому незмінному Гіньону акомпанував королівський оркестр» [182] – цей факт красномовно свідчить про моду тих років. У свою чергу, видавці прагнули на ній заробити: Жану-Пантелеону та Шарлю-Ніколасу Ле Клеркам «вдалося отримати своєрідну монополію на публікацію та торгівлю у Франції італійською музикою» [там само]. Старший Ле Клерк «був першим агентом Таємної Вечері у Парижі з 1733 року, у той час як Ле Клерк молодший <...> отримав у 1736 році королівські патентні листи, які давали йому виключне право публікувати у Франції основні твори, які інший Ле Клерк імпортував із Амстердаму» [188, с. 101]. Таким чином Ле Клерки отримали права й на видання усіх дванадцяти опусів А. Вівальді, і це була остання опублікована за бажанням самого композитора збірка.

Ще на початку творчої кар’єри А. Вівальді, розчарований послугами венеціанської друкарні Сала та Бортолі, звернувся до фірми знаменитого Етьєна Роджера в Амстердамі. «Від Гармонічного натхнення – ор. 3 прямисінько до ор. 12, Роджер – і, після його смерті, його зять Мішель Шарль ЛеСен – був його єдиним уповноваженим видавцем» [182]. Крім того, зазнавши серйозних фінансових труднощів, венеціанський митець, керуючись прагненням «заробити більше, продаючи свої концерти окремо в рукописі», змушений був «припинити публікацію своєї музики» [там само]. Внаслідок цього після 1729 року Європа не побачила нових опублікованих збірок композитора.

Майже десять років по тому, саме у Франції, де Вівальді «ніколи не мав прямих контактів або видавця» [там само], привілей на публікацію його опусів 13 та 14 отримує не авторитетне видавництво братів Ле Клерк (чого варто було б очікувати), а французький маловідомий музикант Жан-Ноель Маршан, який «раніше ніколи не був активним видавцем» [там само]. Втім, «у той час ніхто в Парижі не міг знати, що Вівальді більше не зацікавлений у

розповсюдженні своєї музики в опублікованій формі» [там само], тому видавництво цих опусів не викликало «дисонансу». «Між 1737 і 1751 роками пані Бойвін і брати Ле Клерк випускали 13-те видання музики Вівальді або в оригінальній формі, або в аранжуванні різними способами» [там само]. Виникає питання: невже сам Ж.-Н. Маршан був справжнім автором цих творів?

Скромна музична спадщина цього музиканта («одна збірка елементарних мелодій для двох бубнів, мюзетів і колісної ліри, опублікована до 1737 року» [там само]) ставить його авторство під сумнів. З огляду на те, що опус «Il Pastor Fido» містить у собі надзвичайно свіжі музичні ідеї для того часу, його творець повинен був мати не абияку музичну обдарованість. Декларація, знайдена Ф. Лескатом, датована 17 вересня 1749 року та підписана самим Маршаном, свідчить про те, що між ним та його кузеном Ніколасом Шедевільем (який насправді був творцем сонат) відбулася таємна угода про авторську підміну. Бажаючи заробити гроші від « моди на італійську музику » [там само], полюючи на « номери опусів вищі ніж ті, що вказані в патентах Ле Клерк » [там само], вони обійшли їхню монополію, « отримавши привілей для робіт, які ще не опубліковані » [там само].

Ким же насправді був Н. Шедевіль та чому деякі з його творів видавалися під чужим ім'ям?

Ніколас Шедевіль – французький бароковий мюзетист та композитор – народився у місті Серез 1705 року. Родина його була музичною. Брати – П'єр Шедевіль (1694–1725) та Еспріт Філіпп Шедевіль (1696–1762) – відомі на той час музиканти. Знався на музиці і дядько Ніколаса Ж. Хотетер, який, можливо, став першим його вчителем у грі на гобої та мюзеті, адже ще у дитинстві Шедевіль почав музикувати на цих інструментах. Відомо також, що він « грав у оперному оркестрі <...> між 1720 і 1748 роками » [180], а після смерті Жана Хотетера (1732) отримав його посаду (*Les Grands Hautbois*) у королівській групі гобоїв. У липні 1748 року, « після виходу на пенсію з

опери», Шедевіль «жив усамітненим способом до своєї смерті у 1782 році» [там само].

Дивовижно, але цього маловідомого в наш час музиканта, інформації про якого фактично у вітчизняній музичній літературі не існує, у XVIII столітті називали найвидатнішим мюзетістом Франції. Відомо, що Н. Шедевіль був не лише талановитим виконавцем, але й педагогом (приблизно з 1750 року він вчив грати на мюзеті саму принцесу Вікторію та став популярним учителем серед аристократії). Не дарма музикант «досягнув високого статусу метра мюзета дам Франції» [там само] («*maotre de musette de Mesdames de France*»). Пізніше Н. Шедевіль став відомим і як талановитий композитор.

Що ж являє собою мюзет і чому цей інструмент так сподобався Н. Шедевілью? І головне – навіщо йому та його кузену Ж.-Н. Маршану знадобилася містифікація?

Кінець 1730-тих років збігається з піком моди на мюзет. Мюзет (франц. *musette*, осн. значення – волинка, від старофранц. *muse* – дудка) – старовинний французький народний інструмент, «рід волинки зі складчастим хутром (піддувалом), двома мелодичними трубками та патрубком для перестройки інструменту» [119, с. 856–857], або гобой-пікколо in Es чи in F (звучить малою терцією або чистою квартою вище звичайного гобою). «З середини XVII століття французькі музичні майстри та музиканти при королівському дворі Хотетер та Філідор взяли за вдосконалення інструменту» [56]⁴⁶. Н. Шедевіль також був майстром з виготовлення мюзетів, який розширив діапазон інструменту до C в басу. Вдосконалений мюзет та інші різновиди гобою отримали широку популярність у XVIII

⁴⁶Відомо, що «першим нововведенням був поділ гобоя на три частини для зручності зберігання і перенесення. Надалі було покращено інтонування, проведений більш точний розрахунок місцеположення звукових отворів та додано кілька клапанів. Палиця також була вдосконалена: тепер музикант міг керувати її коливаннями безпосередньо губами, що покращувало чистоту і красу звуку» [56].

столітті⁴⁷ «застосовувалися навіть в оперному оркестрі (твори Ж. Б. Люллі)» [там само].

Проте, більшість критиків «продовжували розглядати маленьку волинку як грубий, незграбний <...> інструмент», заважаючи культивуванню благодатного ґрунту «для вирощування гравців на мюзеті та колісній лірі» [182]. Можливо, в голові Н. Шедевілья промайнула ідея: «якщо показати, що навіть великий композитор, знаменитий Вівальді, був готовий присвятити цілу нову збірку “галантному” мюзету, опір <...> критиків можна було б подолати» [там само]. Керуючись прагненням підняти престиж мюзету, скориставшись іменем прославленого автора, Н. Шедевіль ймовірно побоявся взяти на себе «делікатну й ризиковану операцію відкрито» [там само] і переконав свого кузена Маршана «отримати необхідну публікації привілею, давши за те йому гроші, як і за витрати на гравіювання» [184, с. 391]. Своєї черги, Ж.-Н. Маршан спокусився «перспективою спільного використання коштів» [182] за продаж сонат.

Між тим, ор. 13 не зазнав успіху, на який сподівалися фальсифікатори. «Збірка не рекламувалася пресою, не була перевидана, на відміну від інших публікацій Шедевілья» [там само]. За іронією долі, музика, опублікована мюзетістом в той час під власним іменем, користувалася успіхом у публіки куди більше, ніж опублікована під іменем А. Вівальді. Цікаво, що «Шеведіль отримав власну привілею двома роками пізніше, що дало йому право випускати транскрипції усіх виданих творів Вівальді» [184, с. 393]. До таких робіт входить «транскрипція-адаптація “Чотирьох пір року”, інших концертів з ор. 8, які з’явилися у 1739 році» [182] та ін.

Наступне питання: що спонукало Маршана після дванадцяти років мовчання зняти маску, «поклавши своє ім’я на тривале юридичне осадження» [там само]?

⁴⁷У розкішній картині французького барокового художника Гіацинта Ріго аристократ та адвокат Гаспар де Гейдан був зображений зі своїм мюзетом, прикрашеним слоновою кісткою та парчею.

Саме у 1746 році термін привілею на «*Il Pastor Fido*», що діяв протягом дев'яти років, закінчувався. Кузени Ж.-Н. Маршан та Н. Шедевіль, зі свого боку, «не зробили жодних кроків, щоб відновити його, можливо, збентежені низькими продажами або багатьма ризиками <...>. Але уявіть собі їхнє здивування, коли 20 травня 1748 року Мішель Корретт попросив та отримав привілей перевидати “Твори Вівальді під назвою *Il Pastor Fido*”. Цей крок, який остаточно видалив усі права на їх створення від двох кузенів, ймовірно, запалив у них безапеляційне прагнення» [там само] повернути ці права.

Запевняючи нотаріуса у благородному бажанні «служити істині», Ж.-Н. Маршан «вставив спицю у колесо» своєму більш відомому колезі. Він звинуватив того у претензії на авторство цих творів і стверджував, що справжнім творцем Сонат був його кузен Н. Шедевіль, який мав «особливі причини» (про які тепер можна лише здогадуватися) не видавати опус під власним іменем, а тому Маршан «позичив» йому своє. «Наслідком цього було те, що права, отримані Корреттом на твір іноземного композитора, нині покійного, не можуть залишитися чинними стосовно живого французького автора» [там само]. Деталі цього правового спору, приховані від нас у пелені століть, ймовірно, стали причиною різкого припинення історії видавництва «*Il Pastor Fido*» на той час. «Корретт мав поступитися перемогою» [там само], однак кожен учасник конфлікту намагався «отримати прибуток від підробленого ор. 13» [там само]. Сам же Вівальді й не здогадувався про «зловживання його іменем та музичними ідеями» [там само].

Інформація про видання пані Бойвін 1737 року Сонат для мюзету та *basso continuo* ор. 13 («*Il Pastor Fido*») А. Вівальді є в базі даних RISM (Міжнародний каталог музичних джерел, що фіксує інформацію про видання до 1800 року) про нотні публікації (серія А I). Копії видань зберігаються у музичних архівах західноєвропейських бібліотек (Мюнхен,

Баварська державна бібліотека; Арль, Муніципальна бібліотека; Вашингтон, Бібліотека Конгресу, відділ музики)⁴⁸.

Сонати з опусу записані на двох лінійках (що характерно для Західної Європи XVIII століття): на верхній – партія солюючого інструменту, на нижній – басоконтинуо, що давало «можливість виконавцеві імпровізувати акомпанемент, спираючись на поданий композитором функційно-гармонічний бас і традиції класичного інструментального жанру» [80, с. 211].

Також на сайті міститься видання циклу 1956 року («Касель і Базель», нині Бібліотека Університету Вісконсін-Медісон /Нью-Йорк/; каталог Hortus MUSICUS 135). Оскільки у надрукованих сонатах з оп. 13 Н. Шедевілья редакція творів належить німецькому музикознавцю, колекціонеру, фахівцю зі старовинної музики Волтеру Урмаєру / Walter Urmeier логічно припустити, що розшифрування *basso continuo* (розробка акомпанементу) належить саме йому.

3.1.2. Комплексний аналіз сонат для мюзету та *basso continuo* оп. 13 («*Il Pastor Fido*»)

Сонати для мюзету (волинки) та *basso continuo* оп. 13 («*Il Pastor Fido*») є особливим зразком тонкого сплаву різнорідних тенденцій, стиль яких яскраво репрезентує стик між різними художніми епохами, дух перехідного етапу та переосмислення засобів виразності у музичному мистецтві.

Батьківщиною А. Вівальді була Венеція, – місто, яке зберігало «традиції комедії масок» [173, с. 167], і «якщо уявити собі, що і музикант, подібно актору італійської *commedia dell'arte*, може виступати від обличчя однієї маски» [там само], то стиль-маска, яку «вдягає» Н. Шедевіль, характеризується амбівалентністю. З одного боку, французький мюзетист запозичує безпосередньо декілька тем із концертів А. Вівальді, з іншого – стильові особливості сонат частіше відповідають не стільки вівальдіївській індивідуальності, скільки висвічують інформацію про традиції стилю його часу. Проте у лоні цього стилю відображається своєрідна переорієнтація

⁴⁸Архів RISM/I: 00000990067214.

засобів виразності в музиці, втілена у стилі рококо. Саме крізь призму цього стилю просвічується індивідуальність самого Н. Шедевеля.

Взаємодія та переробка у певному руслі множини генетичних джерел (професійної інструментальної музики XVII–XVIII століть, стихії народного танцю, сфери церковної музики та безпосередньо опери) піднімає опус на більш високий рівень змістовності. Зокрема дві полярні сфери – світська музика, яка «володіла великою образною яскравістю та конкретністю, захопливістю ритмічної гри, чіткими гранями структурних обрисів, легкістю та прозорістю гомофонно-гармонічного складу» [138, с. 137] та церковна, з її споглядальним колоритом та стриманим виразом почуття, більш ретельно розробленою технікою, яка дала «широкий спектр стилістичних прийомів та технічних засобів» [там само, с. 127–128], взаємопроникаючи та доповнюючи один одного, торкаються найглибших основ музичної драматургії сонат. Театральна яскравість оперної дії знайшла відлуння у образній сфері, «що сприяло опуклій музичній характеристиці, точності штрихів та відтінків кожної частини циклу» [там само]. Проте драматургічні та композиційні закономірності сонатних циклів настільки не стабільні, що говорити про них можна скоріше як про певну тенденцію, ніж про широко розповсюджену норму. Загалом творам властива поетизація побутової музики з узагальненою фіксацією найсвітліших, ідеальних образів повсякденного життя. Основні композиційні параметри творів наведемо у схемі (схема 3.1).

Схема 3.1

Співвідношення частин із сонат циклу «*Il Pastor Fido*» op. 13

| Цикл сонат « <i>Il Pastor Fido</i> » op. 13 | | | | | | |
|---|--|---|---|---|--|--|
| | Соната № 1 <i>C-dur</i> | Соната № 2 <i>C-dur</i> | Соната № 3 <i>G-dur</i> | Соната № 4 <i>A-dur</i> | Соната № 5 <i>C-dur</i> | Соната № 6 <i>g-moll</i> |
| I частина | <i>Moderato</i> ; рондо | <i>Preludio</i> . <i>Adagio</i> ; проста тричастинна | <i>Preludio</i> . <i>Andante</i> ; проста двочастинна | <i>Preludio</i> . <i>Largo</i> ; проста двочастинна | <i>Un poco Vivace</i> проста двочастинна | <i>Vivace</i> ; старосонатна |
| II частина | <i>Allegro</i> . <i>c-moll</i> ; проста двочастинна | <i>Allegro assai</i> ; одночастинна | <i>Allegro ma non Presto</i> ; рондо | <i>Allegro ma non Presto</i> ; тричастинна | <i>Allegro ma non presto</i> ; тричастинна | <i>Allabreve</i> ; подвійна фуга |
| III частина | <i>Aria</i> . <i>Affettuoso</i> ; рондо | <i>Sarabanda</i> . <i>Adagio</i> ; проста | <i>Sarabanda</i> ; проста двочастинна | <i>Pastorale ad libitum</i> ; рондо | <i>Un poco Vivace</i> <i>e</i> , <i>c-moll</i> ; | <i>Largo</i> ; одночастинна |

| | | двочастинна | | | тричастинна | |
|------------|---|------------------------|---|------------------------|---|---|
| IV частина | <i>Allegro</i> ; проста багато частинна (С, С-G, G, С, с) | <i>Allegro</i> ; рондо | <i>Corrente</i> ; проста двочастинна | <i>Allegro</i> ; рондо | <i>Giga. Allegro, c-moll</i> ; двочастинна | <i>Allegromanon presto</i> ; варіаційна |
| V частина | <i>Giga. Allegro</i> ; проста двочастинна | - | <i>Giga. Allegro</i> ; проста двочастинна | - | <i>Adagio</i> ; одночастинна | - |
| VI частина | - | - | - | - | <i>Minuetto I, Minuetto II, c-moll</i> ; зіставна двочастинна | - |

Вже у загальній програмній назві опусу «*Il Pastor Fido*» («Вірний пастир»⁴⁹) відчувається подвійна змістовність: з одного боку, це образ Пастиря у християнському розумінні слова; з іншого, нам важко позбутися уяви про образ простого пастуха з волинкою в руках, адже у добу французького рококо (коли жив Н. Шедевіль) дуже популярним був жанр пасторалі, з обов'язковими для нього образами галантних пастухів та пастушок⁵⁰. Можливо, у даному сенсі до змістовного шару сонат приєднався і розповсюджений пасторальний бароковий оперний сюжет про вірного пастиря, до якого звертався Г. Ф. Гендель⁵¹. Цикл сонат з'явився лише через п'ять років, тож Н. Шедевіль міг знати генделівську оперу та скористатися її назвою.

Творам опусу властива вільна впорядкованість та самостійність частин (їхня кількість варіюється). При цьому у конкретних циклах відсутня чітка драматургічна структура, відповідна концепції М. Арановського відома з класичного сонатно-симфонічного циклу, тож «різні іпостасі Людини» (*agens, sapiens, ludens* та *communis*) носять у даному разі латентний характер. Велику роль в окремих творах відіграє головна засада

⁴⁹Пастор (івр. פָּסְטוֹר, лат. *Pastor* «пастух» або «пастир») – біблійний термін, який вказує на обов'язок пастиря піклуватися про церкву, тобто паству (алегорично «стадо овець»).

⁵⁰Ще у XVI столітті серед множини пасторальних драм, особливе місце займав «Вірний пастух» Дж. Гваріні (постановка 1585 року на музику Л. Лудзаскі та ін.)

⁵¹Сюжет опери «Вірний пастир» (1732) Г. Генделя торкається вічної проблеми вірності у коханні. До опери композитор написав невеликий пролог-балет під назвою «Терпсіхора», де античні персонажі також розмірковують про любов. Тож, твір сполучає у собі певну чуттєвість, що виражається в ліричності та танцювальності.

формотворення, типова для сюїт – «об'єднання ряду контрастних творів» [22, с. 181], що відповідає принципу єдності у множинності, коли для сонати характерна ідея росту та становлення, «поділ єдиного твору на ряд підлеглих цілому окремих творів» [там само], і відповідно, опора «на множинність у єдності» [там само].

Прослідковується певна закономірність: не парні за номером сонати тяжіють до багаточастинного складу (№ 1 /C-dur/, № 3 /G-dur/ – п'ятичастинні; № 5 /C-dur/ – шестичастинна); парні мають чітку, наближену до класичної, чотиричастинну побудову циклу (№ 2 /C-dur/, № 4 /A-dur/, № 6 /g-moll/).

Ураховуючи вільну побудову і рівнозначність частин як головний принцип творів з опусу, відмічаємо функціональні відмінності частин. Виникають аналогії між способом організації сонатного циклу та циклічною організацією оперної дії (це, по-перше, акцентування уваги на кульмінаційній зоні – драматичній арії у оперній дії, що вимагало уведення надієвіших засобів задля втілення сильного афекту). «Така концентрована виразність вимагала сусідства з більш нейтральним матеріалом, який виконував функцію інтермецо» [138, с. 126]. Тож, поєднуючи етапи нагнітання «напруги», «розрідження» та швидкий рух-підсумок, у центрі сонатного циклу – арія, сарабанда або сициліана з рисами елегійності, відтінена низкою легких жартівливо-скерцозних частин або частин з вираженим хореографічним началом (гавот, жига, куранта та ін.). Саме сфера образів глибоко ліричного висловлювання (арія, сарабанда, сициліана) стає провісником повільних частин пізніх сонат, не поступаючись їм за силою експресії.

Частіше функція найважливішої ділянки драматургічної концепції сонатного циклу – головної частини, роль якої передбачає роль сонатного *allegro* у класичному циклі, не співпадає з її дислокацією – вона винесена на авансцену драми та слідує за прелюдійною першою частиною. Повільно-задумливий вступ, впроваджений А. Кореллі (композитор, який займає

особливе місце не тільки в історії італійської скрипкової сонати, а й в історії інструментальної музики кінця XVII – початку XVIII століття загалом), створює певну інтонаційно-образну арку з повільною середньою частиною та грає значну роль у ліричному плані сонатного циклу.

Послідовність темпів підлегла симетричній логіці. При цьому складається загальна рондальна «темпова композиція», в якій основна увага надається швидким темпам, що виконують поєднуючу функцію. Повільні ж темпи, подібно «епізодам», відіграють роль своєрідного відтінення імперативно налаштованих швидких частин циклу.

Рівень формоутворення кожної частини, долаючи «строкатість ранніх інструментальних творів» [там само, с. 128], переважно втілює один образ. Відповідно до афектної характеристики тональностей М. Шарпантьє [99, с. 158–159], Сонати C-dur №№ 1, 2, 5 визначаються як «веселі та войовничі», звернення до сфери однойменної тональності c-moll у другій частині Сонати № 1 та у третій, четвертій частинах Сонати № 5 відповідає «похмурій та сумній» образності, Соната № 3 G-dur – «ніжна, радісна», № 4 A-dur – «радісна та пасторальна» (цьому також відповідає програмна назва третьої частини «*Pastorale ad libitum*»), № 6 g-moll – «серйозна та велична» (саме в останньому творі спостерігається найбільший вплив рис sonatadachiesa). Так прослідковується ямбічна крещендуюча драматургія опусу, де передостання соната відрізняється масштабністю, а остання більш складними принципами формотворення. Звернення до сфери однойменної тональності c-moll у заключному розділі четвертої частини Сонати № 1, яка протиставляє «веселій та войовничій» образності «похмуру та сумну», прокладає шлях до внутрішньо конфліктної форми, щоб'єднала у цілісності різні музичні образи.

Поєднання різних музично-сміслових рівнів у циклах, контраст образів ліричних та дієвих, маршевих татанцювальних, що відображаються в узагальненій картині «навколишнього життя, втіленого у звуках» [там само, с. 128], відбувається при збереженні дивовижної рівноваги типових емоцій.

Такий рівень розвитку інструментального мислення, характерний для побудови сонатно-симфонічних циклів, дозволяє автору вільно оперувати широким колом інтонацій, мелодичних зворотів та залучати до тематизму творів різні типи тем: від пісенних до інструментальних. У тематизмі циклу «Il Pastor Fido» також знайшли «відлуння» елементи інтонаційного словника бароко – риторичні фігури, які у контексті програми дають можливість свого більш точного трактування.


В основу творів покладено, здебільшого, однотональні квадратні періоди повторної будови та періоди типу розгортання, які складаються з початкових мотивних груп (аналогічних «малій темі» епохи Відродження, за В. Холоповою [160]) та розгортання – секвентного розвитку початкових мотивів, з уведенням нових.

Оскільки з кінця XIV століття в Італії дуже розповсюдженою була духовна музика, «літописці згадують про міських глашатаїв, які супроводжували свої об'яви “a son de trombe e trombette”» [138, с. 132] – тож, зачіпаючи сферу виразності як струнних, так і духових інструментів, «трубні звучання» проникають у професійну музику. У даному разі вони надають темам основних частин циклу характер яскравої урочистої помпезності, завдяки опорі на кварто-квінтові інтонації, руху мелодії за звуками тризвуку, чіткості, рельєфності та лаконізму на ясній гармонічній основі у мажорних тональностях (приклад 3.2).

Приклад 3.2

Н. Шедевіль Соната № 3 G-dur. II частина (початок)

Allegro ma non Presto



За аналогією до того, як улюблений звуковий образ кочує із твору у твір різних жанрів у самого А. Вівальді, так Н. Шедевіль застосовує

безпосередньо вівальдійські теми у сонатах. Важко не помітити ідентичності між темою другої частини Сонати № 3 G-dur та першою частиною Концерту № 2 G-dur із op. 6 А. Вівальді (RV 259)⁵². Працюючи над перекладенням, Н. Шедевіль транспонував частину з Es-dur у G-dur, змінив концертну форму на рондо, а метр з чотирьохдольного на дводольний; при цьому спостерігаються також варіаційні зміни у фігуративному тематизмі розробкових епізодів (приклад 3.3).

Приклад 3.3

А. Вівальді Концерт № 2 G-dur op. 6 (RV 259), I частина (початок)



Трактування швидкої частини (що слідує за повільним вступом) як основної підтверджується також запозиченням цієї теми з першої частини Концерту А. Вівальді. Проте у другій частині Сонати № 2 у якості основної теми Н. Шедевіль відтворює тему із третьої, не менш дієвої частини Концерту № 2 op. 7 (RV 188) А. Вівальді. При збереженні основної тональності (C-dur), автор використовує мотивно-зіставну розробковість теми ритурнелю у межах одночастинної форми (приклад 3.4).

Приклад 3.4

Н. Шедевіль Соната № 2 C-dur. II частина (початок).



Показовою, з точки зору переосмислення виразності в музиці (в плані драматургії сонатного циклу) є трактування основної частини як певного імпульсу твору в останній, g-moll'ній сонаті опусу. Саме вона є найбільш

⁵²Окрім використання цитат з різних концертів А. Вівальді у сонатах з опусу «Il Pastor Fido» Н. Шедевіль, М. Тальбот відмічає запозичення темз творів інших композиторів, зокрема Дж. М. Альберті (у четвертій частині Сонати № 4 A-dur) [188].

часто виконуваною та цікавою у ракурсі проблеми музичної інтерпретації, тож особливу увагу звернемо саме на цей твір.

Ураховуючи доволі швидкий темп та достатньо складні принципи формотворення двох перших частин сонати, питання «хто головний» залишається відкритим. Проте у першій частині прикмети сонатного *allegro* спостерігаються тільки-но у зародковому вигляді (між головною та побічною партією відсутнє чітке тональне та образне співставлення, а реприза представлена лише першою фразою головної теми), тоді яку другій – фузі наочно демонструється гомофонізація лінійного складу (гармонічна трактовка теми, що підтримується акордовим супроводом, вільне голосоведення, відчутна перевага партії солюючого інструменту). Таке співвідношення першої та другої частин сонати не відноситься до типових у творах даного опусу, втім здається показовим для переорієнтації стилів.

Головна тема твору також заснована на героїчній інтонаційній формулі епохи бароко – фанфарі. В оправі стопа анапесту вона починається з рухурозгорнутим ламаним t^6_4 (приклад 3.5).

Приклад 3.5

Н. Шедевіль Соната № 6g-moll. I частина (початок)

Vivace

Проте на відміну від попередніх сонат, де інтонаційні арки здебільшого скріпляють музичну конструкцію на рівні темпової спорідненості частин (як, наприклад, у Сонаті № 1 C-dur та Сонаті № 2 C-dur), у Сонаті g-moll початкова тема кожної частини фактично виявляється побудованою на

жанрових варіантах одного мотиву, утворюючи «вільні» варіації (без збереження гармонічного остова).

Інтонація фанфари у двотемній тричастинній фузі з другої частини Сонати № 6 (*Alla breve*) із загальною експозицією в основній тональності (*g-moll*, звучить в оберненні. Ядро-тема заснована на яскравих зигзагоподібних стрибках в оправі ямбічної стопи половинними тривалостями розгорнутим ламаним t_4^6 із затримкою на дисонантному четвертому щабелі c^2 , «захопленням» сьомого ступеню a^2 та його завершенням висхідним рухом за t_6^{53} (приклад 3.6).

Приклад 3.6

Н. Шедевіль Соната № 6g-moll, II частина (початок)

Фуґа цікава об'єднанням двох однотональних декламаційних тем діалогічної природи, де перша (викладена у басовому голосі) постає наче суворе «твердження», а друга— як жалібно невпевнене схвильоване «виправдовування».

Теми почергово викладаються у партії солюючого інструменту та в басу акомпануючого, коли середній регістр *basso continuo* виконує функцію «заповнення» простору. Така максимальна регістрова віддаленість тем знаходить метафоричний сенс протиставлення Землі і Неба, співзвучних бароковому уявленню про два світи – земний і небесний, реальний та ілюзорний. Фуґа містить одне утримане протискладення і чотири інтермедії

⁵³У партії басу їй протиставляється друга тема (що вступає на три такти пізніше), заснована на остинатній початковій інтонації (мелодія-джерело), з якої потім «витікає» низхідний гамоподібний рух (фігура *tiratadefectiva*). Ця фігура розвивається секвенційно, підіймаючись вгору за рахунок стрибка на широкий діатонічний інтервал октави (фігура *saltusduriusculus*, яка вживається в музиці бароко для відображення сильного афекту).

(де перша відділяє експозицію від контрекспозиції, а друга – першу частину фуги від другої). Перший розділ фуги має три основних та два додаткових проведення теми, утворюючи неповну контрекспозицію.

Фуга уособлює барокову філософську категорію часу, багатовимірність якого постає у різних іпостасях й уособлює швидкоплинність, тривалість та нерухомість.

Розробковим розділам творів циклу притаманні виокремлення мотивів, секвенційний розвиток, відмежування невеликих побудов, елементи варіаційності, віртуозність партії солюючого інструменту та інші принципи тематичного розвитку гомофонного стилю. Його поступово зростаюча роль витісняє засоби, характерні фугованому типу викладу, імітації, що стало свідченням руху до нової тональної системи, всередині якої прослідковуються рудименти модальності.

Знайшла своє місце у творах циклу і розповсюджена в епоху бароко тенденція імпровізаційності у застосуванні цифрованого басу в каденції першої частини Сонати № 6. Перехід до темпу *Adagio* в останніх тактах надає звучанню філософічний відтінок, що певною мірою відповідає трактуванню концертних каденцій імпровізаційного характеру (приклад 3.7).

Приклад 3.7

Н. Шедевіль Соната № 6 g-moll, IV частина (каденція)

У інших різновидах повільних перших частин сонат простежується тісна взаємодія сонати та опери – не стільки у плані театральної конкретності, скільки внутрішньої насиченості ліричного висловлювання. На цьому етапі драматургічної конфігурації циклу на перший план виступає пісенна природа

солюючого інструменту. Порівняно з сонатами А. Кореллі, характерною рисою повільних частин якого «є широке застосування орнаментики, зумовлене імпровізаційною практикою того часу, що вимагала співучасті виконавця у творчості композитора» [43, с. 6], у сонатах «Il Pastor Fido» (оскільки мелодія в них набуває індивідуальних інтонаційних якостей) роль орнаментики суттєво зменшується та обмежується здебільшого застосуванням трелей на опорних точках мелодії» [там само] (приклад 3.8).

Приклад 3.8

Н. Шедевіль Соната № 1 C-dur. I частина (початок)
Moderato

Після інтенсивного «росту» тематичного матеріалу в основній частині темп сповільнюється, і увага слухача зосереджується на деталях та подробицях ліричного етапу розвитку драматургії сонатного циклу. Повільні частини мають декілька різновидів. Інколи в них підкреслюється виразність тонких гармонічних нюансів, нагнітання нестійкості, переключення гармонічних тяжінь, тематична розосередженість, статичний характер, що підкорює собі ритмічний малюнок твору(приклад 3.9).

Приклад 3.9

Н. Шедевіль Соната № 3 G-dur, III частина (початок)
Sarabanda

Відчуженим та споглядальним тоном висловлювання такі моменти викликають асоціації з токатами «perelevation» («вознесіння») у месі. Цей приклад не відноситься до основної гілки повільних частин у сонатах з опусу, втім здається показовим з огляду на тісну взаємодію церковної та світської музики.

Більшість повільних частин сонат «висвічують» елементи оперної кантילени. У цьому ракурсі показовою є третя частина Сонати № 1 C-dur, яка представляє собою Арію da capo. Особливості арії lamento простежуються у найліричнішій третій частині Сонати № 6 завдяки примхливій ритміці, яка порушує метричний імпульс, акцентуванню нестійких ступенів (акорди домінантової групи), неспадним інтонаціям, легким секстовим оспівуванням квінти ладу. Вже відома нам початкова інтонація фанфари зазнає модифікації: тут вона має вигляд висхідного півтонового оспівування V щабелю та наступного висхідного стрибка до III щабелю, і виражає яскраву емоційність, яка у певному сенсі є похідною з любовної змістовності даного твору (приклад 3.10).

Приклад 3.10

Н. Шедевіль Соната № 6 g-moll, III частина (початок)

Largo

Пунктирний ритм, інтонації оспівування, пластичний рух мелодії та її розспівний ліричний характер у повільному темпі створюють образ задумливого висловлювання, що нагадує сициліану (в епоху бароко цей жанр знаходився на піку популярності). Неможливо не помітити

ідентичності початку цієї частини із сициліаною другої частини Концерту d-moll А. Вівальді⁵⁴(приклад 3.11).

Приклад 3.11

А. Вівальді Концерт № 11 d-moll (RV 565), II частина (початок)

Largo e Spiccato

Violin I Solo, Violin II Solo, Viola I, Viola II, Cello/Double Bass (Cont.). Dynamics: p, pianissimo.

Характерною образністю жанр сициліани тісно пов'язаний із жанром пасторалі⁵⁵. Саме таку назву отримав ліричний центр опусу – Соната № 4 А-dur (приклад 3.12).

Приклад 3.12

Н. Шедевіль Соната № 4 А-dur, IV частина (початок)

Pastorale ad libitum

Violoncello obbligato, Organo.

⁵⁴Ряд виразних сициліан як у вигляді самостійних творів, так і у якості частин концертного або сонатного циклу, можна зустріти у творчості Й. С. Баха (зокрема, транскрипція Концерту № 11 d-moll /RV 565/ А. Вівальді у органному Концерті d-moll BWV 596), А. Кореллі, Г. Ф. Генделя, Ф. Верачіні, Г. Телемана, І. Грауна, Дж. Мартіні та ін.

⁵⁵Тенденція застосування жанра сициліани для втілення пасторальної образності доволі симптоматична, тому часто жанрові ознаки сициліани зустрічаються у п'сах, які отримали назву Пасторалі, свої черги у визначенні сициліани у більшості джерел підкреслюється її пасторальний характер.

Рустикальний рух голосів паралельними співзвуччями, вкраплення танцювальних ритмів, витримані звуки у басу, притаманні звучанню волинки, виявляють також риси пасторального різновиду мадригалу.

Після «ліричного інтермецо» слідує сфера жартівливо-скерцозних образів. Часто вона представлена блискучим allegro суцільно швидкому русі, інколи – граційним рухом-кружлянням у танці сюїтного типу, пов'язаним із суто інструментальним типом викладення (приклад 3.13).

Приклад 3.13

Н. Шедевіль Соната № 3 G-dur, V частина (початок)

Corrente

Танцювальна основа сонатного циклу не є випадковою, адже «тенеза усіх жанрів інструментальної музики не мислима без впливу жанрово-побутових джерел, у яких раніше, ніж у професійній музиці, ствердилася інструментальна специфіка» [138, с. 136].

У трактовці фіналу, проблема якого бентежила композиторів як старовини, так й менш віддалених епох, репрезентовано також декілька різновидів. Один з них – коли у драматургії підкреслюється два вузлових моменти – одна із початкових частин та фінал. У такому випадку розвиток циклу йде crescendo. Так, у тричастинному фіналі сонати № 6 спостерігається, окрім секвенційного принципу розвитку тематизму, «на рівень» значніший – варіаційний.

У першому проведенні тема розкривається і як лірична, і як скерцозна. Це справжній бароковий «біг на місці», динамічний та багатий на відтінки. Зберігаючи ознаки, властиві варіантно-строфічній формі епохи Ренесансу, головна тема фіналу цієї сонати подібно до інших частин цього

твору має у своїй основі інтонацію фанфари: похідна від теми фуги другої частини, вона викладена в оберненні (приклад 3.14).

Приклад 3.14

Н. Шедевіль Соната № 6 g-moll, IV частина (початок)

Allegro ma non presto

Порівнюючи Концерт А. Вівальді із Фіналом Н. Шедевіля, важко не помітити схожості. Вся частина представляє собою транскрипцію з поодинокими варіантними змінами гармонічних фігурацій у крайніх частинах та дещо суттєвими – у скороченому розробковому розділі (приклад 3.15).

Приклад 3.15

А. Вівальді Концерт № 6 g-moll op. 4 (RV 316a), I частина (початок)

Allegro

Інколи у драматургічній конфігурації сонати увага акцентується на одній із початкових частин. У такому випадку розвиток циклу починається з «вершини-джерела». Так, у Сонаті № 5 за жигую четвертої частини, яка своїм

стрімким танцювальним рухом відповідає вимогам фіналу (як, наприклад, у Сонаті № 3G-dur), слідує ще дві повільні частини, які своєю появою «розмивають» драматургічний план сонати та наближують його до сюїти, зокрема французького *ordre*. Така тенденція не є типовою для усіх творів з опусу, проте співвідношення їхньої чіткої та вільної структурованості наочно демонструє процес кристалізації класичної сонатної драматургії.

Загалом, синтезування пасторальних чуттєвих образів (що відповідають назві циклу «*Il Pastor Fido*» за мотивами розповсюдженого у той час сюжету про вірність у коханні та підтримані вибором тембру народного музичного інструменту – мюзету) та філософськи стриманих, пов'язаних з трактовкою теми любові у церковній традиції у циклі (образ Пастора у християнському розумінні), вказує на продовження мадригально-інструментальної та вокально-хорової традиції минулих століть.

Тональні співвідношення, типи контрасту між частинами та розділами сонат, архітектоніка творів, їхня побудова (періоди типу розгортання з їх мотивно-зіставним тематизмом), гармонія та ін. знаходяться у рамках музики бароко, в той час, коли чітка чотиричастинна архітектоніка сонатних циклів №№ 2, 4, 6, використання ліричного центру (сарабанди) – провісника повільних частин пізніх сонат циклічної форми, – виявляють щойно проростаючі класичні ознаки.

Оригінальність композиційних рис даного опусу виявилася в руслі можливостей подальшого розвитку жанру камерної сонати, який з любов'ю і натхненням розроблявся А. Вівальді. Чому так вийшло, що твори увібрали у собі такі антитетичні прикмети? Спробуємо знайти відповідь на це питання, звернувшись до стильових показників «авторів» алонімного циклу «*Il Pastor Fido*».

3.1.3. Стильові риси у творах сонатного жанру А. Вівальді та Н. Шедевіля: компаративний аспект

Одразу зазначимо про обмежену кількість доступних досліджень та джерел, присвячених питанням творчості А. Вівальді, а також фактично

повну відсутність наукового доробку щодо творчості Н. Шедевіля. На окремих іноземних сайтах можна знайти інформацію про те, що перша з опублікованих робіт Н. Шедевіля, на яку «у 1729 році, в Парижі, він успішно отримав дозвіл» [180], мала назву «Прості розваги» («*Amusements champêtres*»). Сам себе французький мюзетіст називав «Юнак-Шедевіль» («*Chedeville le jeune*»), а більш пізні композиції підписував «Шедевіль-кадет» («*Chedeville le cadet*»). Відомі також інші збірки його «Розваг» (друга збірка 1731р., третя – 1733 р.) – вміщені у них п'єси (передусім сонати із третьої збірки) передбачали використання більш передових технічних прийомів гри та розкривали цілісні музичні образи.

Цікавими є інструментальні твори ор. 6 «Розваги Белони, або задоволення Марса» («*Amusemens de Bellone, ou Lesplaisirs de Mars*»), написані у 1736 році під враженням від боїв та військової кампанії принца Конті (в якій сам Шедевіль брав участь). Оскільки найменш продуктивним був період «між серединою 1740-х і 1750-х рр.» [там само], а покинувши оперу, композитор рідко звертався до написання музики, «остання датована композиція Шедевіля з'явилася у 1751 році» [там само] під назвою «Веселі варіації, п'єси різних авторів, прикрашені radoщами» («*Les variations amusantes: pièces de différents auteurs ornés d'agrémens*») ор. 14. Здебільшого твори Н. Шедевіля написані для мюзета; «багато з них покликані продемонструвати навички окремих музикантів-аматорів» [там само].

Оскільки алонімний ор. 13 «Il Pastor Fido» було створено Н. Шедевілем у 1737 році, сконцентруємо увагу на творах у сонатному жанрі цього часу. До таких відноситься збірка з шести сонат «Веселі сонати» ор. 5 для одного або двох мюзетів, кольосної ліри, флейти, гобою, та скрипки (1734)⁵⁶, а також зразки більш-менш серйозної музики мюзетіста – шість сонат з ор. 7, що

⁵⁶Інформація про видання творів є у базі даних RISM (серія А І), в музичних архівах західноєвропейських бібліотек (Париж, Бібліотека Арсеналу, Бібліотека Консерваторії та Національна бібліотека Франції, відділ музики; Гаага, Музей міста Гааги; Лондон, Британська бібліотека; Філадельфія, Бібліотека університету Пенсільванії; Прово, Університет БригамаЯнга, Бібліотека Гарольда Б. Лі, Спеціальні музичні колекції) зберігаються уртекстові видання пані Бойвін та Леклерк.

складають єдину збірку п'єс, створених спеціально для флейти, гобоя і скрипки (1739)⁵⁷. Цей опус композитор написав під впливом знайомства з італійською музикою, яка стала для нього зразком натхнення – Н. Шедевіль займався перекладенням творів для мюзету багатьох творів італійських майстрів того часу. Напевно, саме так він познайомився зі спадщиною А. Вівальді – мюзетист знався на стилі славнозвісного венеціанця, працюючи з його творами, переробляючи та аранжуєючи їх.

Стосовно джерел та досліджень, присвячених інструментальній творчості італійського барокового маестро А. Вівальді, відзначимо, що у широкій сучасній панорамі наукових праць їм належить, на жаль, незначне місце. Серед відомих монографій російського музикознавця І. Белецького «Антоніо Вівальді» [18], співвітчизника композитора В. Бокарді «Вівальді» [23], П. Барб'є «Венеція Вівальді. Музика та свята епохи бароко» [9], англомовні праці М. Піншерля [187], К. Геллера [183], М. Тальбота [188] та ін.

За останніми свідченнями, видано понад 830 творів А. Вівальді (враховуючи і знахідку «Турінських манускриптів»⁵⁸). Не беручи до уваги втрачені твори та ті, що збереглися не повністю, в інструментальній музиці композитора нараховується 474 концерти, 14 симфоній, близько 90 сонат (втім, авторство А. Вівальді по відношенню до деяких з цих композицій у багатьох дослідників дотепер викликає сумніви)⁵⁹.

⁵⁷Інформація про видання творів є у базі даних RISM (серія А I), в музичних архівах західноєвропейських бібліотек (Париж, Бібліотека Консерваторії та Національна бібліотека Франції, відділ музики; Лондон, Британська бібліотека; Філадельфія, Бібліотека університету Пенсільванії) зберігаються уртекстові видання пані Бойвін та Леклерк.

⁵⁸«У 1926 році стало відомо про продаж колекції нотних рукописів, що належала слезіанцям, монахам колегії Сан-Карло в Сан Мартіно (поблизу Монфератто у П'ємонтській області). Прибувши на місце з метою дослідження цього зібрання та його можливої закупівлі Турінською національною бібліотекою, А. Джентілі, викладач музичної історії у Турінському університеті, виявив 97 томів, 14 з яких містили музику А. Вівальді. Серед цих <...> рукописів, головним чином, автографічних манускриптів, знаходилися: 140 інструментальних творів, 29 кантат, 12 опер (одна в подвійному екземплярі), три більш короткі драматичні роботи <...>. Завдяки допомозі банкіра Роберто Фоа бібліотека придбала всі томи у 1927 році» [188, с. 7]

⁵⁹Існувало кілька спроб систематизувати творчість композитора, але жоден каталог не отримав статусу універсального. Найбільш ранній – каталог Рінальді [Rn] «Catalogo numerico tematico delle composizioni di A. Vivaldi» (1945); у каталозі «Inventaire-thematique» (1948) М. Піншерля [P] відсутня різниця «між двома варіантами того самого твору і двох різних творів із загальними елементами» [188, с. 11]; каталог Фанна [F] «Catalogo numerico-tematico delle opere strumentali» (1968) є пошуковим списком для

У сонатному жанрі (після інструментальних концертів він займає одне з провідних місць у доробку венеціанського майстра) на сьогодні відомо близько 60 соло-сонат, 27 тріо-сонат та 3 квартетні сонати. За життя А. Вівальді, який «вперше постав перед публікою як творець тріо-сонат» [18, с. 8], видавництвом Джузеппе Сала у Венеції у 1705 році було опубліковано «12 сонат для двох скрипок та basso continuo <...> "Suonate da Camera a tre"» оп. 1, видавництвом Бортолі у Венеції у 1709 році «12 сонат для скрипки з супроводом чембало – "Sonatea Violinoe Basso per il Cembalo"» оп. 2 та «оп. 5, який включає 4 сонати для скрипки з *continuo* та 2 тріо-сонати (1716, Амстердам)» [там само].

Сконцентруємо увагу на творах з цих опусів, а також до деяких сонат для одного або декількох інструментів з *continuo* без зазначення опусу, які не увійшли до збірок.

Окреслимо відмітні стильові риси у сонатному жанрі А. Вівальді та Н. Шедевіля.

Характер музичної образності у сонатах цих композиторів дещо відрізняється. У творчості А. Вівальді як представника стилю італійського бароко, витoki якого припадають на кінець XVI століття, коли оптимістичний гуманізм епохи Відродження змінився трагічним світосприйняттям, знайшли глибоке відображення риси, притаманні епосі. З виникненням цього стилю музика вперше продемонструвала можливості заглибленого і різнобічного втілення світу душевних переживань людини, які, у творчості А. Вівальді знайшли відгук у філософській образності творів, «прихованої» за «маскою» оптимістичного бачення художника. Для інструментальної творчості видатного італійця характерне поєднання

видання Рікорді, «не включає частково збережені роботи або деякі важливі варіанти» [там само] композицій. Остання публікація тематичного каталогу всіх творів Вівальді датським ученим Петером Ріомом [RV] (RyomVerzeichnis) «Thematisches Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis: kleine Ausgabe» (1974) пройшла випробування часом на всебічне охоплення та точність відомостей. Слід зазначити, що критерії справжності творів А. Вівальді у П. Ріома визначаються «бібліографічними, а не стилістичними» [188, с. 94] атрибутами. Серед творів, які на даний час приписуються А. Вівальді, зазначає П. Ріом, потребують уточнення свого авторства: Introductione (Sinfonia) RV 144/P.145, концерти RV 415, 464/P.334, RV 465/P.331, RV 373/P.335, а також сонати RV 24, RV 80 та обрані для аналізу RV 54–59 (Il Pastor Fido) [там само].

монументальності і театрального пафосу з лірикою, м'якістю, гучного і щільного звучання всіх інструментів з тихим сольним (або камерним).

Сонатам Н. Шедевіля притаманна музична образність більш особистісного характеру. Оскільки його твори були призначені, здебільшого, для розваги та задоволення французької аристократії (з її захопленням грою на простих «сільських» інструментах), в них знайшли відображення пасторальні тенденції, що цілком відповідало розповсюдженому на той час у Франції стилю рококо: «Виникнувши <...> в епоху кризи абсолютизму, стиль рококо відбивав прагнення до відходу від дійсності в сферу безтурботної гри і насолоди» [132, с. 689]. У творчості Н. Шедевіля цей стиль відзначений рисами інтимної камерності, відсутністю яскравих протиставлень та драматичних ефектів, культивуванням особливого світу тендітних, ніжно граційних або кокетливо скерцозних образів галантного, салонного характеру. У творах французького музиканта отримали «відлуння» притаманні рококо «вибаглива вишуканість ліній, дрібність малюнка, широкий розвиток орнаментально-декоративного начала» [там само], що виявилось в рясних мелізмах, «які складали невід'ємну частину мелодійної лінії; фактура відрізнялася легкістю і прозорістю, панував гомофонний склад» [там само]; застосування елементів поліфонії було мінімальним.

Відносно програмності сонатних циклів також простежуються дещо різні підходи. Конкретна програмність у сонатах А. Вівальді здебільшого відсутня. Окрім темпових позначок на початку кожної частини (за винятком перших, котрі починаються пишними Прелюдіями повільного, урочистого характеру – *Adagio*, *Largo* чи *Grave*), композитор вказує лише конкретну танцювальну жанрову основу сюїтного типу (Алеманда, Куранта, Жига, Гавот або Сарабанда та ін.).

У програмних назвах з ор. 5 Н. Шедевіля прослідковується тяжіння до більш конкретного відображення задуму: назва циклу («Веселі сонати» / «*Sonates Amusantes*») та назви деяких частин (третя частина Сонати № 1 *C-dur* «Витончене рондо» / «*Rondeau Le Gracieux*», третя частина Сонати

№ 2 «Кулон» / «*La Coulombe*», перша частина Сонати № 3 «Весілля де Берсі» / «*La Noce De Bercy*»); інколи окремим частинам композитор дає ім'я відомих особистостей (приміром, четверта частина Сонати № 1 a-moll має назву «Герцог де ЛаТремуй» / «*Le Duc Dela Trimouille*»; перша частина Сонати № 5 G-dur – «Графиня де Шуазьоль» / «*Lacomtesse de Choysel*»). Натомість в ор. 7, написаному під час захоплення італійською музикою, зокрема, творчістю А. Вівальді, за аналогією до підходу венеціанського майстра, мюзетист оминає конкретну програмність і окрім темпових позначок на початку кожної частини, зрідка вказує на танцювальну основу (четверта частина Сонати № 1 e-moll – Жига, Сонати № 5 – Гавот).

Відомі ще з середини XVII століття два різновиди сонати («*da chiesa*» і «*da camera*») рівною мірою знайшли відображення у творчості видатного венеціанця. У своїх творах він спирався на різні жанри, зіставляючи їх в одному: пісенну арію з григоріанським хоралом, мадригал з духовним мотетом і концертом. Сонати з ор. 1 багато в чому близькі до музики А. Кореллі, якого А. Вівальді вважав своїм вчителем. Тож цим і можна пояснити наявність спільних рис у сонатах композиторів, прослідивши творчу спадкоємність за лінією вчитель – ученик – наслідувач (А. Кореллі – А. Вівальді – Н. Шедевіль⁶⁰). А. Вівальді вже в першому опусі продемонстрував зразки переплетіння сонатах церковної та світської музики. Досконалість професійної техніки автора дає підставу припустити, що цьому опусу передувало багато дослідів у даному жанрі.

Н. Шедевіль в ор. 5 повністю віддає перевагу сонаті *da camera*, а вже в ор. 7 наочно демонструє синтезування обох типів. За аналогією до композицій А. Вівальді, тут простежується вирішення першої частини в дусі «налагодження» на певний настрій, вступної форми імпровізаційного характеру за типом сонати *da chiesa*. Втім, таке «налагоджування»

⁶⁰Зазначимо, що ор. 5 А. Кореллі, ор. 1 А. Вівальді та ор. 14 Н. Шедевіль закінчуються варіаціями на популярну тему іспанської фолії.

відбувається у французького мюзетіста, на відміну від А. Вівальді, у чітких та ясних рамках.

Щодо архітектоніки сонатних циклів А. Вівальді та Н. Шедевіля, відмітимо, що поряд із чотиричастинними, у творчості композиторів часто зустрічаються тричастинні конструкції. Досить рідко у А. Вівальді зустрічаються п'ятичастинні сонати (F-dur RV 19, g-moll RV 26 та A-dur RV 31 op. 2 № 2).

Щодо форм інших частин: у Н. Шедевіля це переважно дво- та тричастинні композиційні моделі (переважання раціонального начала у конструюванні), у А. Вівальді – поряд з простими одно-, дво-, тричастинними формами, старовинною сонатною та у деяких випадках, принципами фугової розробковості (наприклад, соната c-moll для гобою та basso continuo RV 53, у Н. Шедевіля – перша частина Сонати № 1 e-moll з op. 7), частіше відчувається прагнення до неповторності кожної конструкції, що витікає із загальної імпровізаційності музичного мислення. Так, сонати № 2 A-dur RV 31, № 9 e-moll RV 16 та № 12 a-moll RV 32 з op. 2 мають такі частини як каприччіо, а № 11 D-dur RV 9 з op. 2 – фантазію. У цих випадках створюється нова стильова конструкція, де між сонатною повільною прелюдією та жанровим фіналом вбудовується вільна, інструментально-розгорнута частина.

Звернемося до спільних рис стилю, виявлених у сонатах венеціанського майстра та французького мюзетіста.

Будучи віртуозним скрипалем, А. Вівальді «і як композитор мислив по-скрипковому» [38, с. 96], тож риси виконавського стилю, безсумнівно, знайшли відбиток у його творах. Нерідко танцювальні частини слідуєть у суцільно швидкому віртуозному темпі. Разом з тим уміння об'єднати строгість логічної конструкції з вільним розгорненням танцювального руху свідчить про високий рівень композиторської майстерності автора.

Тяжіння до темпового «крещендування» у сонатному циклі простежується й у op. 7 Н. Шедевіля – на противагу контрастному

чергуванню частин у сонатних циклах з ор. 5. Побудовані за принципом *повільно – швидко – дуже швидко*, такі сонати наближаються до маленьких танцювальних сюїт. Передусім, у Н. Шедевіля це сонати № 4 a-moll, № 6 g-moll та ін. з ор. 7, у А. Вівальді – скрипкові сонати № 5 h-moll RV 36, № 6 C-dur RV 1, № 7 c-moll RV 8, № 8 G-dur RV 23, № 10 f-moll RV 21, № 11 D-dur RV 9 з ор. 2; № 2 A-dur RV 30, № 4 h-moll RV 35 з ор. 5; соната («синфонія») h-moll RV 35a та соната d-moll RV 15).

Між частинами сонатного циклуу творах А. Вівальді та Н. Шедевіля спостерігаємо різнорівневий контраст (іноді тональний та темповий, частіше динамічний, ритмоінтонаційний, фактурний, подекуди жанровий тощо).

Спільним для композиторів є використання техніки генерал-басу (*cantus firmus*), що «прокладає шлях» до встановлення гармонічної вертикалі та асиміляції модальних структур. Гармонія у творах обох композиторів тональна, превалує мажоро-мінорна система з елементами модальності, переважають каданси, характерні для барокової епохи (кварто-квінтові ходи). Інколи, однак, А. Вівальді вражає сміливістю тонально-гармонічної логіки та «зухвалістю» співзвуч.

Загальна фактурна картина показова для творів бароко – мішаний тип викладення, що поєднує і поліфонічні, і гомофонно-гармонічні принципи у їх взаємодії.

Часто в камерних сонатах італійського майстра та французького мюзетіста партія солюючого інструменту виділена і має віртуозний, «вільний» характер. У зв'язку з цим мелодика у творах імпульсивна, темпераментна, з різкоокресленим контуром та виразними фігуративними варіантами. Характерними рисами стають і широкі рухи фігурації, повторність інтонацій, що ніби закріплюють у свідомості слухача основний матеріал, послідовне проведення принципу секвентного розвитку.

Ритм гранично індивідуалізований для того часу, кожна частина будь-якої сонати має свій оригінальний ритмічний профіль та різноманітну фактуру.

Відмітимо також приклади інтонаційних «перегукувань» між творами з оп. 13 «Il Pastor Fido» та сонатами з оп. 7 Н. Шедевіля. Так, інтонаційні елементи оспівування третього щабелю, що являє собою розгорнення ядра теми першої частини Сонати № 1 з оп. 13 «Il Pastor Fido» (C-dur, тт. 5-7), знайдуть втілення у заключному розділі другої частини (тт. 61-63) Сонати № 2 з оп. 7 (A-dur). Впадають в око ідентичні ламентозні секундові інтонації з Арій – третіх частин згаданих сонат; приховане двоголосся має місце у розробкових розділах другої частини (тт. 5-8) Сонати № 1 та у дзеркальному відображенні у Сонаті № 3 «Il Pastor Fido» (тт. 61-64) та ін.

У творах обох композиторів відчувається багата музична фантазія авторів. Достатньо примітний тематизм, надзвичайно опуклий, живий, експресивний, вражаючий публіку і здатний викликати часом наочні асоціації з різноманітними явищами життя завдяки викладенню яскравого тематичного ядра, в якому простежується подекуди ораторська, риторична природа. «Ядро» експонується на початку кожної частини і набуває інтенсивного розвитку (імітації, секвенції, елементи варіаційності). Тема зазвичай не містить у собі елементів контрасту або конфлікту, що в цілому надає їй певної статичності. Однак за наявності невичерпної мелодійності, широких рухів, активної фігурації «статичність» парадоксальним чином сприяє свіжості звучання кожної тематичної побудови.

У тематизмі сонат знайшли «відлуння» елементи інтонаційного словника бароко – риторичні фігури, що у контексті творів спрямовані на моделювання тієї чи іншої провідної емоції. Хвилеподібні рухи вгору та вниз (anabasis, catabasis), ніби захоплюючи простір, «поєднують землю та небо», що відповідає пасторальній програмі творів, широкі стрибки на сексту (exclamatio) виражають яскраву емоційність тощо.

Вкрай прискіпливе ставлення майстрів спостерігається по відношенню до таких засобів виразності, як темп, динаміка, фразування та артикуляція, що є вельми примітним для того часу.

Додамо також декілька слів стосовно інструментарію. А. Вівальді приділяв велику увагу гобою, який займав почесне місце ще в оперних оркестрах XVII століття. Особливо часто використовувався композитором цей інструмент в «музиці під відкритим небом». Збереглося 11 концертів для гобою з оркестром і три концерти для двох гобоїв (багато з них були видані ще за життя композитора). А от сонат для мюзету, окрім приписаної йому з ор. 13, до цього часу не знайдено жодної.

Результати компаративно-аналітичного дослідження стильових показників у сонатах А. Вівальді та Н. Шедевіля викладено у наступній схемі, де наочно вказані деякі спільні та відмітні авторські стильові риси, виділені у циклі «Il Pastor Fido» (схема 3.15).

Схема 3.15

Співвідношення стильових показників у сонатах А. Вівальді та Н. Шедевіля

| <i>Автори Параметри</i> | Риси стильової манери у сонатах А. Вівальді | Цикл сонат для мюзету «Il Pastor Fido» ор. 13 | Риси стильової манери у сонатах Н. Шедевіля |
|--|--|--|---|
| Виконавський склад | відсутність інших творів для мюзету | твори для мюзету | |
| Композиція цілого | переважно три- та чотиричастинний сонатний цикл | переважно чотиричастинний сонатний цикл | |
| Ідейно-художня концепція (програмність) | Відсутність конкретної програмності у сонатах | «Il Pastor Fido» – подвійна змістовна програмність | світська змістовна програмність |
| Образний зміст | лірико-філософський | лірико-філософський з акцентуацією теми природи через пасторальні образи | переважно пасторальний |
| Жанрова основа та орієнтація | Sonata da chiesa + sonata da camera збільшеною акцентуацією уваги на сфері останньої | відсутність конкретної танцювальної жанрової основи sonata da chiesa + sonata da camera | танцювальність, sonata da camera |
| Найбільш поширений принцип формотворення | прагнення до неповторності кожної конструкторції, що витікає із загальної імпровізаційності музичного мислення | чіткі композиційні моделі чергуються з формами вільного типу (синтезування раціонального та емоційного начала у конструюванні) | чіткі композиційні моделі (переважання раціонального у конструюванні) |
| Найбільш поширений тип контрасту між частинами | контраст різних рівнів (інколи тональний та темповий, частіше динамічний, ритмоінтонаційний, подекуди жанровий тощо) | | |
| Найбільш поширений тип фактури | мішаний | | |
| Гармонія | тональна мажоро-мінорна система з елементами модальності | | |
| Мелодика | рельєфна, інтонаційно-випукла | | |
| Тематизм | мотивно-зіставний, заснований на інтонаційності риторичних фігур | | |

| | |
|-------------------------------|----------------------------|
| Принципи тематичного розвитку | секвенціювання, варіювання |
|-------------------------------|----------------------------|

Отже, звертаючись до Шести сонат для мюзету (волинки) та *basso continuo* op. 13 («*Il Pastor Fido*»), бачимо один із зразків барокового циклу, який уособлює в собі наступні інтегративні аспекти: сакральна образна змістовність, елементи поліфонічного типу викладу, використання риторичних фігур, втілення філософських категорій «Часу», «Руху», «Простору», теорія афектів та ін. від стилю монументального Бароко, сонати *da chiesa* та стилістики духовних творів скрипаля А. Вівальді – з одного боку, пасторальна змістовна образність, вибаглива вишуканість мелодичних ліній, широкий розвиток орнаментально-декоративного начала, прозора фактура, риси дансатності від французького рококо, сонати *da camera* та світських творів мюзетіста Н. Шедевеля – з іншого. Викладення першої частини Сонати № 6 у старосонатній формі, узагальнюючий образний зміст творів – від традицій побудови сонатного циклу, зв'язок частин на основі драматургічних функцій – від сюїти. Окрім того, включення у танцювальні серії жанрових та пейзажних замальовок (Пастораль у Сонаті № 4, A-dur), уведення нетанцювальних частин (Арія у третій частині Сонати № 1, C-dur) вказують не лише на риси барочної сюїти, а саме барочної сюїти французького типу.

Загалом сонатний цикл «*Il Pastor Fido*» є особливим зразком тонкого сплаву різнорідних тенденцій часу, що й утворює художню цінність даного опусу.

Зазначимо, що у межах свого часу Н. Шедевіль – композитор, який, не володіючи яскравою самобутньою індивідуальністю, відіграв роль популяризатора прогресивних естетико-стилістичних тенденцій у спрощеній формі та у поєднанні з більш звичними традиційними елементами. Таким способом він задокументував рівень музично-творчих пошуків свого часу та підготував ґрунт для майбутніх геніїв віденського класицизму та інших

майстрів. За словами М. Михайлова, «у цьому, мабуть, і складається історичне значення творчої “периферії”» [113, с. 184]

3.1.4. Інтерпретаційний аналіз алонімного музичного твору (на прикладі Сонати для мюзету та basso continuo op. 13 № 6 «Il Pastor Fido» Н. Шедевіля /А. Вівальді)

«...Питання виконання музики минулого відіграють тепер таку важливу роль, про яку раніше навіть уяви не мали.

Інтерпретатор – єдиний посередник між минулим та сучасністю – набуває істинно вирішального значення для долі музики».

В. Фуртвенглер

Алонімний музичний твір, як правило, відрізняється від твору «відкритого» авторства історією виконання, частотою звернення інтерпретаторів-виконавців. Цілком можливо, саме інтрига, пов'язана з авторством, викликає підвищений інтерес і водночас провокує появу маси помилок та неточностей у спробах виконавської трактовки, а також (як наслідок) певного «спотворення» слухацького сприйняття, слухацької інтерпретації (як результат прослуховування виконавських версій, орієнтованих на різні стильові джерела).

Показовою в аспекті інтерпретаційного аналізу є історія з Сонатою g-moll для мюзету та basso continuo № 6 з op. 13 Н. Шедевіля. Характеристики цієї алонімної Сонати відповідають багатьом параметрам обраного жанру на певному етапі його еволюції (про що йшлося вище).

З точки зору різної трактовки змістовної образності твору цікавими є виконавські інтерпретації французьким трубачем Морісом Андре [Maurice André] (1933–2012) та англійським гобоїстом Полем Гудвіном [Paul Goodwin] (1956 р. н.).

Моріс Андре – один із перших виконавців творів епохи бароко на малій трубі (труба-пікколо). Різновид труби, сконструйований наприкінці XIX століття, мала труба переживає нині новий підйом у зв'язку з

відродженням інтересу до старовинної музики. Саме на такому інструменті трубач виконує Сонату Н. Шедевіля в ансамблі з німецькою органісткою Хедвіг Білгрем.

Поль Гудвін є одним із перших виконавців на старовинному (бароковому) гобої, відповідному сучасному гобою in C (без клапанів) німецького строю. Саме інтерпретація твору на цьому інструменті буде розглянута далі⁶¹.

Підміна авторства твору ставить перед музикантом-виконавцем нелегку задачу обрання тієї версії виконання, яка б найбільше відповідала композиторському задуму. Підкреслимо, що студійний запис Моріса Андре здійснено 1986 року (версія завантажена з відеохостингу «YouTube»), коли алонімність Сонати ще не була встановлена, і виконавець орієнтувався на стиль А. Вівальді (саме його ім'я зазначено у титрах відео).

Студійний запис П. Гудвіна (версія завантажена з відеохостингу «YouTube») здійснений 1995 року, коли дослідники вже «викрили» містифікацію Н. Шедевіля – тож гобоїст знав, хто є дійсним автором і відповідно мав достовірне стильове джерело як орієнтир для інтерпретації (що підтверджується зазначенням у титрах відео авторства Н. Шедевіля).

М. Андре і Х. Білгрем, обравши для втілення композиторського задуму трубу-пікколо та орган, розкривають сакральне начало змістовного шару програмної назви твору. Такий інструментарій збагачує плернерну атмосферу Сонати урочистістю, піднесеністю, шляхетністю, підкреслює її філософічність. Виваженість кожного звуку надає значущості та помпезності звучанню, наділяючи твір рисами образності монументального італійського бароко (у виконанні П. Гудвіна простежується деяка плинність мелодичної думки). У поєднанні з поліфонічною частиною (фуга) та присутністю риторичних фігур ці риси вказують на прикмети сонати *da chiesa*.

⁶¹Виконавці на акомпануючих інструментах Найджел Ноз [Nigel North] – лютя, Сьюзан Шепард [Susan Sheppard] – віолончель, Френсіс Юстас [Frances Eustace] – фагот, Джон Тол [John Toll] – клавесин.

Відомо, що на думку Й. С. Баха, тембр труби міг зображати голоси ангелів. Інтонція початкового мотиву кожної частини – рух за розгорнутим ламаним тонічним квартсекстаккордом, що являє собою героїчну інтонаційну формулу епохи бароко (фанфару) – у партії труби набуває більшої та глибшої змістовності. Не випадковим є обрання М. Андре органу як акомпануючого інструменту – як зазначає В. Холопова, саме «від теоцентризму йшла ідея небесної капели, *Бога як органіста* (курсив наш. – К. Б.), всесвітня гармонія макрокосмосу, що відображалася у мікрокосмосі – гармонії музики, інструментах земних музикантів» [159, с. 253].

Також не випадковою вбачається трактування співвідношення солюючого інструменту (труби-пікколо) та акомпануючого (органу) у виконанні М. Андре та Х. Білгрем як рівноправних, у чому простежуються риси концертного жанру (одним із основоположників якого вважається А. Вівальді).

Чим же зумовлена ідея М. Андре та Х. Білгрем акцентувати увагу саме на сакральному началі? Однією з причин може бути особистість самого А. Вівальді (автора твору, на думку виконавців), який свого часу отримав священний сан. Цікаво, що саме Й. Бах угледів сакральне начало у світських творах італійця (так, тема з інструментального концерту d-moll op. 3 № 11 /III частина/ або схожа на неї тема з концерту a-moll /KV 356/ з I частини звучить у релігійній кантаті Й. Баха «У моєму серці була велика печаль» BWV 21). Слід, однак, згадати і той факт, що видатний італієць до мідних інструментів звертався не надто часто: у XVIII столітті звукоряд мідних обмежувався натуральними тонами, що зумовлювало певні труднощі у їх використанні⁶². У сольних концертах партії мідних духових зазвичай не виходили за межі C-dur та D-dur, а необхідні тональні контрасти доручалися струнним. Можливо, М. Андре та Х. Білгрем, обравши такий інструментарій, хотіли показати, як

⁶²В той же час Концерт А. Вівальді для двох труб і двох валторн з оркестром демонструє чудове вміння композитора компенсувати обмеженість натурального звукоряду за допомогою частих імітацій, повторювання звуків, динамічних контрастів та інших прийомів.

міг би звучати твір А. Вівальді за умов, якщо б труба була наділена сучасними можливостями.

П. Гудвін, обираючи бароковий гобой – найбільш відповідний оригіналу в сучасному інструментарії (акомпануючі інструменти – клавесин, лютня, віолончель, фагот), підкреслює у творі риси шедевілівського французького рококо, коли ці інструменти були поширеними й затребуваними. Використання виконавцем безлічі прикрас вказує на традиції французького виконання (тоді як у партії труби прикраси часто спростовуються). Обраний інструментарій – типовий для передачі пасторальних образів, якими любляв тішити своїх слухачів (французьких аристократів) Н. Шедевіль. Природно, що П. Гудвін хотів зосередити увагу реципієнтів на одному з аспектів програмності сонати – пейзажній ліриці, пасторальності.

Показово, що П. Гудвін виконує твір у тональності *fis-moll*, а М. Андре – в оригінальній тональності *g-moll*. Можливо, на вибір виконавців вплинули сінестезійні кольорові асоціації музикантів (за відчуттями М. Римського-Корсакова, скажімо, тональність *fis* має сіро-зелений відтінок, що більше відповідає пасторальній образності, а *g* – брунатно-золотистий – більш поглибленому філософічному та внутрішньо-медитативному змісту).

Обидва виконавці дотримуються традицій аутентичного виконання музики епохи бароко, тому принципи артикуляції, виконавські прийоми організації форми, інтонування фраз є схожими у їхніх інтерпретаційних версіях. Простежується також достатньо вільне відношення обох музикантів до нотного тексту (нагадаємо, що виконавці зверталися до різних видань твору).

Безумовно, обидві виконавські версії заслуговують на увагу, оскільки розкривають і розширюють художній потенціал твору, допомагають виявити додаткові виразні можливості музичного тексту сонати.

Стосовно *редакторської* інтерпретації з'ясувалося, що у подальшій своїй «долі» чотиричастинна Соната g-moll для мюзету (волинки) Н. Шедевіля стала тричастинним d-moll'ним концертом для труби А. Вівальді у редакції Т. Докшицера.

Як бачимо, усі відомі на даний час різновиди інтерпретації знаходять свою нішу у галузі музичної алонімії. Та саме *музикознавча* інтерпретація повинна сприяти заповненню «білих плям», відновленню «втрачених» або ж «прихованих» нот історії у пелені таємниць та хибних думок, стаючи своєрідним «посередником» між минулим та сучасністю.

3.2. Три сонати для клавічембало з краківського рукопису в аспекті позасвідомої алонімії

3.2.1. Історія знаходження рукопису. Гіпотези щодо авторства обраних творів, зафіксованих у ньому

У бібліотеці Чарторийських, що знаходиться в Національному музеї Польщі у місті Кракові, зберігається рукопис⁶³ трьох сонат для клавічембало⁶⁴ B-dur, C-dur і F-dur⁶⁵.

Авторство у самому рукописі зазначено на титульному аркуші: «*Sonata Per il clavicembalo Del. Sigr. Ber*» (у перекладі з італійської – «Соната для клавічембало синьйора Бера»), який додається першим до всіх наступних сторінок⁶⁶. Вже сам титульний аркуш здається дещо дивним, адже рукопис містить декілька різнотональних творів, а на титульному аркуші вказано «*Sonata*», а не «*Sonatas*». Тож зазначимо, що припускати можливість загального значення титульного аркушу для всього рукопису слід з певною засторогою. Скоріше за все, він або відноситься лише до першої сонати, а

⁶³Шифр зберігання рукопису Czart. 3211 ew./10.

⁶⁴Клавічембало – клавішний музичний інструмент, один із попередників сучасного фортепіано, дуже популярний у XVIII ст.

⁶⁵У подальшому викладенні спостережень роботи, твори з краківського рукопису будемо нумерувати таким чином: соната F-dur № 1, C-dur № 2 і B-dur № 3 (за принципом порядку їх слідування у рукописі).

⁶⁶Копія титульного аркушу надана у Додатку В, Ілюстрація 1.

інші титулки втрачені, або є свідченням недостатньої обізнаності копіїста, що не мав інформації про кожний переписуваний ним твір.

Лариса Івченко – завідувача музичним відділом Національної бібліотеки імені В. Вернадського – стверджує, що краківський рукопис являє собою конволют(в одній палітурці зшиті кілька творів, причому їх там більше, ніж три)⁶⁷. Щодо трьох сонат, обраних нами – фрагменту великого рукопису, написаного на папері однієї якості та одним почерком, – дослідниця, урахувуючи титульний аркуш із зазначенням авторства «синьора Бера», вважає, що можливо, реально існував композитор на ім'я Бер, який був автором хоча б першої сонати з рукопису. Цю версію щодо різновиду авторського підпису ми умовно назвемо автонімною (і якщо титулка торкається лише першої сонати, і якщо уявити, що вона є загальною для всіх творів конволюту, що майже неможливо). Але наведена версія далеко не єдина щодо різновиду підпису в рукописі.

У статті «Невідомі сонати М. Березовського» [174] Валерія Шульгіна, зазначаючи атрибуцію авторства трьох обраних нами сонат з рукопису, наводить такий запис: «*Sonata Per il clavicembalo Del. Sigr.Ber[ezowsky]*» – «Бер» на титулці, на думку дослідниці, є скороченням від прізвища композитора⁶⁸. Умовно цю версію можна назвати «псевдонімною», бо так чи інакше прізвище дійсного автора залишається прихованим, цілком можливо, звичним у побуті скороченням (зауважимо, що нами ніде не було знайдено свідчень про те, що М. Березовський користувався подібним псевдонімом або просто скороченням прізвища).

Додаткові запитання щодо авторства цих творів ставлять і деякі інші джерела інформації. Так, наприклад, за відомостями бази даних RISM про рукописи (серія А II), в музично-рукописних архівах західно-європейських бібліотек зберігаються авторизовані копії сонат № 2 C-dur та № 3 B-dur з

⁶⁷Серед них є також твір Е. Ванжури та п'єса з назвою «Козачок».

⁶⁸Запропонована гіпотеза була представлена і обговорена у 2001 році В. Шульгіною «на конференціях у Києві "Старовинна музика: виконавство, дослідження"; Московській консерваторії "Русские архивы за рубежом"; на конгресі RISM у Франкфурті-на-Майні у 2002 році» [174, с. 15].

краківського рукопису, творцями яких зазначені не Бер або Березовський, а композитори другої половини XVIII століття – Й. Коліцци⁶⁹ та Й. Ванхаль⁷⁰. Ця версія, враховуючи інформацію титульного аркушу рукопису (у його загальному значенні для трьох сонат), може умовно бути названа алонімною (тобто справжні автори свідомо чи помилково залишаються прихованими іменем іншої людини – в нашому випадку іменем «синьйора Бера»).

Версії, подібно «картковим будиночкам», активно виростають навколо рукопису. У кожній з них, очевидно, є частка правди. Але якої саме?

Прагнучи встановити дійсного автора, ми насамперед звернулися до перевірки відомостей про західноєвропейських музикантів XVIII століття, яка показала імена двох «Берів»: франко-германського і австрійського кларнетистів Йогана Йозефа Бера (1744–1811) та Франца Йозефа Бера (1770–1819)⁷¹. З'ясовуючи, кому з них могли належати сонати, вдалося встановити, що написання жодного існуючого прізвища, тим більше італійською мовою (мова титулки краківського рукопису) не співпадає з написанням імені автора на титульному аркуші обраних сонат. Серед усіх варіантів зустрічалися «Beer» (у випадку з Й. Й. Бером [*Jan Josef Beer*]) та «Behr» у випадку з Ф. Й. Бером (*Franz Joseph Behr*) та аж ніяк не «Ber», як у рукописі. Можна припустити, що справді існував маловідомий, до сьогодні не «відкритий», музично обдарований композитор з прізвищем Бер. У будь-якому випадку атрибутивна автонімна версія Л. Івченко щодо сонати № 1 F-dur з рукопису виглядає можливою, але дуже малоімовірною.

У версії В. Шульгіної цінним для нас здається вказівка на М. Березовського (лише відносно сонати № 1 F-dur з краківського рукопису, оскільки атрибуція авторства інших двох сонат – майже вирішене питання, як

⁶⁹Йоган Андреас Каухлітс Коліцци [*Johann Andreas Kauchlitz Colizzi*] (1742–1808) – чеський композитор, народився в Богемії (нині місто Хрудім, Чехія) [185].

⁷⁰Йоган Криштитель Баптіст Ванхаль (1739–1813) – «чеський композитор, скрипаль, віолончеліст, органіст» [67], брав уроки «композиції у Карла Дітерса фон Дітерсдорфа» [там само] у Відні (з 1760).

⁷¹Роки життя інших музикантів під прізвищем Бер: Франц Йозеф Бер (*Franz Joseph Behr*) (1770–819) – австрійський кларнетист; Джакомо Мейєрбер (*Giacomo Meyerbeer*) (1791–1864) – німецький та французький композитор; Борис Борисович Бер (1893–1943) – композитор, автор музики до вистав Большого театру, диригент.

з'ясується далі), проте сумнівним видається те, що Бер – псевдонім композитора або скорочення від його прізвища.

Відомо, що рукопис може бути написаний як самим композитором, так і копіїстом. Спробуємо «примірити» ймовірних авторів до ролі копіїста: Бер, якщо він існував, навряд чи став би приписувати собі дві чужі, хоча й одностильові сонати (це ймовірно тільки у випадку безпрецедентного плагіату); М. Березовський, навіть якщо називав себе Бером, також навряд чи став приписувати собі всі сонати, та ж сама ситуація складається з Ванхалем та Коліцци. На нашу думку, автором автографу був копіїст, але щоб говорити про це небезпідставно, звернемося до порівняння почерків ймовірних авторів з почерком автора рукопису з Кракова.

До наших днів зберігся оригінал, за яким можна встановити особливості почерку М. Березовського – письмова екзаменаційна робота на звання академіка Болонської філармонічної академії (антифон від 15 травня 1771 року)⁷². Порівняння автографу Березовського з почерком автора краківського рукопису виключає їхню ідентичність.

Також зберігся автограф Й. Ванхаля (факсиміле фрагменту симфонії C-dur, що знаходиться у Вараждінському монастирі /Хорватія/, який пощастило отримати завдяки співпраці з президентом асоціації імені Й. Ванхаля у Швейцарії – Паулем Брайаном⁷³. Порівняння цього зразка з почерком автора краківського рукопису говорить про те, що це різні люди.

Було також віднайдено автограф Й. Коліцци – фрагмент з Кантати, написаної у 1792 році⁷⁴. Стверджувати з достовірною точністю, що це «рука» Й. Коліцци, можуть тільки палеографісти, але у даному архіві цей зразок записаний як автограф композитора. Відмітимо, що цей почерк дуже схожий до манери запису з краківського рукопису (написання багатьох букв майже однаково, нахил, поєднання печатного та каліграфічного стилю письма, манера запису нотного тексту). У даному випадку дослідник не має права

⁷²Копія Антифону надана у Додатку В, Ілюстрація 2.

⁷³Копія фрагменту Симфонії C-dur надана у Додатку В, Ілюстрація 3.

⁷⁴Копія фрагменту Кантати надана у Додатку В, Ілюстрація 4.

оминути таку «дивну» схожість, але стверджувати, що краківський рукопис написаний саме Коліци, з повною мірою, не можна – необхідно мати висновок спеціаліста з атрибування рукописів.

Про те, що автограф зроблений копійстом як збірка окремих творів (причому не в повному їхньому вигляді), свідчать наступні факти. Соната № 2 C-dur з краківського рукопису в архіві Університетської бібліотеки Тронхеймув Норвегії зберігається як перша частина тричастинного дуету для скрипки та чембало з темповими і тональними вказівками: *Allegro assai*, C-dur; *Andante*, F-dur; *Tempo di minuetto*, C-dur під іменем чеського композитора Й. Коліци⁷⁵. На титульному аркуші рукопису італійською мовою зазначено «*Sonata per il Cembaloe Violino. Compose Colizzi*». Питання викликає порядковий номер (№ 5), зазначений на титульному аркуші (можливо, це номер сонати зі збірки творів). Партія правої руки чембало, на відміну від краківського рукопису, у якому вона викладена в альтовому ключі, у норвезькому записана в скрипковому ключі (спостереження щодо незначних змін у записі нотного тексту будуть зазначені в аналітичній частині роботи). Інформація з RISM свідчить, що копія зроблена копійстом, автор автографу – не композитор.

Соната № 3 B-dur з краківського рукопису у департаментах музичного відділу Королівської бібліотеки Данії⁷⁶, Бібліотеки музики Лейпцига⁷⁷, Берлінської державної бібліотеки⁷⁸ та бібліотеки герцога Августа у Вольфенбютелі⁷⁹ зазначена як перша частина тричастинного дуету для скрипки та чембало з темповими та тональними вказівками: *Allegro*, B-dur; *Andante*, Es-dur; *Tempo di minuetto*, B-dur. Однак в архівах приватної

⁷⁵Архів RISM A/II: 170.000.122, шифр зберігання NT – XM 215. Цей рукопис нам люб'язно було надано завідувачем відділу історії культури та наук Норвезького університету наук та технологій – І. Остгард [I. Ostgaard].

⁷⁶Архів RISM A/II: 150.204.176, шифр зберігання DKCh – (R1021). Цей рукопис нам нещодавно люб'язно було надано завідувачем музичним відділом Королівської бібліотеки у Копенгагені, співробітником RISM у Данії Е. Дженсен [Anne Jensen].

⁷⁷Архів RISM ID no. 230006683, шифр зберігання D-LEm/Poel.mus.Ms.333.

⁷⁸Архів RISM ID no. 452518353, шифр зберігання (D-B/ Mus.ms. 22586).

⁷⁹Архів RISM ID no. 451509581, шифр зберігання D-W/Cod. Guelf. 344 Mus. Hdschr. /Nr. 3/.

бібліотеки Хорхе Де Мікелі в Мілані⁸⁰, Люнебурзької бібліотеки (Німеччина)⁸¹ та бібліотеки Францисканського монастиря чоловічої братії у місті Дубровнік (Хорватія)⁸² ця соната зберігається як одночастинна (*Allegro, B-dur*).

На титульному аркуші датського рукопису французькою мовою зазначено: «*Six Sonates pour le Clavecin Avec l'Accompagnement d'un Violin de Violoncello ad Libitum. Composées par Jean Vanhall. Oeuvre I*», що у перекладі означає: «Шість сонат для клавесину з супроводом скрипки або віолончелі за бажанням. Композитор Жан Ванхаль, опус I». На першій сторінці зазначено, що обрана нами соната є третьою [III] у циклі з шести творів. У базі даних RISM твір знаходиться в архіві рукописів, зроблених копіїстами, а не композиторами. Партія правої руки чембало, на відміну від краківського рукопису, в якому вона викладена у альтовому ключі, у датському – записана у скрипковому. У способі оформлення нотного тексту мелодичного пласту фактури спостерігаються незначні поодинокі варіантні зміни.

Люнебурзький рукопис не має титульного аркушу. На першій сторінці, перед нотним текстом, як заголовок німецькою мовою зазначено «*Sonate*». У правому верхньому кутку є вказівка на авторську приналежність «*de Vanhall*» («*de*» у перекладі означає «з», але дивним здається написання прізвища композитора з двома «л»). У лівому верхньому кутку зазначено темп «*Allegro*» при цьому незрозумілою виявляється цифра [11] біля темпової позначки (цілком достатньо підстав припустити, що [11] зазначено не автором рукопису а кимось, хто звертався до нього у наступні роки, про що свідчить інший колір чорнила та ін.). Партія правої руки чембало записана у скрипковому ключі. У базі даних RISM зазначено, що ця копія створена переписувачем та, судячи з усього, не професійним, адже у рукописі

⁸⁰Архів RISM/II: 851.002.371, шифр зберігання *Imdemicheli – MSS.Mus 65*.

⁸¹Архів RISM ID no. 450102782, шифр зберігання (*D-Lr/ Mus.ant.pract. 1197*). Цей рукопис нам люб'язно було надано завідувачем нотним архівом Люнебурзької бібліотеки, співробітником RISM у Німеччині К. Бус'єгер [С. БуЯдгер].

⁸²Архів RISM/II: 500.053.362, шифр зберігання *HRDsmb – 10(253)*. Цей рукопис люб'язно нам було надано доктором наук Хорватського музикознавчого об'єднання у місті Загреб, співробітником RISM у Хорватії В. Каталініч [V. Katalinic].

спостерігається недбалість почерку, помилки та їх виправлення (створюється враження, що копія зроблена кимось для особистого використання).

Хорватський рукопис також не має титулки. На першому аркуші, перед нотним текстом у якості заголовку зазначено: «Suonata II». Незвичайним здається написання не «Sonata», а «Suonata», що у перекладі з італійської означає «зіграно»; в той же час не зрозуміло, що означає порядковий номер «II» (можливо, це номер сонати зі збірки творів). У верхньому лівому кутку є темпова вказівка «Allegro» й італійською мовою вказано авторство «Del. Sigr. Gioanni Vanhal», що свідчить про приналежність твору Й. Ванхалю. Партія правої руки чембало, на відміну від краківського рукопису, в якому вона викладена в альтовому ключі, у хорватському – записана у скрипковому. У базі даних RISM зазначено, що ця копія також створена переписувачем.

За інформацією, вміщеною у джерелах RISM, атрибуція авторства сонат № 2 C-dur та № 3 B-dur з краківського рукопису (стосовно останньої взагалі багато джерел з цього каталогу вказують на її авторську приналежність саме Й. Ванхалю) – майже вирішене питання. Загадка залишається щодо сонати № 1 F-dur з краківського рукопису, стосовно авторської приналежності якої не виявлено поки що жодної інформації.

В цілому маємо дуже цікаві та популярні у виконавському світі сторінки старовинної музики⁸³, але не маємо можливості грамотно вписати їх в історію музики. Щоб це зробити, необхідно знайти найбільш зручний та позбавлений «натягування доказів», «прозорий» метод роботи з подібними творами, який би поважно врахував усі можливі версії та «вписав» вказані твори у стильову картину їхньої епохи. Зроблена нами спроба проведення так званого «музикознавчого розслідування», можливо, також не

⁸³Клавесиністка, професор С. Шабалтіна неодноразово виконувала зазначені сонати з краківського рукопису під іменем М. Березовського [174, с. 16]. Московський оркестр Pratum Integrum («незкошена долина»), котрий виконує старовинну музику (художній керівник П. Сербін), випустив диск із записами інструментальних творів М. Березовського, а саме: Увертюра (симфонія C-dur № XIII), дві арії Тіманта «Prudente mi chiedi», «Misero pargoletto» з опери «Демофонт»; Соната для скрипки та чембало C-dur, сонати для клав'їночерембало B-dur, C-dur, F-dur з краківського рукопису (під іменем М. Березовського).

дасть однозначної відповіді, але певною мірою «пролле світло» на деякі важливі деталі щодо встановлення авторства цих творів. Звернемося до комплексного аналізу сонат з краківського рукопису.

3.2.2. Комплексний аналіз сонат з краківського рукопису

Сонати є зразками клавірної музики ранньокласичного стилю, що склався у сонатах В. А. Моцарта, Й. Гайдна та багатьох інших авторів. Сонати № 3 В-dur та № 2 С-dur позначені легкістю, «летючістю» звучання, що є найбільш типовим для перших частин класичних сонатних циклів. Перша частина сонати № 1 F-dur (рондо) більш відповідна життєрадісним урочистим фіналам класичного зразку, друга – *Arietta* – відрізняється красою ліричної кантилени. Тракткування форми у творах з краківського рукопису різноманітна: соната В-dur написана у класичній формі сонатного *allegro*, соната С-dur – у старовинній сонатній формі, перша частина сонати F-dur не відповідає трактовці архітекtonіки перших частин сонатних циклів та має форму рондо, друга частина останньої (*Arietta*) написана у простій тричастинній формі з ритурнелем. Попри відмінність архітекtonіки обраних творів, їх споріднює музична мова, відповідна ранньокласичній манері письма.

*Соната (№ 1) F-dur*⁸⁴, що викликає більшість питань, має дві частини. Жодна з них не написана у сонатній (або у старовинній сонатній) формі: перша з написаних – рондо, друга – повільна арієтта. Цілком можна припустити, що це – неповний варіант більш великого твору.

Рондо, записане першим (133 такти) за своїми композиційними особливостями відповідає п'ятичастинній структурі зі схемою АВАСА і відображує стабілізацію домінуючої ідеї регламентованого трактування класичної архітекtonіки. Рефрен має форму однотонального квадратного замкнутого періоду повторної побудови ($a+a_1+a+a_1$), який здебільшого щоразу повертається у первісному вигляді.

⁸⁴Соната наведена у Додатку В, Ілюстрація 5.

До загальних семантичних властивостей рондо відносяться: жанрова основа – пісенно-танцювальна, афект – життєрадісно-ігровий (такий тип рондо відповідає трактовці фіналів класичних сонат). Головна інтонаційна фігура рефрену – *circulatio* (коло)⁸⁵.

Епізоди відтіняються розвитком головної теми, викладеної у рефрені (новий тематичний матеріал не з'являється). Тональний план першого епізоду C-dur, другого a-moll, створюючи світло-тіньовий ефект, відповідає трактовці епізодів у формі рондо ранньокласичного етапу. У другому епізоді відбувається масштабне розростання (41 тт.) за рахунок ряду відхилень з тональності a-moll, що утворює кульмінацію усієї частини й призводить до домінантового предикту⁸⁶.

У рондо сонати F-dur спостерігається розчленованість частин, підкресленість кадансів, більш вільні, але менш чіткі за структурою епізоди. Цей тип сягає рондо в першу чергу французьких авторів XVII–XVIII століть – Дакена, Куперена, Рамо, – але п'ятичастинна архітектоніка є більш лаконічною і відповідає тим досконалим зразкам, що досягли розквіту у творчості Й. Гайдна та В. А. Моцарта. Це дозволяє віднести даний твір до епохи «галантного стилю», в якому спостерігається зародження класичних тенденцій.

Друга із записаних частин сонати F-dur – *Arietta* (46 тт.) викладена у простій тричастинній формі та нагадує побудову барокової арії з ритурнелем – особливого типу музичної форми, яка значно вплинула на формотворення епохи класицизму. Саме з позицій цієї форми ми будемо розглядати цю частину, структурна схема якої: Рит.₁ – соло – Рит.₂ – соло₁ (серединний розділ) – Рит.₁ – соло₂ – Рит.₂.

⁸⁵В особливостях цього рондо(в чому спостерігається похідність від трактовки форми рондо у французьких клавесиністів) знайшли відображення характерні риси естетики «просвітницького смаку» епохи французького класицизму: ідея Русо про «наслідування природі», культ раціональної впорядкованості, символом якої став Версальський садз деревами у вигляді конусів та шарів.

⁸⁶Така тенденція вказує на перші «паростки» епізодів розробкового типу, які «розквітли» у творчості Й. Гайдна, В. Моцарта та особливо Л. ван Бетховена.

Короткий вступ перед появою теми (перший ригурнель) побудований на коротких ямбічних мотивах, розділених паузами (фігура *suspuration*– «зітхання»). Його функція – емоційне налаштування та створення гармонічного фону, на якому розвиватиметься головна тема; простежується чітко виражена гармонічна будова (T^5_3 , D_7 , VI^5_3 , S^5_3 , K^6_4 , D_7 , T^5_3), яка без змін повертається у репрізі разом із самим ригурнелем.

Другий ригурнель також зустрічається двічі – у серединному розділі (тональність домінанти) та в репрізі (основна тональність) – і побудований на секвенційному нисхідному русі, характерному для розробкових або сполучних розділів. Він не містить самостійної теми, але є досить яскравим за фактурою, наближеною до багатозвукового *tutti* оркестрових ригурнелів.

Основна тема першої частини викладена у формі несиметричного періоду (4+5) з модуляцією у домінантову тональність. Наспівна тема вбирає типові інтонації галантного стилю: перша фраза окреслює колоподібний рух навколо T (f^2) в діапазоні сексти (фігура *circulatio*), що зумовлює інтонаційний перегук з попередньою частиною сонати, друга – заперечує дещо «простодушний» прояв першої загальними формами мелодичного руху (гамоподібні ходи, октавні стрибки). Друге речення, розширене за рахунок секвенційного розвитку, засноване на інтонаціях фігури *circulatio* (рух по колу) – символ безкінечності, фігура – «спогад» про тематизм попередньої частини циклу.

Середній розділ (тт. 20–31), утворений методом сполучного контрасту щодо першої частини, виконує функцію розвитку; характерною для нього є тональна нестійкість, переважання секвенційності та водночас повторення експозиційного матеріалу – другого речення основної теми, яке буде відсутнім у репрізі. Тональний план розділу (d - C - F), з уведенням головної тональності, не вповні відповідає майбутнім класичним зразкам тричастинної форми.

Реприза (тт. 32–46) скорочена за рахунок витіснення секвентної побудови другого речення. Відновлена основна тональність закріплюється у заключному проведенні ритурнелю.

Обидві частини об'єднані спільною тональністю, що характерно для барокових інструментальних сюїт. Водночас, проникнення спільних інтонацій споріднює даний цикл з сонатно-симфонічними циклами епохи класицизму.

*Соната (№ 2) C-dur*⁸⁷ (66 тт.) представлена у краківському рукописі, порівняно з норвезьким⁸⁸, лише першою частиною *Allegro assai* (інші частини з норвезького рукопису *Andante*, F-dur; *Tempo di minuetto*, C-dur). Твір написаний у старосонатній формі гомофонно-гармонічної орієнтації (за Т. Кюрегян). Характер твору відзначається життєрадісністю, рішучістю водночас «елегантністю».

Виконуючи функцію найбільш яскравого та кристалізованого тематичного компоненту форми, головна партія протиставляє три мотиви – висхідний поступовий рух мелодії⁸⁹ з крещендуючим «завоюванням» простору та стверджувальні акорди кадансового завершення з домінуючим «звуженням» простору, які обрамляють вокального типу «зітхання» у паралельних терціях (приклад 3.15).

Приклад 3.15

Соната C-dur з краківського рукопису (початок)



⁸⁷Копія сонати наведена у Додатку В, Ілюстрація 6.

⁸⁸Нагадаємо, що окремі сонати краківського рукопису дублюються у норвезькому (C-dur), хорватському, люнебурзькому та датському рукописах (B-dur), факсиміле яких нам пощастило отримати.

⁸⁹У краківському рукописі в октавному поєднанні басового пласту фактури, у норвезькому воно відсутнє.

Відтіняючи головну партію структурною нестійкістю, сполучна засновується на другому елементі головної (інтонації «зітхання»), а стрімкі пасажні злети до c^3 , з подальшим рішучим низхідним ходом за звуками розгорнутого T^5_3 , призводять до апофеозного вторення домінанти.

За відсутності яскравого драматургічного контрасту до головної, побічна партія сонати викладена у тональності домінанти і представлена трьома темами, крайні з яких (тт. 11–18 та 21–26) – жартівливо-скерцозного характеру⁹⁰ – контрастують лаконічній темі поліфонічного складу (тт. 19–20). Подібний принцип побудови побічних партій має функцію тонально-тематичного контрасту у відношенні до головної партії та серединного розвитку в експозиції сонатної форми, що відповідає трактовці даного розділу у старосонатних зразках.

Заключна партія починається повнимкадансовим зворотом ($K^6_4-D_7$) у тональності домінанти. Тематична арка з головною партією у вигляді руху паралельними терціями (які потім викладаються в оберненому вигляді – секстами), підсумовують експозицію єдиним тематичним матеріалом, що також є типовим для сонат докласичного типу.

Багатотемний «мозаїчний» принцип побудови композиції (особливо характерний для сонат В. А. Моцарта) призводить у даному випадку до «витіюватих» комбінацій музичного матеріалу у другому розділі старовинної сонатної форми: у багатоеlementну головну партію, яка викладається у тональності домінанти, «втручається» нова тема, інтонаційно похідна від першої теми побічної, та проводиться у тональності e-moll (перша поява мінору в сонаті), після чого починається викладення побічної партії в основній тональності зі зміною порядку слідування її тем (друга поліфонічна тема, потім перша, третя та тема заключної партії). У репризі відсутнє проведення головної партії в основній тональності, що є ознакою старовинної сонатної форми.

⁹⁰У передкадансовій ділянці /т. 17/ першої теми побічної партії /D до D-dur/ краківського рукопису ритмічний малюнок мелодії включає чвертку з крапкою та вісімку, у норвезькому – секундові низхідні інтонації вісімками, танцювальні «па».

Поряд зі слідуванням барочній логіці, у творі простежується поєднання свободи музичного мислення з чіткою структурою античної ораторської мови, що вплинула, як відомо, на музичні форми XVIII століття. В експозиції старовинної сонатної форми прослідковуються такі структурні елементи, як вступ (перший елемент головної партії), викладення (другий елемент головної партії), визначення теми (перша побічна партія), аргументація (друга побічна партія), відступ (третя побічна партія), заключення (заклучна партія).

Отже, у музичній мові проаналізованого зразку яскраво відображається процес переорієнтації стилів. З одного боку, простежується виразний, рельєфний музичний тематизм, переважно гомофонний склад, виокремлення заключної партії та надання їй самостійного статусу, з іншого – елементи імітаційно-поліфонічного викладення у другій темі побічної партії, метод тематичної похідності, відсутність побічної партії у серединному розділі та головної партії в репризі. Все це вказує на приналежність цієї сонати до історичного періоду, коли барокові тенденції вже зазнавали «перевтілення» у тяжіннях форми до раціональної логічної ясності класичного типу.

*Соната (№ 3) B-dur*⁹¹ з краківського рукопису (87 тактів) представлена однією частиною у формі сонатного *Allegro*⁹² (темپ вказано на початку твору) з головною та побічною партіями в експозиції, короткою мотивною розробкою і репризним повторенням експозиційного матеріалу в основній тональності.

Головна партія (тт. 1–12) за своєю структурою нагадує «моцартівський» період – замкнутий, однотональний з двох речень, різних за інтонаційним змістом (друге речення повторюється двічі, утворюючи доповнення). За мелодико-синтаксичною будовою перший восьмитакт

⁹¹Копія сонати наведена у Додатку В, Ілюстрація 7.

⁹²Нагадаємо, що у департаментах музичного відділу Королівської бібліотеки Данії, Бібліотеки музики Лейпцига, Берлінської державної бібліотеки та бібліотеки герцога Августа у Вольфенбютелі (Німеччина) обрана соната зазначена як перша частина тричастинного дуету для скрипки та чембало з темповими та тональними вказівками: *Allegro, B-dur; Andante, Es-dur; Tempo di minuetto, B-dur*.

відображує мотивну структуру дроблення з наступним замикання (2+2+1+1+2).

Інтонаційно яскрава тема головної партії має діалогічну природу: початкова фраза з прикрасою на першому звуці (у хорватському рукописі «прикраси» відсутні) – фігура *manieren* – об'єднує як вольові інтонації – стрибок на кварту вгору f-b (фігура *saltus duriusculus* – афект ствердження), так і запитальні – рух вісімками на секунду вгору в кінці фрази f⁺-g (фігура *interrogatio*– риторичне питання /у хорватському рукописі ця інтонація викладена пунктиром/)⁹³ (приклад 3.16).

Приклад 3.16

Соната B-dur з краківського рукопису (початок)



Друга фраза є варіантом першої: ямбічний рух за розгорнутим S₆ акордом (у хорватському рукописі хореїчний) та закінчення на інтонації e⁺-f. Наступні фрази, засновані на поступовому русі вниз (фігура *catabasis*) в обсязі сексти з метричним варіюванням (спрямованість метричного руху у першій фразі з четвертого п'єону, у другій з першого, у третій з другого), завершуються нисхідним мелодичним рухом паралельними терціями. Затримки, які створюють ефект «присідання», своєрідних «па», надають темі танцювального характеру. Доповнення, за рахунок повторення останніх трьох фраз октавою нижче (де остання знову приходить до тоніки), надає початковій темі «тоніакальної ствержувальності» (В. Холопова) та закладає

⁹³Внутрішня контрастність, перші паростки якої спостерігаються у даному творі, «розквітне» у темах головних партій класичних сонат (В. А. Моцарт, соната № 5 G-dur [К. 283]; Й. Гайдн соната № 2 e-moll [XVI: 34], соната № 6 cis-moll [XVI: 36]).

міцний фундамент естетично досконалої побудови головної партії класичної сонатної форми.

Сполучна партія сонати (тт. 12–24), поява якої супроводжується зміною фактури, позначена появою нової теми, яка своїм несподіваним втручанням, а також дієвістю та цілеспрямованістю вносить відчутний контраст до теми головної партії⁹⁴. Будучи нестійким розділом, сполучна партія, відповідно до класичних зразків, включає три наступні етапи:

1) перебування у головній тональності (тт. 12–15) – тут відбувається ламаний зигзагоподібний рух за звуками T_4^6 , спрямований до вершини f^2 ; у наступній фразі гармонія змінюється на домінантову (рух за звуками D_4^6) і спрямовується до $ЗМVII^5_3$. Надалі, у другій фазі сполучної партії, «дієвість» набуває драматичного характеру;

2) модуляційний перехід до іншої тональності (тт. 16–17) – відповідно до ранніх зразків сонатної форми, здійснюється гармонічними та метроритмічними засобами: вперше в сонаті з'являються дисонанси ($ЗМ^5_3$), які приводять у нову тональність;

3) предикт перед побічною партією (тт. 18–24) – відбувається ще одна зміна фактури, з'являються тремолоючі октави (c^2-c^3) у верхньому регістрі на фоні яких в басу чергуються короткі нисхідні (у хорватському рукописі методом оспівування домінанти) та висхідні фрази за принципом діалогу. Як наслідок, активізується характер звучання, готуючи появу нової музичної думки.

Тема сполучної партії своєю дієвістю руйнує структурну відокремленість головної. Окличні патетичні інтонації (поки що в мажорі), тремолоючий супровід, неспокійні тріолі в басу, зменшені тризвуки – все це з арсеналу майбутніх засобів виразності романтичних тем таємничості, фантастичності та рокової стихії.

⁹⁴Подібний прийом характерний для творчості В. А. Моцарта (сонати № 2 F-dur [К. 280], № 3 B-dur [К. 281], № 4 Es-dur [К. 282], № 7 C-dur [К. 309], № 8 a-moll [К. 310]).

Форма побічної партії, викладеної у тональності домінанти (тт. 25–33)⁹⁵, специфічна: на її «території» здійснюється діалектичний розвиток, той контраст у русі, яким відрізняється класичне сонатне мислення. У нашому випадку – це невеличке динамічне хвилеподібне спрямування до логічного завершення.

Побічна партія будується на музичному матеріалі головної, шляхом транспозиції її тематизму у домінантову тональність з фактурними змінами. Перша фраза побічної партії (як і головна партія) складається з контрастних елементів: кружляння шістнадцяток навколо f^2 (фігура *circulatio*, з якої починалася головна партія) та хроматичного спаду вісімками (фігура *passus duriusculus*), який завершується висхідним рухом на секунду наприкінці фрази (фігура *interrogatio* з головної партії) та спадом за звуками DDz^5_3 від b^2 . У подальшому мелодичному розвитку теми побічної партії відбувається ритмічна димінуція початкової фрази на фоні остинатних T-D гармоній в басу, що призводить до кульмінації експозиційного розділу, драматургічно відповідного класичному типу сонатних форм. Тематична спорідненість головної та побічної партій у класичних сонатах відповідає естетичному закону багатоманіття у єдності та надає цій сонатній формі естетичної досконалості.

Гармонія чотиритактової акордової побудови заключної партії (тт. 33–36) має кадансуєчий характер. Тут зустрічається вже знайома зі сполучної партії гармонія Zm^5_3 (у вигляді zm^{4-3}_3 до VI); про головну партію нагадують рухи паралельними терціями із затриманнями на сильному та відносно сильному часі (своєрідні танцювальні «па») у мелодичному голосі⁹⁶.

В основу розробки сонати B-dur (тт. 37–48) покладено метод секвенціювання (фігура *climax*) першого мотиву теми сполучної партії у

⁹⁵У тональних співвідношеннях сонатної експозиції діє свого роду похідний контраст. Існує спостереження, що твір модулює в ту тональність, чий основний тон міститься у початковому акорді (І. Способіч[145]). Це повністю відноситься до використання у побічній партії домінантової тональності, оскільки головна партія сонати починалася з V ступеню.

⁹⁶Для сонатної форми Й. Гайдна та В. А. Моцарта абсолютно прийнятним було повторення експозиції, що спостерігається і у даному випадку.

тональностях F-dur (D) та D-dur⁹⁷. (з модуляцією в D-dur) та закріплення у наступній фазі розвитку за допомогою інтенсивного вторення D до III ступеня. Такий тональний план (Т-D-III-Т) не є характерним для класичного періоду, в якому ствердилося викладення повного гармонічного звороту (Т-D-S-T) – відчувається ще вплив барокових сонат з хитким тональним планом.

Реприза сонати B-dur повторно протиставляє основні теми (головної та побічної партій) в їх початковому експозиційному викладенні та у новому тональному співвідношенні. При цьому центр тяжіння, пов'язаний з тональними змінами, зміщується на побічну партію, завдяки чому тональні протиріччя експозиції вирівнюються, а музична форма приходить до естетичного «консонування». Даний принцип є здобутком класичних реприз, основне призначення яких – висновок, ствердження тематичних думок експозиції, симетричне врівноваження архітекtonіки сонатної форми.

У репризі відбуваються певні структурні зміни. Головна партія втрачає замкненість і зливається зі скороченою сполучною – риза, характерна для класичних сонатних реприз (у хорватському рукописі головна партія у репризі представлена лише початковою квартовою інтонацією та її каданційним доповненням, а у датському – помітно, що друга половина т. 57 репризи, з якого починається доповнення головної партії, не дописана – можливо, за рахунок помилки копіюста). Натомість побічна партія, викладена в основній тональності, розширюється включенням до неї кадансового доповнення з головної, ще більш споріднюючи обидві теми. Також до неї включений тритактовий епізод моторного характеру (у хорватському рукописі скорочений до одного такту), який до того прозвучав у розробці – тож, заключна партія стає ще більш довгоочікуваною.

У проаналізованій сонатній формі спостерігається чітко виражена трифазна архітекtonіка, але з суттєвою перевагою експозиційності над розробковістю, що характерно для сонатних форм передкласичного типу.

⁹⁷У люнебурзькому рукописі розробка, порівняно з краківським, скорочена за рахунок виключення третьої ланки секвенції

Між головною та побічною партіями немає тематичного контрасту. Епізоди гармонічної нестійкості сконцентровані у сполучній партії та розробці (остання побудована на темі сполучної партії). У зоні побічної партії не виявлено динамізації, пов'язаної із вторгненням ззовні (приміром, інтонацій з головної або зі сполучної партії). Відносно тональних співвідношень між партіями та розділами доходимо висновку, що вони цілком відповідають майбутнім класичним зразкам сонатної форми.

3.2.3. Атрибуція стильової приналежності творів

Як зазначалося вище, характер музичної образності сонат B-dur, C-dur та першої частини сонати F-dur (Рондо) з краківського рукопису відзначається життєрадісністю, легкістю й елегантністю звучання. Аналогічну музичну образність знаходимо в інструментальних творах М. Березовського (першій частині сонати для скрипки і чембало C-dur, у крайніх частинах /Allegro/ симфонії C-dur); в інструментальних творах Й. Коліци (у першій та третій /Allegro/ частинах сонати D-dur, других частинах концертів D-dur та d-moll, третій частині концерту Es-dur); у сонатах Й. Ванхаля (перших частинах /Allegro/ сонат № 2 C-dur, № 3 G-dur, № 4 A-dur, № 5 G-dur, № 6 D-dur, у першій /Allegro/ та третій /Presto/ частинах сонати № 1 G-dur).

Друга частина сонати F-dur (*Arietta*) з краківського рукопису сповнена світлої ліричності та ніжності висловлювання музичної думки. Ця тенденція проявилася у повільних частинах сонатних циклів М. Березовського (Grave з сонати для скрипки і чембало C-dur, Andantino з симфонії G-dur, аріях опери «Демофонт»)⁹⁸.

⁹⁸ У аріях, що передають переживання героїв, композитор музичними засобами досягає вираження глибини почуттів. Звернення до сонатних форм прослідковується у першій арії Тіманта «Мене ти питаєш» / «*Prudentemichiedi*» (C-dur), в якій композитор спирається на традиційну тричастинну структуру арії *da capo*, збагачену сонатними рисами. «Це свідчить про те, що М. Березовський, як італійські так й інші композитори – творці опери-серія другої половини XVIII ст., прагнув оновити “закостенілу” форму арії *da capo*» [80, с. 206]. Така оновлена форма давала композиторові можливість розкрити розвиток почуттів героя, яскравіше втілити його характерні риси. Так, «перший розділ арії має ознаки сонатної експозиції. В урочистій темі головної партії в темпі повільного маршу (*Adagio*) передано впевненість Тіманта, який у суперечці не пасує перед Демофонтом» [там само]. У темі побічної партії композитор музичними засобами передає схвилюваність героя. Жалібна тема, коли Тімант прагне викликати співчуття у Демофонта, виражається наспівно-ліричною мелодикою заключної партії. У пройнятій драматизмом середній частині арії, яка у

Архітектоніка творів з краківського рукопису різноманітна: одна з частин сонати F-dur має форму рондо (подібне формотворення помічаємо у третій частині сонати для скрипки та клавесину C-dur М. Березовського – жанрово-танцювальний фінал, в якому відбувається синтез жанру менуету та форми варіацій з рисами рондо; у першій частині симфонії G-dur, яка своєрідно поєднує елементи старосонатної, рондо та вільної форми), друга – має просту тричастинну форму з ритурнелем (у творчості М. Березовського таке формотворення зустрічаємо у другій частині симфонії G-dur та у аріях з опери «Демофонт» «Хлопчику, ти нещасний / «*Misero pargoletto*», «Про неї воїн снить після січі» / «*Per lei fra l'armi*»), соната № 2 C-dur має старосонатну форму (яка також яскраво проявилася у першій частині сонати D-dur Й. Коліцци), соната № 3 B-dur – форму класичного Allegro (у сонатах Й. Ванхаля таке формотворення зустрічається у перших частинах сонат № 2 C-dur, № 4 A-dur, № 5 G-dur, у другій частині сонати № 4 A-dur).

На структуру основних тем (головні та побічні партії сонатних форм, рефрену у формі рондо) вплинув пісенно-танцювальний жанровий музичний матеріал та принципи його оформлення – це періоди повторної або неповторної побудови, які, як у творах з краківського рукопису, так і в сонатах М. Березовського, Й. Коліцци та Й. Ванхаля чітко окреслені.

У своїй структурі теми тяжіють до завершеності думки: до періодичної повторності речень з варіюванням кадансу при повторенні (рефрен першої частини F-dur з краківського рукопису /така структура спостерігається у головній партії першої частини симфонії G-dur М. С. Березовського/) та головна партія сонати B-dur /головні партії у перших частинах сонат № 1 G-dur, № 2 C-dur, № 3 G-dur, № 6 D-dur Й. Ванхаля/), до розімкнутого та модулюючого періоду (головна партія першої частини сонати C-dur /головна

структурі сонатної форми була б епізодом у розробці, «ідеться про тривогу Демофонта через смертельну загрозу для його дружини» [там само, с. 207]. В арії «Це ж душа звіряє з горя» / «*Mentre il cor con meste voci*» (D-dur) дещо незвичайна структура поетичного тексту (одна чотирирядкова строфа замість необхідних двох), знаходить успішне втілення у повторній структурі, близькій старосонатній формі з подвійною експозицією.

партія сонати Й. Коліцци D-dur/, основна тема другої частини сонати F-dur /головна партія першої частини сонати C-dur для скрипки та чембало М. Березовського/). В темах індивідуалізуються не лише основні виразові засоби – мелодія, гармонія, ритм, але й метр, структура, фактура, регістри. Яскравістю та інтенсивністю відрізняється інтонаційне наповнення усіх творів.

Для трьох сонат з краківського рукопису та інструментальних творів М. Березовського, Й. Коліцци та Й. Ванхаля характерним є неймовірно раціональне викладення матеріалу та послідовність фаз його розвитку. Разом з тим, дивує природність та органічність, їх єдність у безперервному русі, логічний взаємозв'язок і послідовність елементів теми.

У сонатах з краківського рукопису спостерігається яскраво виражений гомофонно-гармонічний склад, з диференціацією на мелодію та супровід («альбертієві фігури»), максимально застосований до презентування головної ролі виразної мелодики (оперного походження). Ця тенденція отримала провідну роль і в інструментальних творах М. Березовського, Й. Коліцци та Й. Ванхаля.

Звернення до розкладу фактури на мелодію та гармонічний акомпанемент, а також формування так званих «альбертієвих фігур» супроводу – заслуга майстрів венеціанської «школи», у чиїх сонатах (а вони домінували серед їхніх клавірних композицій середини XVIII століття) провідне музичне начало отримала мелодія.

Поряд з наспівною мелодикою, у сонатах з краківського рукопису та інструментальних творах М. Березовського, Й. Коліцци та Й. Ванхаля спостерігаються гармоніко-фігуративні, токатно-пасажні, інтонаційно більш нейтральні, суто інструментальні побудови. Ця тенденція також була характерною для творчості композиторів венеціанської школи – коріння сягає вокальної музики, з її соло (наспівне, мелодично виразне, оперного

походження) та ритурнелями (гармоніко-фігуративні, токатно-пасажні, інструментальні)⁹⁹.

Для західноєвропейської музики до класичного періоду показовим було звернення до мови риторичної символіки у її різноманітних комбінаціях, що й покладено в основу тематизму трьох сонат з краківського рукопису. Так, у головній партії сонати № 3 B-dur, з її рельєфною інтонаційністю, вже перша фраза об'єднує вольові пориви, засновані на інтонації фігури *saltus duriusculus* (афект ствердження) та жалібні секундові інтонації фігури *interrogatio* (риторичне питання). Риторична символіка використана також у темі рефрену Рондо F-dur, в основу тематизму якого покладена терцієва поспівка¹⁰⁰ у вигляді фігури *circulatio* (коло)¹⁰¹, що підтверджує ідейну єдність образності форми (рондо). Зазначимо принагідно, що на її основі побудовані теми Сонати для скрипки і чембало C-dur М. Березовського¹⁰².

⁹⁹Зазначимо спільність побудови ритурнелю інструментального характеру з сонати D-dur Б. Галуппі та Аріетти F-dur, можливо, написаної М. Березовським.

¹⁰⁰ «Опираючись на ідею Ю. Малишева про те, що формування слов'янської музики йде крізь поступове усвідомлення терції та її основоположної ролі» [70, с. 12], багато дослідників вказують на свідоме чи позасвідоме використання елементів українського фольклору у творчості М. Березовського (хорові твори), тематизм якого є мелодичним за природою. «Терцієва поспівка та її різні модифікації являється однією з найбільш розповсюджених інтонацій як в народній, так і в професійній музиці» [там само]. Фольклорні елементи також базуються на творчому підході композитора до прийомів переінтонування, цитування, формоутворення, кадансування, ладотонального розвитку тощо. «Фольклорні традиції суттєво вплинули на тематизм творів М. Березовського та, у порівнянні з професійними елементами, сумісно створюють музичний стиль композитора» [там само].

¹⁰¹ Дослідники хорової творчості М. Березовського вказують про суттєвий вплив на композитора західноєвропейської традиції в галузі тематизму, яка спирається на вчення про мову риторичної символіки. Примітно, що при аналізі творів композитора музикознавці відмічають «велику кількість тематичних утворень, які ґрунтуються на різного роду риторичних фігурах (*saltus duriusculus*, *passus duriusculus*, *catabasis*). Деякі дослідники, зокрема, Ф. Колеса та М. Юрченко, <...>, пов'язують походження аналогічної інтонаційної сфери у творчості вітчизняних композиторів з кобзарським мистецтвом. Крім того, музично-риторичні фігури, використані Березовським» [70, с. 13], ще раніше були описані М. Дилецьким в трактаті «Грамматика музикальна», «де автор виділяє три різновиди символічного руху голосів – “Підіймання”, “Сходження” та “Колесо”» [там само].

¹⁰²Так, уже у першій фразі першого речення головної партії цієї сонати (період з двох речень, де друге модулює в D тональність) простежується енергійний мелодичний підйом (терція с-е + терція е-г), який завершується ліричним спадом низхідними секундовими інтонаціями із затримками (нагадують рухи танцювальних «присідань»). У другій фразі, яка починається з фігури *circulatio* (колоподібний рух у обсязі терції), отримує секвенційний (*climax*) розвиток мотив у діапазоні терції с-е (фігура *anabasis*), що немов намагається «вирватися» вгору, «присікається» стрибком на квінту вниз (фігура *saltus duriusculus*), що у третьому проведенні «повертає» секундову інтонацію з першої фрази. Потім скачок вгору на сексту (*saltus duriusculus*) з низхідним заповненням та відхиленням DD призводить до каденції в основній тональності. У другому реченні головної теми в партії солюючого інструменту також отримують мелодичний розвиток інтонації інтервалу терції (с-е+ е-с з заповненням), завдяки чому відбувається модуляція у тональність D, в якій викладається побічна партія, яка «не сприймається як контраст, а “впливає” з попереднього розвитку» [80, с. 212].

Принцип тематичного розвитку заснований на варіюванні та секвенціюванні – таку тенденцію помічаємо у сонатах венеціанських майстрів, що значною мірою організує послідовність варіаційно-оновлених тематичних ланок, пульс їхнього ритмічного чергування з відтіняючими (а інколи й контрастними) епізодами.

На основі здійсненого аналізу можна припустити, що стиль трьох сонат з краківського рукопису та деяких інструментальних творів М. Березовського, Й. Коліци та Й. Ванхалю найбільш подібний до стилю особливої «гілки» розвитку жанру сонати середини XVIII століття – венеціанської школи, з провідною роллю аріозної мелодики¹⁰³. Цей стиль ніби «обіймає» всі розглянуті нами твори. Додамо також, що інструментальні твори венеціанських композиторів надихали Й. Гайдна та В. А. Моцарта. Саме венеціанська школа стала джерелом в еволюції домоцартівського стилю. Тож не дивно, що між обраними для аналізу творами та сонатами видатних віденських класиків є спільні риси, адже їхні автори апелюють до традицій однієї композиторської школи.

Отже, стиль сонат визначаємо як ранньокласичний, з ознаками венеціанської традиції. Виникає питання: яким чином М. Березовський, а більш ймовірно Й. Коліци та Й. Ванхаль змогли її успадкувати? Як композитори могли опанувати подібний стиль?

Історія зберегла факт знайомства одного із найяскравіших представників венеціанської школи другої половини XVIII століття¹⁰⁴–

¹⁰³Ю. Євдокімова зазначає, що у першій половині XVIII ст. сформувалося «три важливих стилістичних річища» розвитку жанру сонати. Перший з них, поліфонічний, два інших напрями є різними аспектами переосмислення гомофонії: через гармонію (ця тенденція яскраво проявилася у композиторів неаполітанської композиторської школи) та мелодію (венеціанська школа). Але в сонатній формі венеціанських майстрів, з її гомофонно-гармонічною спрямованістю, домінує двочастинна побудова та одностемність. Тематизм більш визначений, метр орієнтований на квадратність, функції розділів чітко виражені; формуються такі важливі для сонатної форми явища як похідний тематичний контраст та розробковий розвиток. На відміну від сонат з краківського рукопису та інструментальних творів українського та чеських митців, з їх чіткою диференціацією тематизму венеціанських майстрів відрізняє перенасичення тематичного матеріалу: кожний розділ сонатної експозиції має одну самостійну наспівну тему; в контексті цілого домінує експонування різних тем над сполучними та розвиваючими побудовами.

¹⁰⁴Поряд з відомими в Італії виконавцями на чембало Д. Альберті, Дж. Пашетті, Дж. Платті, Дж. Паганеллі, Дж. Де Россі.

Б. Галуппі¹⁰⁵ та одного із можливих авторів деяких сонат з краківського рукопису – композитора, чия біографія сповнена таємничості та загадковості – М. Березовського¹⁰⁶. Італійський митець, від'їзджаючи до Петербурга, вже був автором чисельних сонат для клавесина¹⁰⁷. Тому, можливо, М. Березовський, під впливом творчості свого венеціанського «вчителя»¹⁰⁸, ще перебуваючи у Петербурзі, почав писати сонати у подібному стилі, який дуже подобався представникам російського імператорського двору¹⁰⁹.

Відомо також, що обставини життя М. Березовського в Італії склалися так, що композитор повинен був заробляти собі на життя музикою. За свідченням сучасників, М. Березовський мав надзвичайне обдарування, багатогранність таланту та, окрім композиторської діяльності та виступів в опері, досконало грав на скрипці й клавесині. Судячи з усього, композитор побував у різних містах та країнах Європи, оскільки географія знаходження творів М. Березовського надзвичайно широка¹¹⁰.

Важливим у контексті даної роботи є також зауваження М. Шагінян, «що претендент на звання академіка Болонської філармонії мав бути уславленим композитором. Так, юний Моцарт складав іспит у 1770 році, вже

¹⁰⁵Бальдассаре Галуппі (Baldassarre Galuppi) 1706–1785) – італійський композитор, автор численних комічних опер-буф. Більшу частину життя прожив у Венеції, де здобув освіту в консерваторії, згодом став її директором. Як відомо, Б. Галуппі у 1765–1768 рр. був запрошений Катериною II до Петербурга на посаду першого придворного капельмейстера. В той час там знаходився М. Березовський – співак італійської оперної трупи одного з придворних театрів та півчій капели.

¹⁰⁶До цього часу музикознавці не дійшли навіть до єдиного визначення дати народження славетного генія (вважається, що композитор народився у 1745 році). Його передчасна трагічна смерть слугувала причиною створення ряду фантастичних домислів без будь-якого фактичного обґрунтування щодо особистості композитора. Більша частина творів М. Березовського була знищена, менша – розсіяна по рукописних нотних збірниках любителів музики у різних кутках світу.

¹⁰⁷Шість сонат було створено у 1756 році та ще шість (ор. 2) у 1759 році.

¹⁰⁸Поки що, на жаль, немає свідчень про те, що Б. Галуппі був вчителем М. Березовського, але багато дослідників відзначають, що саме з манери письма італійського майстра багато перейняв молодий український композитор.

¹⁰⁹Згодом, навчаючись у падре Мартіні, Березовський не перейняв його творчу манеру. Проаналізувавши знайдені нами твори цього жанру в доробку болонського митця (сонати C-dur, g-moll, f-moll, F-dur, a-moll для органу або чембало) вдалося виявити, що Дж. Мартіні спирався на традиції поліфонізації інструментальних творів та орієнтувався на принципи сюїтної побудови сонатного циклу. Така манера не знайшла відображення в інструментальних творах М. Березовського.

¹¹⁰Так, арії з опери «Демофонт» були знайдені у Флоренції. Не виключено, що він відвідав Париж – місце знаходження сонати для скрипки та чембало C-dur, де композитор міг познайомитися зі стилем французьких клавесиністів та створити фінал сонати у формі варіацій з рисами рондо, першу частину симфонії G-dur та, можливо, першу частину сонати № 1 F-dur (рондо) з краківського рукопису.

будучи знаменитим. Йозеф Мислівечек на час іспитів написав дев'ять опер, близько тридцяти симфоній та увертюр, три концерти, більше десяти квінтетів, багато квартетів, тріо (приблизно вісімнадцять) та інші твори. Як засвідчила славетна комісія болонських академіків на іспитах, сили претендентів Березовського та Мислівечека (екзаменувалися в один день, 15 травня 1771 року) були рівними і вони пройшли в академіки одностайнимголосуванням. Чи могло б таке статися, якби до того часу Березовський не написав нічого, окрім хорових творів?..» [63, с. 7]¹¹¹.

Також цілком ймовірно, що Й. Коліцци, подорожуючи Європою в кінці 1760-х – на початку 1770-х років, міг відвідати Італію, де опанував італійську мову, яку згодом (з 1776 року) викладав у Лейденському університеті (Нідерланди). При реєстрації в університеті композитор навіть змінив прізвище «*Kauchlitz*» на італійський його варіант «*Colizzi*», з метою надати більшої «італійської» ваги своєму походженню. Також Й. Коліцци міг бувати у Венеції та брати уроки музики у провідних венеціанських композиторів того часу, адже в університеті він прославився як талановитий музикант та музичний педагог¹¹².

Відомо, що і Й. Ванхаль у 1769–1770 роках здійснив поїздки до Італії. Композитор перебував у Флоренції, Римі (де з успіхом були поставлені його опери «Торжество Клелії» та «Демофонт» на лібрето П. Метастазіо), відвідав Венецію, де спілкувався з провідними музикантами того часу (зокрема, з К. В. Глюком), зустрічався з імператором Йосифом II. Професійна виконавська майстерність Й. Ванхалю була настільки високою, що ще у Відні дала йому можливість посісти місце серед «зіркового струнного квартету тих

¹¹¹Якщо припустити, що саме М. Березовський є дійсним автором двочастинної сонати № 1 F-dur з краківського рукопису (відомості про існування інших частин цього циклу поки що не відкриті), чи відповідає цей зразок музиці докласичного часу? Ю. Бочаров наводить приклади існування «малих» циклів у творчості як Г. Ф. Генделя, Д. Букстехуде, Г. Персела, Й. Г. Альбрехтсбергера, так і італійських композиторів Д. Скарлатті, Д. Габріелі, Б. Марчелло, Ф. Дуранте, Д. Альберті [55]. Двочастинні цикли зустрічаються також у Й. Гайдна – композитор іменував сонатами навіть ті цикли, в яких не було сонатної форми (соната G-dur /Нов. XVI/40/, перша та друга частини якої мають ознаки тричастинності). Не є винятком і сонатні цикли Б. Галуппі (сонати № 1 a-moll, № 2 c-moll, № 3 B-dur, № 5 A-dur op. 1; Сонати № 1 № 5 G-dur op. 2). У цьому контексті двочастинна новознайдена соната є типовим явищем для західноєвропейської музики другої половини XVIII століття.

¹¹²Серед учнів Й. Коліцци були Луїза Оранська Нассау та принц Вільям – майбутній король Вільгельм I. Також чеський композитор займався теоретичною діяльністю (у сфері фізично-акустичної природи звука).

часів: Моцарт – перша скрипка, Дітерс фон Дітерсдорф – друга, Гайдн – альт, Ванхаль – віолончель» [67]. Як стало відомо, Й. Ванхаль був одним із найпопулярніших композиторів раннього класицизму – про його високу композиторську майстерність свідчить, приміром, те, що «Гайдн диригував однією із його симфоній, а Моцарт виконував його концерт» [там само]. Після повернення з Італії Й. Ванхаль деякий час перебував у своєму маєтку в Вартекс (Хорватія) – саме там його відвідував граф В. Ердоді – один з величніших покровителів музикантів тих часів. Також відомо, що значна частина творчої спадщини композитора присвячена церковній музиці – не дивно, що одна з копій його сонати В-dur була знайдена у Францисканському монастирі (м. Дубровнік).

Отже, як бачимо, М. Березовський, Й. Коліци та Й. Ванхаль так чи інакше були причетні до венеціанської композиторської школи. Крім того, як з'ясувалося, всі вони практично в один час знаходилися в Італії й можливо, саме у Венеції.

Як тоді фрагменти творів різних композиторів могли опинитися в одному рукописі? Спробуємо певною мірою висвітлити це питання.

Оскільки досліджувана рукописна копія була знайдена у фонді «Бібліотека Чарторийських», вважаємо за необхідне пролити світло на деякі аспекти історії цієї родини. Чарторийські – «знаменитий княжий рід у Литовській, потім у Литовсько-Польській державі XVIII століття – мали таке високе становище в Речі Посполитій, що від них залежала її доля» [174, с. 16]. Відомо також, що «князі Чарторийські мали одну з найбагатших бібліотек Європи, відомої ще у XVII столітті, яка знаходилася у місті Пулави в Польщі. Бібліотека налічувала 15000 томів, а кількість рукописів – до 1558» [там само]. Представники цього роду сумлінно опікувалися справами освіти у своїй державі, подорожували Європою, поповнюючи родинну бібліотеку, в тому числі нотну. Можливо, під час однієї з подорожей до Венеції, відвідавши концертінструментальної музики, один із представників сім'ї придбав копії деяких творів (або деяких частин), які найбільш сподобалися.

Окрім того «родинна близькість до графа Олексія Розумовського через батька генерала Репніна підтверджують можливість купівлі Чарторійськими рукописної копії <...> сонат Березовського, коли останній був у розквіті слави в Італії» [там само].

Варто згадати також, що в будинку князів Чарторійських була маса музикантів, і будь-який з них – наприклад, завідувач музичною частиною Патонар – міг виступити в ролі переписувача.

3.2.4. Ідентифікація різновиду авторського підпису на титулці краківського рукопису

Спробуємо підсумувати спостереження відносно різновиду авторського підпису у краківському рукописі трьох сонат для клавічембало.

Якщо титульний аркуш до конволюту – загальний (тобто малоосвідчений копіїст уявляв собі твір як цілісний, написаний одним автором) – авторський підпис на ньому може бути названим *позасвідомо-алонімним*, оскільки існування музиканта на прізвище Бер, незначною мірою, все ж таки ймовірне, а дійсними авторами творів є Й. Ванхаль, Й. Коліцци і, можливо, М. Березовський (перший твір).

Якщо титульний аркуш відноситься лише до першої сонати, титулки інших двох сонат були втрачені, а інші частини свідомо чи позасвідомо взагалі скорочені, то відносно сонат C-dur та B-dur атрибутивну версію (стосовно саме цього рукопису) можна визначити як *анонімну*, оскільки в такому разі у рукописі їх авторство виявилось взагалі не зазначеним. Щодо сонати № 1 F-dur, у випадку приналежності титульного аркушу із зазначенням авторства «синьйор Бер» саме до неї, звертає на себе увагу можливість і *автонімності* (якщо Бер насправді існував, як вважає Л. Івченко¹¹³), і *псевдонімності* (якщо «Бером» копіїст називає Березовського), і *алонімності*. На наш погляд, якщо дійсним автором першої сонати є М. Березовський, то ймовірна помилка копіїста на титулці рукопису

¹¹³Ця версія викликає певні сумніви, адже свідчення про композитора з прізвищем Бер до нашого часу не збереглися. І все ж таки, на наш погляд, її не можна повністю виключати.

(з причини пошкодження оригіналу або будь-якої іншої) не свідчить про те, чи знав переписувач, хто є реальним автором сонат. Припустивши, що він сумнівався чи дійсно мав на увазі конкретного (але сьогодні маловідомого) Бера, атрибутивну версію можна визначити як алонімну, в якій алонімія здійснилася не усвідомлено, а з'ясування імені реального автора можливелише на основі стильового аналізу.

Найменш ймовірною виявляється версія В. Шульгіної про псевдонім – як в умовах загальної приналежності титульного аркушу рукопису до усіх трьох сонат (оскільки авторство двох практично встановлене остаточно), так і в умовах часткової приналежності, оскільки свідчень про підпис творів М. Березовського як «Бер» не збереглося. В той же час версія В. Шульгіної видається небезпідставною відносно саме першої сонати.

Висновки до розділу 3

Проаналізувавши зразки синхронної свідомої та позасвідомої алонімії на прикладі сонат для мюзету та basso continuo op. 13 «Il Pastor Fido» Н. Шедевеля (підписаних іменем А. Вівальді) та сонат для клавічембало з краківського рукопису із зазначенням на титульному аркуші авторства «синьйор Бер», доходимо наступних висновків.

Французький музикант епохи рококо Н. Шедевіль, захоплюючись творами барокового італійського композитора А. Вівальді, створив достатньо майстерну стилізацію з низьким рівнем контрасту між «своїм» та «чужим». Теми А. Вівальді, які використовує Н. Шедевіль, в інтонаційному плані амбівалентні: тут не лише проступає індивідуальність венеціанського композитора, персоніфікуючись безпосередньо у фрагментах із його концерів (Концерти № 2 G-dur op. 6 /RV 259/, № 6 g-moll op. 4 /RV 316a/, № 2 C-dur op. 7 /RV 188/), а й висвітлюється інформація щодо творчої традиції його часу, у лоні якої відображається своєрідна переорієнтація стилів. Втілений у рококо, процес переосмислення засобів виразності «демаскує» у сонатах індивідуальність самого Н. Шедевеля.

Результати здійсненого аналізу свідчать: інтертекстуальна природа сонат із оп. 13 «Il Pastor Fido» виявляється на різних текстових рівнях: це як внутрішньо стильова взаємодія корпусного типу як ментального різновиду (звернення до жанру сонати), так і реальна (створення особистих текстів на основі чужих). Оскільки при такому складному та майстерному стильовому синтезі в сонатах на перший план виходить загальне між стилями А. Вівальді та Н. Шедевіля, поєднаних однією епохою, ймовірно, що французький мюзетист здійснював реалізацію традиційного й поза межами свідомої установки, на основі чисто інтуїтивного вибору. Тож саме параметри традицій виступають тут узагальнюючим началом, глибинним виміром у рамках стилістики алонімних творів. Ураховуючи щільний пласт загальнонозповсюдженої музичної лексики, такий підхід відповідає також механізму лексичного типу інтертекстуальності.

Подальше життя алонімних творів не вичерпується подвійним авторством, адже різнорідний стильовий синтез їхньої природи знаходить «продовження» у плюралізмі версій музичної інтерпретації, зокрема виконавської. Показовий приклад – Соната № 6 g-moll з циклу «Il Pastor Fido». Обираючи бароковий гобой (найбільш відповідний мюзету в сучасному інструментарії) та використовуючи у процесі виконання безліч прикрас, П. Гудвін підкреслює риси шедевілівського французького рококо, акцентуючи увагу реципієнтів на одній із складових програмної образності сонати – пейзажній ліриці, пасторальності.

М. Андре і Х. Білгрем, обравши для втілення композиторського задуму трубу-пікколо та орган, розкривають сакральне начало змістовного шару програмної назви твору. Такий підхід збагачує пленерну атмосферу твору урочистістю, піднесеністю, шляхетністю, підкреслює його філософічність.

У роботі з трьома сонатами для клавічембало, із зазначенням на титульному аркуші авторства «синьйор Бер» (зразок, що ставить питання гіпотетичної, позасвідомої алонімії), завдання виявилось найбільш складним (рукопис знайдено в архіві сім'ї Чарторийських, який зберігається у

Краківському національному музеї). Враховуючи дані різних рукописів, факсиміле яких вдалося отримати завдяки співробітникам RISM з музичних архівів західноєвропейських бібліотек, атрибуція авторства зазначених сонат є певним чином вирішеним питанням. Відносно ж авторства сонати F-dur не знайшлося жодних свідочств, окрім її причетності до вказаного на титульному аркуші імені (перевірка даних про композиторів з прізвищем «Бер» у другій половині XVIII століття не дала результатів), тому важливим виявилось припущення про те, що «Бер» – скорочення від прізвища Березовський. За результатами стильового аналізу було встановлено, що стиль трьох сонат з краківського рукопису та деяких інструментальних творів М. Березовського, Й. Коліци та Й. Ванхалю найбільш подібний стилю особливої «гілки» розвитку жанру сонати середини XVIII століття – венеціанської композиторської школи. Також з'ясувалося, що усі композитори практично в один і той самий період відвідали Італію (можливо, саме Венецію, де навчалися у видатних венеціанських майстрів).

Таким чином, виходячи з моностилістичної природи музики докласичного періоду, у межах позасвідомих мотивів алонімності маємо справу з реальною формою інтертекстуальних зв'язків корпусного типу. Здійснивши копітку аналітичну роботу з творами із конволюту та атрибутувавши деякі з них, доходимо висновку про те, що в залежності від часткової або загальної приналежності титульного аркушу, різновид авторського підпису в рукописі може бути і позасвідомо алонімним, і анонімним, і автонімним, і псевдонімним.

Оскільки твори синхронної свідомої алонімної природи (сонати із оп. 13 «Il Pastor Fido» Н. Шедевіля) належать одному автору, важливим виявився парадигматичний принцип аналізу – порівняння параметрів, які демонструють синтез різнорідних тенденцій. Зразки синхронної позасвідомої природи (фрагменти сонат з краківського рукопису) належать різним авторам, тож головним став синтагматичний принцип аналізу – порівняння цілісних досліджуваних об'єктів. Запропонований підхід дозволив

виокремити параметри, які наочно репрезентують процес переорієнтації стилів: у Сонатах Н. Шедівія це принципи формотворення, у творах із краківського рукопису – тематизм.

ВИСНОВКИ

Феномен алонімії, що характеризується підписуванням музичного твору іменем іншого композитора, ініціює наукові розвідки у сфері історії та теорії музики, пошук методів дослідницької роботи з подібними творами тощо. Охоплюючи широке коло питань – теоретичні аспекти стилю (епох, композиторських шкіл, індивідуальних рис творчості, стилістики, стилізації) та інтертекстуальних зв'язків між музичними творами, алонімія виступає окремим сектором сфери авторства в цілому.

Проведене дослідження дало змогу зробити наступні висновки.

1. У науковому дискурсі стосовно проблем фіктивного авторства розмежовано кілька конструктивних ліній. До кінця XIX століття цю проблему було розглянуто, переважно, у текстологічному ракурсі. З кінця XIX – початку XX століття, з одного боку, було розроблено культурологічні аспекти феномена, з іншого – піднято питання функції імені творця. Поряд з проблемою подвійної лінгвістичної сутності імені в той час було висунуто питання фіктивного авторства у світлі явищ, пов'язаних із грою та її проявами – фікцією, симуляцією, симулякром.

2. У межах європейського мистецтва докласичного періоду щодо поняття «індивідуальність» окреслено циклічну конфігурацію еволюції філософської думки (певне «розчинення» індивіда в суспільстві на початку кожної з епох та подальше загострене «індивідуальне переживання»). За лінійно-поступальним принципом (завдяки накопиченню елементів індивідуалізації) розкрито етапи становлення індивідуального стилю автора, формування авторського права та недоторканості авторського тексту. Висвітлено аспекти кристалізації індивідуальних рис творчості авторів (композиторів). Особливу увагу акцентовано на дискретному впливі періодів «первинних» та «вторинних» стилів (Д. Ліхачов), на стику яких відбуваються сплески містифікацій (І. Попова).

3. У панорамі варіантів авторського підпису виділено автонім і анонім, серед вигаданих імен – псевдонім, криптонім, гетеронім, алонім. Визначено прикмети, що відрізняють алонімію від псевдонімії, містифікації, плагіату. Ззовні алонімія пов'язана із псевдонімією, змістовно – з явищем містифікації, а за приписуванням свого чужому є явищем, зворотнім плагіату (алонімія примножує творчий доробок певного автора, плагіат – збіднює його). Запропонована дефініція поняття *алонімії в музиці*: це специфічне явище, що характеризується підписуванням власного твору іменем іншого композитора, який реально існує або колись існував. Виділено два типи алонімії: *позасвідома* (характеризується ситуацією, коли твір стає алонімним випадково) та *свідома* (дійсний автор навмисно підписує свій твір іменем іншої реально існуючої особи). Доведено, що твори свідомої алонімії можуть мати *синхронну* («автори» однієї епохи) та *діахронну* («автори» різних епох) природу, а також розрізнятися за *професійною специфікою* авторства (композитор – композитор; виконавець – композитор, музикознавець – композитор тощо).

4. Стилізація як головний художній прийом у музичних творах свідомої алонімної природи залежить від історичної дистанції між її «авторами». Встановлено, що у творах *свідомої синхронної алонімії* стилізація здійснюється з мінімальним контрастом між «своїм» та «чужим», виступаючи наслідуюванням стилю автора-орієнтира (інтрастильова взаємодія в межах однієї епохи). У творах *свідомої діахронної алонімної природи* стилізація, з одного боку, відзначена певною дистанцією (екстрастильовою взаємодією між епохами), з іншого – опорою на традицію. Твори *позасвідомої алонімної природи* характеризуються реальною формою інтертекстуальної взаємодії, адже запозичення чужого матеріалу у докласичний період було нормою, не порушуючи моностилістичності музики загалом.

5. Доведено, що твори *свідомої алонімії*, вивчення яких полягає в ідентифікації рис стилю дійсного творця та стилю автора-орієнтира,

потребують індуктивного дослідження – спрямування аналітичної операції від індивідуального стилю дійсного автора (у послідовності стильових рівнів від локальних до загальних: визначення індивідуального стилю дійсного творця, контекстуальної значущості твору у його творчому доробку, рис певного напрямку і т. ін.). Твори *позасвідомої алонімії*, вивчення яких полягає у атрибуції авторства, потребують дедуктивного дослідження – руху аналітичної операції, спрямованого до індивідуального стилю дійсного творця (у послідовності стильових рівнів від загальних до локальних: визначення часової належності, напрямку або композиторської школи, рис індивідуального стилю дійсного автора).

6. У творах синхронної свідомої алонімії – сонатах із оп. 13 «Il Pastor Fido» Н. Шедевілья (підписаних іменем А. Вівальді) стилізація відзначена низьким рівнем контрасту між «своїм» та «чужим». З одного боку, Н. Шедевіль запозичив кілька тем із концертів А. Вівальді, з іншого – стильові особливості сонат віддзеркалюють творчі традиції його часу, у лоні яких відображається переорієнтація стилів. Такий процес переосмислення засобів виразності, втілений у сонатах, «демаскує» індивідуальність самого Н. Шедевілья. Інтертекстуальна природа сонат проявляється на рівні внутрішньо-стильової взаємодії корпусного типу як ментального різновиду (звернення до жанру сонати), так і реального (створення своїх текстів на основі чужих). Ураховуючи щільний пласт загально розповсюдженої музичної лексики, такий підхід відповідає механізму лексичного типу інтертекстуальності.

7. У зразках позасвідомої алонімії – фрагментах трьох сонат різних авторів із зазначенням авторства «синьйор Бер», зафіксованих у краківському рукописі, із врахуванням даних рукописів з музичних архівів західноєвропейських бібліотек, два фрагменти атрибутовано – Й. Коліцци та Й. Ванхалю. Авторство двочастинної сонати F-dur дослідники пов'язують з іменем М. Березовського. За результатами аналізу вдалося атрибутувати стильову належність сонат до венеціанської композиторської школи

(з'ясовано, що названі композитори практично в один період відвідали Італію). Встановлено, що залежно від часткової або загальної належності титульного аркуша, різновид авторського підпису в рукописі може бути *позасвідомо-алонімним, анонімним, автонімним, псевдонімним*. У зв'язку з моностилістичною природою докласичної музики у межах позасвідомих мотивів алонімності розкрито принципи реальної форми інтертекстуальних зв'язків корпусного типу.

8. Причини виникнення алонімії розглянуто не як випадкові, зумовлені схильністю її ініціаторів до жарту, а як приховані у глибинній сутності зміни культурних кодів, пов'язані зістрибкоподібним переходом смислової системи «вторинних стилів» до «первинних». Документуючи процес кардинального переосмислення естетичних домінант у музичному мистецтві, алонімні твори позиціонуються як репрезентанти різних граней «перехідного» етапу музично-історичного процесу: сонати для мюзету та basso continuo op. 13 «Il Pastor Fido» Н. Шедевіля відображають «руйнування» рис стильових ознак бароко, твори із краківського рукопису – «побудову» норм класицизму. Різномірний стильовий синтез у алонімних творах, обумовлений переосмисленням засобів виразності в музиці, породжує плюралізм їхньої виконавської інтерпретації.

Проблеми алонімії в музичному мистецтві є численними: з'ясування її «складових», необхідність «прояснення» ситуації щодо кожного конкретного зразка з виходом на коригування уявлень про стиль творчості зазначених і дійсних авторів, еволюцію певного жанру тощо. Враховуючи відкриття нових фактів та матеріалів у сфері музичної текстології, фонд алонімії постійно поповнюється не відомими раніше творами, розширюючи коло дослідницьких завдань. Тож проблема алонімної фіксації авторства, безперечно, має перспективи подальшого вивчення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. С. Авторство и авторитет // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. Москва : Наследие, 1994. С. 105–125.
2. Акопян Л., Григорян С. Имманентный анализ музыкального текста // Советская музыка. 1988. № 9. С. 17–23.
3. Арановский М. Текст и музыкальная речь // Музыкальный текст: структура и свойства. Москва : Музыка, 1998. С. 57–76.
4. Ахманова О. С. Аллоним // Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова. Москва : Советская энциклопедия, 1969. С. 40.
5. Бабенко К. С. Алонімія як феномен авторства музичних творів: методика побудови алгоритмів аналізу // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Київ : Міленіум, 2015. Вип. 27. С. 57–84.
6. Бабенко Е. С. Алонімія як феномен авторства: теоретичні аспекти дослідження // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Київ : Міленіум, 2016. Вип. 29. С. 16–27.
7. Бабенко К. С. Про інтерпретаційний аналіз алонімного музичного твору (на прикладі Сонати для мюзету та basso continuo op. 13 № 6 «Il Pastor Fido» Н. Шедевіля /А. Вівальді) // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка : зб. статей. Львів, 2016. Вип. 38–39. С. 154–166.
8. Бабенко Е. К проблеме аллонимии в музыке: теоретические аспекты исследования // Актуальные проблемы музыкознания: взгляд из XXI века : Научные труды Белорусской государственной академии музыки. Вып. 48. Серия 6: Вопросы современного музыкознания в исследованиях молодых ученых. Минск, 2019. С. 3–11.
9. Барбье П. Венеция Вивальди: Музыка и праздники эпохи барокко. Санкт-Петербург : изд-во Ивана Лимбаха, 2009. 280 с.

10. Баранова Т. Б. Переход от модальности к тональной системе в западно-европейской музыке XVI–XVIII вв. : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство»; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 1981. 26 с.
11. Барсова И. Опыт этимологического анализа // Советская музыка. 1985. № 9. С. 59–66.
12. Барт Р. Эффект реальности // Избранные работы. Симиотика. Поэтика / пер. с франц. С. Н. Зенкина; ред. Г. К. Косикова. Москва : Прогресс, 1989. С. 392–401.
13. Баткин Л. М. Понятие человека в философии Нового времени URL:http://www.e-reading.by/chapter.php/102754/94/Gurevich__Chelovek__My (дата звернения 23.03. 2019).
14. Баткин Л. К спорам о логико-историческом определении индивидуальности // Одиссей. Человек в истории. Личность и общество. Москва : Наука, 1990. С. 59–75.
15. Батура Т. Формальні методи визначення авторства текстів URL: <http://www.nsu.ru/xmlui/bitstream/handle/nsu/258/10.pdf> (дата звернення 06.05.2018).
16. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского: монография. Москва : Художественная литература, 1972. 471 с.
17. Безрядина Е. Формирование классического стиля в клавирной музыке XVIII века: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство»; Оренбургский государственный институт искусств им. Л. и М. Ростроповичей (институт). Саратов, 2009. 24 с.
18. Белецкий И. Антонио Вивальди. Ленинград: Музыка, 1975. 87 с.
19. Берн Э. Игры, в которые играют люди, и люди, которые играют в игры / пер. с англ. А. А. Грусберга. Екатеринбург : ЛИТУР, 2001. 576 с.
20. Бернсон Б. Живописцы итальянского Возрождения/ пер. с англ. Н. А. Белоусова, И. П. Теплякова. Москва : Искусство, 1965. 436 с.

21. Блинова С. Композиторы «второго ряда» в эпоху венского классицизма // Композиторы «второго ряда» в историко-культурном процессе : сб. статей /ред.-сост. А. М. Цукер. Москва : Композитор, 2009. С. 80–89.
22. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. Москва : Музыка, 1978. 332 с.
23. Боккарди В. Вивальди / пер. с ит. А. Махова. Москва : Молодая гвардия, 2007. 256 с.
24. Бонди С. О чтении рукописей Пушкина // Черновики Пушкина: Статьи 1930—1970 гг. Москва : Просвещение, 1978. С. 143–190.
25. Бочаров Ю. С. Двухчастная соната : век восемнадцатый// Старинная музыка: словарь-справочник. Ленинград : Музыка, 1974. С. 9–14.
26. Булгаков С. Н. Философия имени. Париж : YMCA-PRESS, 1953. 280 с.
27. В поисках автора «Ave Maria» Каччини–Вавилова. URL: <https://dzeso.livejournal.com/649902.html> (дата звернення 14.09.2019).
28. Вавилов В. Школа игры на семиструнной гитаре. Ленинград : Музыка, 1975. 87 с.
29. Виноградов В. Проблема авторства и правильности текста литературного произведения // О языке художественной литературы. Москва : Гослитиздат, 1959. С. 259–333.
30. Винокур Г. О. Чем должна быть научная поэтика// Филологические исследования: Лингвистика и поэтика: сб. статей. Москва: Наука, 1990. С. 8–14.
31. Виппер Б. Введение в историческое изучение искусства. Москва : изд-во В. Шевчук, 2015. 368 с.
32. Волошиновська І. Сильова, тематична й авторська атрибуція наукових і художніх текстів (на матеріалі англійської, німецької та української мов : автореф. дисс. ... канд. філолог. наук: спец. 10.02.15

«Загальне мовознавство»; Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2013. 21 с.

33. Вопросы музыкального стиля: сб. статей. Ленинград : Музыка, 1978. 176 с.

34. Гадамер Х.-Г. Изложение проблемы истины в применении к познанию искусства //Истина и метод: основы философской герменевтики / ред. Б. Н. Бессонова. Москва : Прогресс, 1988. С. 24–113.

35. Гейзель З. История одной песни. URL: <https://rimkor.edu.ru/%D1%87%D1%91%D1%80> (дата звернення 04.09.2019).

36. Герасимова-Персидська Н. Деякі питання текстологічного аналізу // Питання методології радянського теоретичного музикознавства. Київ : Музична Україна, 1982. С. 37–54.

37. Герасимова-Персидская Н. Авторство как историко-стилевая проблема // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. Київ : Музична Україна, 1988. С. 27–33.

38. Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства. Москва : Музыка, 1990. Вып. 1. 285 с.

39. Гинзбург П. Об интерпретации музыки XVIII века // Музыкальное исполнительство: сб. статей. Москва : Музыка, 1973. Вып. 8. С. 138–155.

40. Гольдштейн М. Воспоминания. Фрагменты. URL: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-goldstein-skandal.html (дата звернення 09.08.2019).

41. Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы. Київ: Музична Україна, 1973. 311 с.

42. Горюхина Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Київ : Музична Україна, 1985. 110 с.

43. Гретчин О. В. Формування жанру скрипкової соло-сонати у творчості Арканджелло Кореллі // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія:

Мистецтвознавство. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2010. №1. С. 3–7.

44. Григорьева Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. Москва : Сов. композитор, 1989. 208 с.

45. Григорьева Г. О стилевых направлениях в русской советской музыке 50–70 годов // Проблемы музыкального стиля: сборник научных трудов. Москва, 1982, С. 73–88.

46. Грищутин А. Мистификации литературные // Краткая литературная энциклопедия / ред. А. А. Суркова. Москва : Сов. энциклопедия, 1967. Т. 4. С. 865–868.

47. Гуляницкая Н. Методы науки о музыке : исследование. Москва : Музыка, 2009. 234 с.

48. Гуревич А. Еще несколько замечаний к дискуссии о личности и индивидуальности в истории культуры // Одиссей. Человек в истории. Личность и общество. Москва : Наука, 1990. С. 76–89.

49. Гуревич А. Я. Исторический синтез и Школа «Анналов». Москва : Индрик, 1993. 328 с.

50. Гуревич А., Харитонович Д. Школа «Анналов» // Культурология XX век. Энциклопедия. С.-Петербург : Университетская книга. 1998. Т. 2. С. 359.

51. Гурьянова Е., Рощина Н. Гениальная подделка шедевра в искусстве // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2014. № 3 (15). С. 67–70.

52. Даль В. И. Мистика // Толковый словарь живого великорусского языка. Москва : Олма-Пресс, 2001. Т. 2. С. 280.

53. Дубравская Т. Итальянский мадригал XVI в. // Вопросы музыкальной формы: сб. статей / ред. В. В. Протопопова. Москва : Музыка, 1972. Вып. 2. С. 55–97.

54. Дроб'язко В. С., Дроб'язко Р. В. Право інтелектуальної власності: Навчальний посібник. Київ : Юрінком Інтер, 2004. 512 с.

55. Евдокимова Ю. О диалектике становления сонатной формы в итальянской клавирной музыке// Из истории зарубежной музыки. Москва : Музыка, 1980. Вып. 4.С. 142–165.
56. Единственный путь к знанию – деятельность.URL: <https://ludustonalis.jimdo.com/%D0%B8%D0%BD>(дата звернення 23.05.2017).
57. Есперсен О. Философия грамматики / пер. с англ. В. В. Пассека, С. П. Сафроновой. Москва : Издательство иностранной литературы, 1958. С. 70-77.
58. Жаркова В. Французский музыкальный театр XVIII века: специфика взаимодействия французской и итальянской традиций // Аспекти історичного музикознавства –VII: Бароківі шифри світового мистецтва: зб. наук. статей. Харків : Видавництво ТОВ «С. А. М.», 2016. С. 6–21.
59. Жаркова В. О новых ориентирах европейской музыкальной культуры XVII века // Київське музикознавство: Музикознавство та культурологія: зб. статей. Київ, 2011. Вип. 38. С. 104–120.
60. Захарченко Е. Н., Комарова Л. Н., Нечаева И. В. Аллоним // Новый словарь иностранных слов / Е. Н. Захарченко, Л. Н. Комарова, И. В. Нечаева. Москва : Азбуковник, 2003. С. 21.
61. Зинькевич Е. Mundus musicale. Тексты и контексты. Київ : ТОВ «Задруга», 2007. С. 7–17, С. 41–49.
62. Зинькевич Е. С. Методологические аспекты проблемы традиции и новаторства // Исторические аспекты теоретических проблем в музикознании. Київ : Музична Україна, 1985. С. 67–72.
63. Івченко Л. Таємниця симфонії синьйора Берзейоло// Музика, 1996. № 1. С. 6–9.
64. Иллюстрированный биографический энциклопедический словарь. Гитаристы и композиторы. Владимир Федорович Вавилов. URL: http://abc-guitar.narod.ru/pages/v_vavilov.htm (дата звернення 28.08.2019).

65. Иллюстрированный биографический энциклопедический словарь. Гитаристы и композиторы. Франческо Канова да Мілано. URL: <http://www.abc-guitars.com/pages/milano.htm>(дата звернення 05.10.2018).

66. Иллюстрированный биографический энциклопедический словарь. Гитаристы и композиторы. Вінченцо Галілей. URL: <http://www.abc-guitars.com/pages/galilei.htm>(дата звернення 05.10.2018).

67. Иоганн Баптист Ванхаль – композитор родом из Богемии. URL: <https://iskusstvo-zvuka.livejournal.com/64031.html> (дата звернення 2.09.2019).

68. Ильин И. П. Симулякр // Западное литературоведение XX века / ред. Е. А. Цургановой. Москва : INTRADA, 2004. С. 372–374.

69. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. Москва : Интрада, 1998. 225 с.

70. Каплієнко-Ілляк Ю. В. Музично-культурні взаємодії в процесі становлення української професійної музики XVII – XVIII століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво»; Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2010. 17 с.

71. Каплієнко-Ілляк Ю. В. Березовський – український послідовник Падре Мартіні // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової : зб. статей / гол. ред. О. В. Сокол. Одеса: Друкарський дім, 2008. Вип. 9. С. 261–268.

72. Катрич О. Виконавський стиль та музичне стилетворення (до питання моделювання аналітичної оптики). URL: [file:///C:/Users/Admin/Downloads/Nzlnma_2013_29_14%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Admin/Downloads/Nzlnma_2013_29_14%20(1).pdf) (дата звернення 05.03.2019).

73. Кибовский А. Историко-предметный метод атрибуции произведений портретной живописи России XVIII – 1-й половины XIX вв. : автореф. дисс. ... канд. историч. наук: спец. 24.00.03 «Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов»; Российский институт культурологии. Москва, 2000. 23 с.

74. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Поэтика и стилистика. Москва : Композитор, 2007. Ч. III. С. 376.

75. Клименко В. Б. Игровые структуры в музыке: эстетика, типология, художественная практика: дисс. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.03 «Музыкальное искусство»; Национальная музыкальная академия Украины имени П. И. Чайковского. Киев, 1999. 182 с.

76. Кнабе Г. С. Изменчивое соотношение двух постоянных характеристик человека // Одиссей. Человек в истории. Личность и общество. Москва: Наука, 1990. С. 10–12.

77. Козаровецкий В. Верх земных утех // А был ли Пушкин... Мифы и мистификации: сб. статей / ред.-сост. Т. Маршакова. Москва : Алгоритм, 2013. С. 8–19.

78. Конева А. В. Эстетический смысл индивидуальности: на материале художественной культуры: дисс. ... канд. филос. наук: спец. 09.00.04 «Эстетика»; Санкт-Петербургский государственный университет. Санкт-Петербург, 1996. 242 с.

79. Консон Г. Целостный анализ как универсальный метод научного познания художественных текстов (на материале музыкального искусства : автореф. дисс. ... д-ра искусствоведения : спец. 17.00.09 «Теория и история искусства»); Гос. классическая академия им. Маймонида. Саратов, 2010. 61 с.

80. Корній Л. Історія української музики. Київ : Музична Україна, 1998. Ч. 2. С. 170–210.

81. Корсаков С. Н. Человеческая индивидуальность как социально-философская проблема: автореф. дис. ... канд. филос. наук: спец. 09.00.11 «Социальная философия»; Московский гос. университет им. М. В. Ломоносова. Москва, 1997. 27 с.

82. Корсун С. История авторского права. URL:<https://p-i-f.livejournal.com/337025.html> (дата звернення 10.02.20019).

83. Коханик И. К вопросу о диалектике стилевого и внестилевого в процессе стилеобразования // Науковий вісник НМАУ імені

П. І. Чайковського. Київ, 2004. Вип. 37 : Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. С. 37–42.

84. Кудряшов А. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв: уч. пособие. С-Петербург : Лань, 2006. 427 с.

85. Кунин В. Библиофилы и библиоманы. Москва : Книга, 1984. 481 с.

86. Курилович Е. Положение имени собственного в языке / пер. с франц. И. А. Мельчука // Очерки по лингвистике. Москва : Издательство иностранной литературы, 1962. С. 251–267.

87. Кутасевич А. Стильова диференціація духовно-музичних спадщин Степана Дегтярьова та Артема Веделя: питання авторства творів суперечливої атрибуції: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво»; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2015. 18 с.

88. Кюрегян Т. Формы в музыке XVII – 1й пол.XVIII // Форма в музыке XVII–XX веков: уч. пособие. Москва : ТЦ «Сфера», 1998. С. 140–198.

89. Кюрегян Т. Стилизация // Музыкальная энциклопедия: в 6 тт. / ред. Ю. В. Келдыша. Москва : Сов. Композитор, 1981. Т. 5. С. 277–288.

90. Ланн Е. Л. Литературные мистификации. Москва-Ленинград : ГИЗ, 1930. 232 с.

91. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. Москва : Музыка, 1986. Кн. 1. 462 с.

92. Ливанова Т. Вопросы синтеза искусств. Проблема стилей // Западноевропейская музыка XVII–XVIII веков в ряду искусств. Москва : Музыка, 1977. С. 383–494.

93. Лихачев Д. С. К вопросу о подделках литературных памятников и исторических источников // Исторический архив. Москва : изд-во АН СССР, 1961. № 6. С. 145–149.

94. Лихачев Д. С. Вопросы атрибуции произведений древнерусской литературы // Труды отдела древнерусской литературы. Москва-Ленинград : изд-во АН СССР, 1961. Т. 17. С. 17–41.
95. Лихачев Д. С. Кризис литературоведческой механистической текстологии. // Текстология: На материале русской литературы X–XVII вв. Москва-Ленинград : изд-во АН СССР, 1962. С. 14–29.
96. Лихачев Д. С. Зарождение и развитие жанров древнерусской литературы // Исследования по древнерусской литературе. Ленинград : Наука, 1986. С. 79–95.
97. Лихачев Д. С. Великие стили и стиль барокко // Развитие русской литературы X–XVII веков. Санкт-Петербург : Наука, 1998. С. 161–172.
98. Лихачев Д. С. Контрапунктстилей как особенность искусств // Очерки по философии художественного творчества. Санкт-Петербург : Блиц, 1999. С. 74–90.
99. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Москва : Музыка, 1994. 320 с.
100. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. Москва : Фолио, 2000. 880 с.
101. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. Москва : Мысль, 1978. 623 с.
102. Лосев А. Ф. Философия имени. Москва : ЭКСМО-Пресс, 1999. 300 с.
103. Мазель Л. Эстетические и методологические основы анализа музыкальных произведений // Строение музыкальных произведений: уч. пособие. Москва : Музыка, 1979. С. 9–63.
104. Маслова И. С. Человеческая индивидуальность: философский аспект проблемы: дис. ... канд. фил. наук: спец. 09.00.11 «Социальная философия»; Российская академия гос. службы при президенте Российской Федерации. Москва, 2000. 187 с.

105. Медушевский В. Музыкальное произведение и его культурно-генетическая основа // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. Киев : Музична Україна, 1988. С. 5–18.
106. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. 1979. № 3. С. 30–39.
107. Медушевский В. К проблеме сущности эволюции и типологии музыкальных стилей// Музыкальный современник. Москва : Музыка, 1984. Вып. 5. С. 5–17.
108. Мейлах М. Б. Об имени Ахматовой. I: Анна // Поэзия и миф. Избранные статьи. Москва, 2017, изд-во: ИД ЯСК. С. 219–240.
109. Мильчин А. Э. Аллоним // Издательский словарь-справочник / А. Э. Мильчин. Москва : ОЛМА-ПРЕСС, 2003. С. 34.
110. Миронюк Г. І., Дроб'язко В. С. Авторське право. Історія і еволюція авторського права Інтелектуальна власність в Україні. Правові засади та практика. Київ : Юрінком Інтер, 1999. Т. 2. С. 4–5.
111. Мистическая музыка Хильдегарды Бингенской – первого известного композитора в истории (1098–1179). URL:<https://cameralabs.org/12109-misticheskaya-muzyka-khildegardy-bingenskoj-pervogo-izvestnogo-kompozitora-v-istorii-1098-1179> (дата звернення 17.08.2018).
112. Михайлов М. Музыкальный стиль в аспекте взаимоотношения содержания и формы // Критика и музыкознание: сб. статей. Ленинград : Музыка, 1975. С. 51–76.
113. Михайлов М. Стиль в музыке: исследование. Ленинград: Музыка, 1981. 264 с.
114. Михайлов М. Этюды о стиле в музыке : статьи и фрагменты. Ленинград : Музыка, 1990. 288 с.
115. Морис Андре. Биография. URL: <http://pomnipro.ru/memorypage6526> (дата звернення 06.09.2019).

116. Москаленко В. Про специфіку музичної інтерпретації // Київське музикознавство. Київ : Музична Україна, 1999. Вип. 2. С. 4–14.
117. Москаленко В. Аналіз як форма наукової інтерпретації музичних творів // Мистецькі обрії. Київ : Музична Україна, 2004. Вип. 6. С. 109–113.
118. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : уч. пособие. Київ : Музична Україна, 2012. 272 с.
119. Мюзетт // Музыкальная энциклопедия: в 6 тт. / ред. Ю. В. Келдыша. Москва : Сов. композитор, 1976. Т. 3. С. 856–857.
120. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке:уч. пособие. Москва : Владос, 2003. 248 с.
121. Новые эстетические тенденции музыки второй половины XX в. Стили. Жанровые направления // Теория современной композиции: уч. пособие / ред. В. С. Ценовой. Москва : Музыка, 2005. С. 23–39.
122. Нодье Ш. Вопросы литературной законности / пер. с франц. О. Гринберга. Москва : Книга, 1989. 271 с.
123. Орлюк О. П., Андрощук Г. О., Бутнік-Сіверський О. Б. Загальні положення про інтелектуальну власність // Право інтелектуальної власності. Академічний курс: підруч. для студ. вищих навч. закладів / ред. О. П. Орлюк, О. Д. Святоцького. Київ : Ін Юре, 2007. С. 14–88.
124. Осьмухина О. Ю. Авторская маска в русской прозе 1760–1830-х гг. : автореф. дис. ... канд. филолог. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература»; Мордовский гос. ун-т им. Н. П. Огарева. Саранск, 2009. 39 с.
125. Подольская И. В. Аллоним // Словарь русской ономастической терминологии/ И. В. Подольская. Москва : Наука, 1978. С. 29.
126. Попова И. Л. Литературная мистификация в историко-функциональном аспекте : автореф. дис. ... канд. филолог. наук : спец. 10.01.08 «Теория литературы»; Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Москва, 1992. 19 с.
127. Пэрриш К., Оуэлл Дж. Образцы музыкальных форм от григорианского хорала до И. С. Баха. Ленинград : Музыка, 1975. 215 с.

128. Петракова А. Е. Методология комплексного искусствоведческого исследования афинской вазопи́си: теория и практика (на примере коллекции Государственного Эрмитажа): автореф. дисс. ... д-ра искусствоведения : спец. 17.00.09 «Теория и история искусства»; Санкт-Петербургский гос. университет культуры и искусств. Санкт-Петербург, 2013. 58 с.

129. Протопопов В. Ричеркар, канцона, фантазія – предшественники фуги // Очерки из истории инструментальных форм XVI – нач. XIX веков. Москва : Музыка, 1979. С. 6–64.

130. Редя В. «Есть тонкие властительные связи...» Интегративные процессы в музыке серебряного века: монография. Київ : НАКККиМ, 2010. 320 с.

131. Родионова Е. Лингвистические методы атрибуции и датировки литературных приведений (к проблеме Корнель–Мольер) : автореф. дисс. ... канд. филолог. наук: спец. 10.02.21 «Прикладная и математическая лингвистика»; Санкт-Петербургский гос. университет. Санкт-Петербург, 2008. 24 с.

132. Рококо //Музыкальная энциклопедия: в 6 тт. / ред. Ю. В. Келдыша. Москва : Сов. композитор, 1981. Т. 4. С. 689–690.

133. Романенко О. В. Художественная интерпретация пинкертоновских мотивов в литературной мистификации Майка Йогансена / Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. Воронеж, 2014, № 1. С. 84–89.

134. Руднев В. П. Прочь от реальности // Прочь от реальности: исследования по философии текста. Москва : Аграф, 2000. С. 246–394.

135. Рыщарева М. Композитор М. С. Березовский: Жизнь и творчество. Ленинград : Музыка, 1983. 144 с.

136. Самойленко А. Стиль как музыкально-культурологическая категория в свете теории диалога М. Бахтина // Науковий вісник НМАУ імені

П. Чайковського. Київ, 2004. Вип. 37 : Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. С. 3–13.

137. Сарычев О. В. Философия игры в европейской мысли: историко-проблемное рассмотрение : автореф. дисс. ... канд. филос. наук : спец. 09.00.03 «История философии»; Тульский государственный университет. Тула, 2002. 18 с.

138. Сахарова Г. Формирование сонатного цикла в болонской скрипичной школе XVII века // Из истории зарубежной музыки. Москва : Музыка, 1980. Вып. 4. С. 119–141.

139. Серебрянников М. «L'ABC Musical» Г. Кирхгофа: сочинение, считавшееся утерянным // Musicus : Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 2008. № 2. С. 20–25.

140. Смирнов И. П. О подделках А. И. Сулакадзевым древнерусских памятников (место мистификации в истории культуры). URL: <http://odrl.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?filetic> (дата звернення 03.09.2019).

141. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 448 с.

142. Словник української мови: в 11 т. / ред. І. К. Білодіда. Київ : Наук. думка, 1978. Т. 9. 697 с.

143. Современная иллюстрированная энциклопедия. Литература и язык / ред. Горкина А. П. Москва : Росмэн-Пресс, 2006. 584с.

144. Соколов А. Теория стиля. Москва : Искусство, 1968. 221 с.

145. Способин И. Музыкальная форма. Москва : Музыка, 1962. 400 с.

146. Степаненко М. Скрипичная соната М. Березовского [Соната для скрипки и чембало C-dur] // Советская музыка. 1984. № 1. С. 90–91.

147. Степаненко М. Соната для скрипки и чембало М. Березовского // Український музичний архів. Київ : Музична Україна, 1995. Вип. 1. С. 6–8.

148. Текучева А. С. Parte del Tomaso Vitalino. «Чакона Витали» как феномен музыкального искусства барокко // Журнал Общества теории музыки. Москва, 2018. Вып. 3 (23). С. 36–59.
149. Терентьев Д. Музыкальное произведение в его историко-эволюционном аспекте // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа : сб. статей. Киев : Музична Україна, 1988. С. 18–27.
150. Топоров В. Н. Из области теоретической топониматики // Вопросы языкознания. Москва : изд-во АН СССР, 1962. № 6. С. 5–12.
151. Топоров В. Н. Имя как фактор культуры // Исследования по этимологии и семантике. Москва : Языки славянских культур, 2004. Т. 1: Теория и некоторые частные ее приложения. С. 380–383.
152. Тышко С. В. Проблемы национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков: исследование. Киев : Музінформ, 1993. 120 с.
153. Уайхед Дж. Серьезные забавы / пер. с англ. Л. А. Громовой, В. Б. Смиренского; предисл. Е. Ю. Гениевой. Москва : Книга, 1986. 287 с.
154. Усачев Е. Музыка мною не пишется... URL: <https://www.huminfakt.ru/live9-8.html> (дата звернення 06.09.2019).
155. Федерико Мария Сарделли. URL: <https://meloman.ru/performer/federiko-mariya> (дата звернення 04.06.2018).
156. Флоренский П. Имена. Санкт-Петербург : Авалонь, Азбука-классика, 2007. 336 с.
157. Фридендер М. Об искусстве и знаточестве. Санкт-Петербург : Андрей Наследников. 2013. 248 с.
158. Харрис П. Тайна Вивальди. Москва : Махаон, 2007. 351 с.
159. Хейзинга, Й. Homo ludens. Опыт определения игрового элемента культуры / сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова; коммент., указатель Д. Э. Харитоновича. Санкт-Петербург : изд-во Ивана Лимбаха, 2011. 416 с.

160. Холопова В. Формы музыкальных произведений. Санкт-Петербург : Лань, 2001. 489 с.
161. Холопова В. К теории стиля в музыке : нерешенное, решаемое, неразрешимое // Музыкальная академия. 1995. № 3. С. 165–168.
162. Хольнева М. А. Особенности художественной мистификации в романе Джона Фаулза «Волхв»: дис. ... канд. филолог. наук : спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (английская литература)»; Нижегородский государственный педагогический университет. Нижний Новгород, 2006. 17 с.
163. Цуккерман В. Виды целостного анализа // Советская музыка. 1967. № 4. С. 100–106.
164. Чарная Н. Из истории английской вёрджинальной музыки // Из истории зарубежной музыки. Москва : Музыка, 1980. Вып. 4. С. 81–118.
165. Чарторыйский А. Ю. Мемуары князя Адама Чарторижского и его переписка с императором Александром I / пер. с фр. А. Дмитриевой; ред. И вступ. ст. А. Кизеветтера. Москва : изд-во К. Ф. Некрасова, 1912. Т. 1. 366 с.
166. Чекан Ю. Музикознавча компаративістика: від методу – до науки // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського нац. університету ім. Лесі Українки та НМАУ ім. П. І. Чайковського: зб. наук. праць. Луцьк, 2012. Вип. 10. С. 6–18.
167. Черноземова Е. К проблеме авторской атрибуции трех сонат для клавишного бало Синьора Бера / М. С. Березовского // Київське музикознавство : зб. статей. Київ, 2013. Вип. 46. С. 10–20.
168. Чернозьомова К. С. Музична алонімія: спектр проблем // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ : Міленіум, 2013. № 2. С. 213–225.
169. Чигарева Е. Полистилистика. Теория современной композиции: уч. пособие / ред. В. Ценова. Москва, 2007. С. 431–449.
170. Чиж Р. Н. Аллоним в контексте языковой картины мира (на материале немецкого языка) : автореф. дис. ... канд. филолог. наук : спец.

10.02.19 «Теория языка»; Северо-Осетинский государственный университет им. К. Л. Хетагурова. Нальчик, 2010. 20 с.

171. Шагинян М. Йозеф Мысливечек. Москва : Молодая гвардия, 1983. 320 с.

172. Шип С. Стилизация как художественно-выразительный прием в современной украинской музыке // Проблемы музыкальной культуры : сб. статей. Київ : Музична Україна, 1989. С. 86–105.

173. Ширинян Р. О стиле сонат Д. Скарлатти // Из истории зарубежной музыки. Москва : Музыка, 1980. Вып. 4. С. 166–191.

174. Шутьгіна В. Невідомі сонати Максима Березовського // Нариси з історії української музичної культури: джерелознавчий пошук. Київ : ДАКККіМ, 2007. С. 14–23.

175. Шуміліна О. Проблема атрибуції духовних творів Максима Березовського та їх стильова еволюція // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : науковий журнал. Київ, 2011. № 2 (11). С. 90–97.

176. Энциклопедия эпистемологии и философии науки / гл. ред. И. Касавин. Москва : «Канон +» РООИ «Реабилитация», 2009. С. 19–23.

177. Юрченко М. Максим Березовский и его опера «Демофонт» // Березовський М. Арії з опери «Демофонт» (партитура, клавір). Київ : Музична Україна, 1988. С. 85–87.

178. Ярмухаметова Р. Русская музыкальная культура XVII столетия: переходный тип, авторство, жанрообразования: дисс. ... канд. искусствоведения : спец. 24.00.01 «Теория и история культуры»; Самарский государственный медицинский университет. Самара, 2017. 205 с.

179. Яхонт О. Проблемы консервации, реставрации и атрибуции произведений искусства: избранные статьи / ред. Г. И. Вздорнова. Москва : СканРус, 2010. 464 с.

180. Artist Biography by Meredith Gailey
URL:<https://www.allmusic.com/artist/nicolas-ch> (дата звернення 22.06.2019)

181. Bukofzer M. F. Musical Thought of the Baroque Era // Music in the Baroque Era, from Monteverdi to Bach. New York : W. W. Norton and Company Inc, 1947. P. 370–393.
182. Federico Maria Sardelli. Nicolas Chedeville, Il Pastor Fido URL: <https://www.modoantiquo.com/site/index.php> (дата звернення 13.06.2019).
183. Geller K. The Rediscovery of an «Almost Entirely Forgotten Italian Composer» // Antonio Vivaldi: the red priest of Venice. Hong Kong : Amadeus Press, 1997. P. 11–21.
184. Griscom R. W., Lasocki D. Bibliographies and Discographies of Recorder Music // The Recorder: A Research and Information Guide. New York : Routledge, 2003. P. 391–400.
185. Johann Andreas Kauchlitz Colizzi. URL: <https://musicbrainz.org/artist> (дата звернення 12.07.2019)
186. Paul Goodwin (Conductor, Oboe). URL: <https://www.bach-cantatas.com/Bio/Goodwin-Paul.htm> (дата звернення 17.07.2019).
187. Pincherle M. Vivaldi. Genius of the Baroque. New York : W. W. Norton and Company Inc, 1957. 279 p.
188. Talbot M. The instrumental music // The Dent Master Musicians Vivaldi. London : Orion House, 1984. P. 94–130 p.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

Таблиця 1

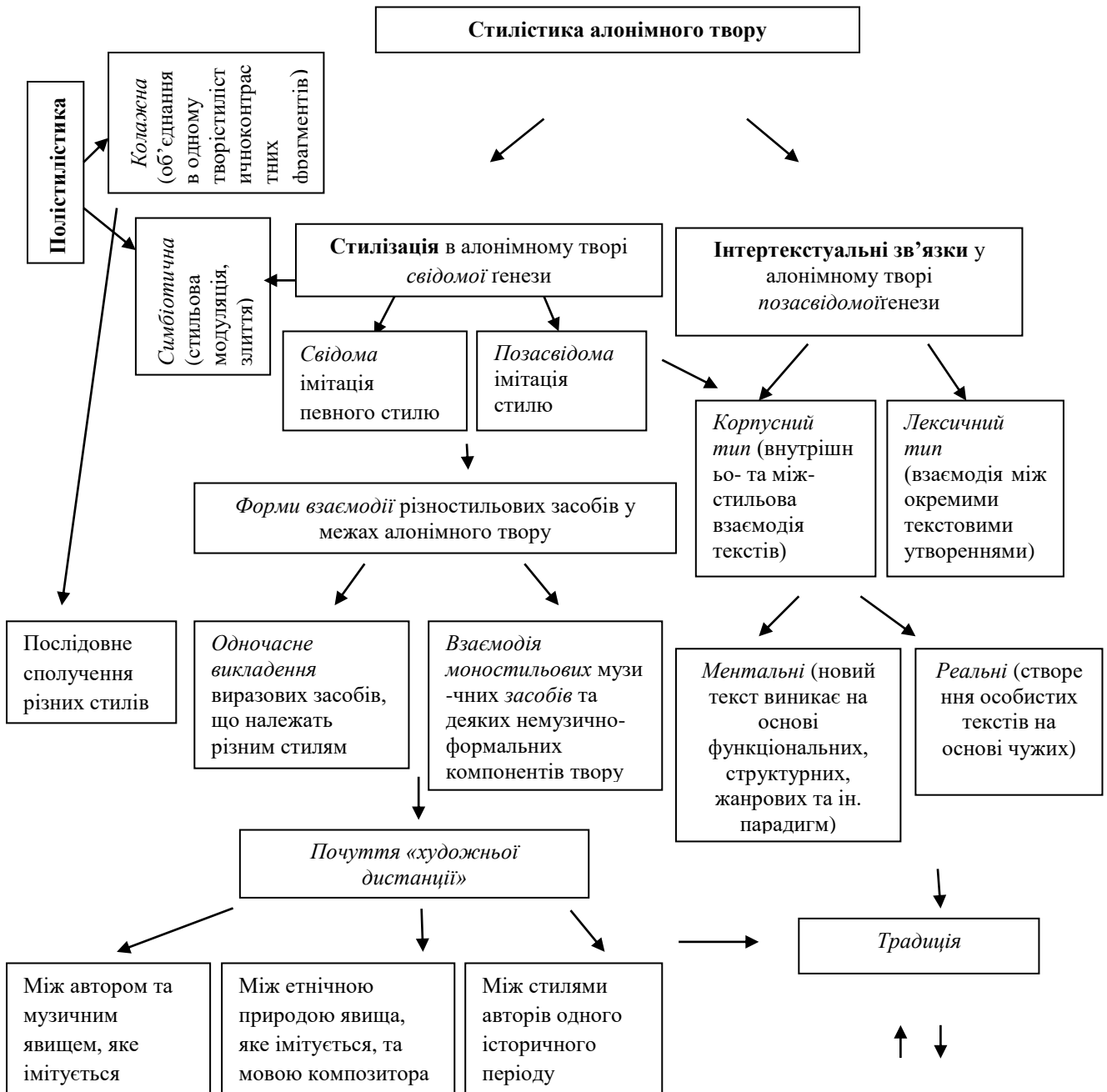
| Дефініції стилю в музиці |
|--|
| Концепція С. Скребкова («Художественные принципы музыкальных стилей» [141]) |
| <p>Стиль – найвищий різновид художньої <i>єдності</i> (141, с. 10. Тут і далі курсив наш. – К. Б.) У процесі еволюції європейської професійної музики, за словами С. Скребкова, викристалізувалися три художні принципи, що визначили «вигляд» <...> так званих стильових епох: принцип остинатності (від появи музики до XII ст.), перемінності (Ранній Ренесанс, Високий Ренесанс), централізуюча єдність (бароко, класицизм, романтизм).</p> |
| Концепція М. Михайлова («Стиль в музыке» [113]) |
| <p>Стиль у мистецтві, в т.ч. в музиці, є вираженням <i>єдності</i>, яке притаманне певній множині художніх явищ: від творів одного автора або ряду авторів до сукупності творів, які відносяться до цілого історичного періоду. Породжуваний музичним мисленням стиль в музиці інтерпретується як <i>цілісна ієрархічна система</i>, що включає ряд підсистем. Це дозволяє розглядати категорію стилю диференційовано, на різних рівнях: на рівні історичних періодів, на рівні напрямів, індивідуальному, а також на національному рівні (с. 104. – К. Б.).</p> <p>У співвідношенні з процесами музичного сприйняття та творчості категорія стилю <...> уявляє собою відносно стійку <i>систему</i> логічних норм <i>музичного мислення</i>, що у реальному своєму існуванні набувають конкретно-історичне вираження (с. 112)</p> <p><i>Подвійність</i> категорії стилю як відображення сутності музичного мислення з його полярним поєднанням інваріантного, стабільного начала (традиційного) та варіантного, мінливого (новаторського), загального, типового та особливого, одиничного, індивідуального.</p> <p>Поняття стилю одночасно є <i>інтегруючим</i> та <i>диференціюючим</i>. Об'єднуючи деяку множину явищ у цілісну систему, воно тим самим протиставляє цю систему іншим (с. 114).</p> <p>Стиль – це <i>атрибутивна ознака</i> як деякої множини творчих явищ конкретної стильової системи, так і кожного окремого, одиничного зразка (твору або його фрагмента), який у неї входить.</p> <p>Будь-який стиль уявляє собою єдність органічно взаємозв'язаних взаємодіючих елементів, які утворюють у сукупності цілісну, відносно стійку систему. Елементи, які складають цю систему відносяться до <i>змістовної форми</i> (с. 119).</p> |
| Концепція В. Медушевського («Музыкальный стиль как семиотический объект» [106]) |
| <p>Художній стиль – це <i>сеmiotичний об'єкт</i>, який виникає на основі творів, об'єднаних цілісністю світосприйняття, що стає означаючим стилем, нерозривно пов'язаного з його визначаючим – <i>системою виразових засобів</i>» (с. 59).</p> <p>Два виміри стилю – «зсередини» та в опозиції з іншими – можна співвіднести не тільки з методологією, але й з семиотичною традицією, яка розмежує поняття значення та значущості. Значення – це результат безпосередньо зв'язку з тим явищем, яке позначається. Значущість визначається місцем знака у системі мови та співвідноситься з дійсністю та думкою про неї кризьцю систему (с. 32).</p> <p><i>Система художніх засобів</i> утворює план, який часто називають <i>стилістикою</i>. Її носії – стилістичні знаки – <i>пов'язані зі стилем як цілим прямими та зворотними зв'язками</i>: вони його виражають та одночасно відчують його вплив, згортають глобальне визначаюче стилем структуру своїх значень (с. 33).</p> <p>Стиль – це глобальна <i>зв'язність</i> усіх елементів, у яких чується безкінечна <i>духовна глибина</i> (с. 34).</p> <p>Музичні твори, які об'єднуються на основі вираження цілісного світовідчуття утворюють</p> |

| |
|---|
| стиль (с. 35). |
| Концепція Є. Назайкінського («Стиль и жанр в музыке» [120]) |
| Музичний стиль – це відмінна якість музичних творінь, які входять в ту або іншу конкретну генетичну спільність (спадщина композитора, школи, напряму, епохи, народу і т. ін.), яка дозволяє безпосередньо відчувати, впізнавати, визначати їхню генезу та проявляється в сукупності усіх без винятку властивостей музики, яка сприймається, об'єднаних у цілісну систему навколо комплексу відмінних характерних прикмет. У цьому визначенні відмічено три важливих моменти для теорії стилю: 1) вказівка на єдину генезу; 2) вимога музичної, тобто, яка вловлюється безпосередньо на слух, його виразності; 3) вказівка на залучення у цей процес усієї сукупності властивостей музики, яка утворює органічну цілісну систему (с. 20). Функції стилю – «забезпечення історико-культурної орієнтації», «фіксація та вираження певного змісту» (с. 31), «об'єднання, розмежування» (с. 33). Співставляючи поняття стилю та музичної мови, можна сказати, що стиль є виявленням музики у відношенні до стильового фону, до стильового середовища, а мова – система внутрішніх засобів, що складає ціле (с. 72). Ієрархія семантичної наповненості стилістичних складових: 1) Жанрові стилі; 2) Національні та історичні стилі; 3) Індивідуальні стилі (як середовище, в якому проявляють себе жанрові елементи, історичні та національні асоціації). |
| Концепція Л. Мазеля («Строение музыкальных произведений» [103]) |
| Музичний стиль – це система музичного мислення, яка з'являється на певному соціально-історичному ґрунті та пов'язана з певним світосприйняттям, ідейно-художніми концепціями, образів та засобів їх втілення – система, яка розглядається як нероздільне ціле. Відповідно, у поняття стилю входить і зміст, і засобимузики, входить змістовна система засобів та втілений у засобах зміст (с. 18). |
| Концепція О. Самойленко («Стиль как музыкально-культурологическая категория в свете теории диалога М. Бахтина» [136]) |
| Визначаючи, слідом за М. Бахтіним, стиль як художньо-смісловий феномен, О. Самойленко знаходить у ньому «вираження єдності різних областей культури, мистецтва та життя шляхом залучення до єдності особистісної свідомості» (с. 4). Дослідниця, слідуючи за теорією діалогічності М. Бахтіна, вказує на зв'язок стилю з особливою областю музичної символіки. Емансипувавшись «завдяки мовній активності музики, “стильовий знак” – сукупність стилістичних прийомів, є найбільш специфічною, “чистою” формою “музичності”, тобто “самоговоріння” музики» (с. 6). Для розуміння моменту народження «стилю», за О. Самойленко, важливими є компоненти ланцюгової реакції: композиція (головний вхід в музичний зміст, матеріальна сторона музично-творчого процесу, фіксована знаковою стороною музики), на рівні якої виникає «семантичне кодування» (розпізнавання значень, яке здійснюється у тимчасовому розгортанні музики), що пов'язане з процесом запам'ятовування змісту музики (перетворення діахронно придбані інформації у процесі звучання в симультанний простір сенсу) (с. 6-7). |
| Концепція Г. Григор'євої («Стилевые проблемы в русской советской музыке второй по ловины XX века» [44]) |
| Художнє мислення в кожному епоху реалізується через метод – спосіб відображення дійсності у системі художніх образів. Метод визначає світоспоглядальну, змістовну, тобто ключову позицію митця у мистецтві (с. 9-10). Конкретний прояв метод отримує у стилі – системі виразово-конструктивних засобів у рамках канонів епохи. Таким чином співвідношення метода та стилю за змістом близьке співвідношенню змісту та форми. Утворюючи діалектичну пару понять, воно проєктує метод на образно-змістовну концепційну сферу у її практичній реалізації через систему технологічних засобів (стиль) (с. 10). |

Таблиця 2. Алгоритм роботи з алонімними творами

| Явище алонімії в музичному мистецтві | | | | |
|--|--|---|---|---|
| Доведена (свідомо) алонімія | | | Гіпотетична (позасвідомо) алонімія | |
| Дійсний автор–автор-орієнтир | | | | |
| Виконавець-композитор | Музикознавець-композитор | Композитор-композитор | дослідник-«винуватець» алонімії (видавець /композитор/ копіїст) - дійсний автор | |
| 1) знаходження свідчень алонімної природи твору (виявлення усіх можливих версій щодо авторства твору); | | | | |
| 2) комплексний аналіз твору для з'ясування характерних особливостей з точки зору його композиційної структури та змісту, втіленого засобами музичної мови; | | | | |
| На рівні історичної перспективи | Однієї епохи | 3) вивчення показників стилю заявленого автора (або авторів) у межах обраного жанру у творчій спадщині композитора; | | 3) визначення стильового напрямку, до якого належить твір (твори); |
| | | 4) компаративний підхід у аналізі творів автора-орієнтира та алонімних творів для з'ясування стильових тотожностей та відмінностей, внесених реальним автором; | 4) компаративний підхід у аналізі творів автора-орієнтира (або стилю епохи-орієнтира) та творів реального автора; | 4) попередня (найбільш імовірна) атрибуція автора (виключення «найслабкіших» у доказовому відношенні версій); 5) стильовий аналіз ряду творів, що репрезентують стильові особливості творчості у даному жанрі ймовірних авторів; 6) визначення можливих рис спільності між алонімним твором (творами) з проаналізованими творами найбільш ймовірного автора (спроба «вписати» проаналізований твір /твори/ у контекст життєвого шляху їхнього ймовірного автора); |
| | | 5) ідентифікація категорій «свого» від дійсного автора та «чужого» від автора-орієнтира (або стилю епохи-орієнтиру), зумовлюючих оригінальність алонімного твору; | | |
| | | 3) компаративний підхід у аналізі творів алонімного та доведеного авторства стилю-орієнтиру; | | |
| | | 4) виявлення характерних особливостей стилю епохи, сучасної дійсному автору; | 4) компаративний підхід у аналізі алонімних творів та творів «відкритого» авторства у спадщині реального творця; | |
| | 5) ідентифікація категорій «свого» від реального автора та «чужого» від автора-орієнтира (або ж стилю епохи-орієнтира), зумовлюючих оригінальність алонімного твору. | | | |
| | Різних епох | Спостереження щодо особливостей техніки стилізації у творі | | Визначення найбільш ймовірного автора |
| | | Заповнення «білих плям» у музикознавстві відносно історико-теоретичних свідчень про обраний жанр | | |

Схема 1. Структура взаємодій «чужого» та «свого» в алонімному творі



Риси стилю певної школи, епохи, національної культури, особливості жанрового стилю – параметри, які виступають узагальнюючим началом, *глибинним виміром* у рамках стилістики алонімного твору.

Ідентифікація «свого» та «чужого» у алонімних творах
В. Вавілова (*аналітичний нарис*)

1950–70-ті роки були часом гострого усвідомлення актуальності проблем традицій та інновацій у музичному мистецтві. Цей період є «аналогічним переломним, “кризовим” фазам у багатовіковій історії» [45, с. 74], що відобразилося «у стильовому бродінні, у співіснуванні та взаємовпливі різних систем, у дестабілізації жанрів, у помітній нестійкості, стрімкості стильової еволюції ряду композиторів, які здійснили за короткі відрізки часу приголомшливі стильові “стрибки”» [там само, с. 76]. Причина різкого переосмислення естетичних домінант в музиці криється у зміні культурних ритмів, переході смислової системи «вторинного стилю» до «первинного» в результаті певного стрибка (Д. Ліхачов) у межах ХХ століття.

У розвитку творчих індивідуальностей початку 60-тих років прослідковується два вектори: перший здійснив «різкий “крен” у бік авангардизму, другий до певного часу продовжував класичні традиції. Прагнучи багатовимірного відображення дійсності, вже з кінця 60-тих років починається помітне зближення протилежних тенденцій, «зокрема через форми, запропоновані мистецтвом у колишні епохи, які тепер усвідомлюються як вічні та досконалі ціннісні еталони» [44, с. 11]. Проте «прихованою» від прозорливого ока дослідників залишилася тенденція, яка, «омінаючи» авангардистські «процедури» зі своїми творами, прагнула, з одного боку, відновити автентичність старовинної музики, а з іншого, таке відновлення відбувалося на основі збереження класичних традицій. Такі твори певною мірою стали віддзеркаленням цілої системи стилістичних парадигм у рамках старовинних жанрів, однак характер цієї взаємодії був «прихованим» під «маскою» імен авторів давноминулих епох. До цього вектору відносяться твори свідомої алонімної природи маловідомого на той час гітариста Володимира Вавілова¹¹⁴.

¹¹⁴Володимир Вавілов (1925–1973) – «російський радянський гітариста композитор, лютніст, учень П. І. Ісакова. Народився 5 травня 1925 р. у родині робітників. Гітарою почав займатися у ранньому віці у Ленінградському Будинку піонерів у П. Ісакова, до нього ж вступив до Музичної школи ім. М. Римського-Корсакова». Особливою сторінкою в житті татворчості музиканта стало створення у 1949 р. гітарного дуету з Л. Андроновим. Це було не зовсім традиційне зіставлення шести-та семиструнної гітар, де влучно поєднувалися особливості обох інструментів (у 1962 р. дует розпався, кожний з музикантів зайнявся самостійною концертною діяльністю) [64].

Свідчення алонімної природи творів

На початку 2000-х років відомий ізраїльський публіцист, культурний та суспільний діяч Зеєв Гейзель провів майже детективне розслідування¹¹⁵, результатом якого став по-своєму сенсаційний висновок. Дослідник вважав, що на відомій платівці «Лютнева музика XVI–XVII віків», записаній у 1971 р. фірмою «Мелодія», тільки один твір – а саме, «Зелені рукава» з англійської музики XVI ст., – відноситься до епохи Відродження, а всі інші п'єси, приписані різним авторам епохи Ренесансу («Канцона і танець» Ф. да Мілано, «Спандольєта» з народної музики XVI ст., «Ave Maria» невідомого автора XVI ст., «Річеркар» Н. Нігріно, «Павана і гальярда» В. Галілея, «Чакона» Г. Найзідлера, старовинний французький народний танець «Турдьон», «Пастурелла» Ж. Байфа, «Гавот» Д. Готьє), належать перу ленінградського гітариста Володимира Вавілова. Результати цього розслідування були викладені також у статті «Над небом голубым» на сайті Музичної школи імені М. Римського-Корсакова у Санкт-Петербурзі [35].

Серед доказів правильності цього ствердження З. Гейзель наводить:

- 1) відсутність в іноземних арсеналах інформації (та власне рукописів) щодо цих творів та їх приналежності вказаним авторам;
- 2) свідчення людей, які були особисто знайомі з В. Вавіловим – серед них О. Тимофєєв (друг гітариста), А. Бруштейн (однокурсник Вавілова), Я. Ковалевська (викладач гітари у Ленінградському музичному училищі) і дочка гітариста Тамара Вавілова. Усі вони запевняли, що твори на платівці «Лютнева музика XVI–XVII ст.» належать перу В. Вавілова;
- 3) несподіваний «спалах» популярності цих творів у 1970-х роках (саме на російських сценах) і мовчання про них до цього часу;
- 4) наявність творів саме у російських збірниках та самовчителях з гри на гітарі;
- 5) свідчення дослідників про незвичність музичної мови творів для пізньоренесансної традиції (свідчення дослідника лютневої музика епохи Ренесансу Л. Шептовицького, який зазначає, що ці твори ніякого відношення до Ренесансу, тим паче до лютні, не мають);

Як наслідок, на всіх Інтернет-сайтах де викладена будь-яка інформація про дані твори, вказано, що авторство є містифікацією В. Вавілова.

Найвагомішим з аргументів, на наш погляд, є спогад доньки виконавця: «Батько був впевнений, що твори невідомого самоучки з банальним прізвищем “Вавілов” ніколи не видадуть. Але він дуже хотів, щоб його

¹¹⁵Подробиці на форумі: CoolFolders ® – О песне «Город золотой»

музика стала відомою. Це було для нього значно важливішим, ніж відомість його прізвища...» [35].

Як справжній «аутентист» – ентузіаст відродження старовинної музики в її «оригінальній упаковці», В. Вавілов створював композиції, нав'язані стилем лютневої музики епохи Ренесансу, яка посіла почесне місце у його виконавському репертуарі. Це була не та музика, яку очікували від радянського композитора. Напевно тому у Вавілова і з'явилася нав'язлива ідея – видавати свої твори під гучними іменами композиторів Відродження, для слухача ця музика стала такою зрозумілою і близькою, що швидко заповонила концертні програми, її стали часто транслювати у теле- і радіопрограмах.

Твори свідомої алонімної природи В. Вавілова та ренесансні твори «доведеного» авторства обраного жанру: компаративний аспект

Обрані твори з платівки «Лютнева музика XVI–XVII століть» В. Вавілова («Канцона і танець», «Ave Maria», «Річеркар», «Павана і Гальярда») є зразками тонкого сплаву різнорідних стилістичних тенденцій і яскраво репрезентують дух творчих пошуків «нової» виразності в музиці наприкінці 60-х рр. XX століття. Свідомо або інтуїтивно В. Вавілов відчув аналогії між стилями двох віддалених у часі епох, адже «у добу контрреформації, коли духовна атмосфера <...> різко змінилася та для світосприйняття багатьох митців стали характерні дисгармонія, <...>, розчарування у колишніх ідеалах, навіть песимізм» [91, с. 213], у музичному мистецтві позначився «невпинний інтенсивний рух, боротьба, а інколи і взаємопроникнення напрямків» [там само, с. 110].

Приєм стилізації, до якої звертається автор, характеризується, з одного боку, певною дистанцією – відповідно, розмиканням меж стилів, з іншого боку, в її основі – звичайний для музичного мистецтва принцип опори на традицію. Тож у творах не стільки проступає творча індивідуальність майстрів давнини, зазначених як автори, скільки висвічується інформація про жанрові традиції тих часів. Проте стилістика творів відповідає стильовим традиціям більш пізніх епох.

Оскільки автором ***«Канцони та танцю»*** («Маленької сюїти») В. Вавілов зазначив Ф. да Мілано, головним музичним жанром для якого, була фантазія¹¹⁶, тож порівняймо стилістику «Фантазії» № XX венеціанського митця з «сюїтою» В. Вавілова, а також із транскрипцією Канцони А. Габріелі

¹¹⁶Деякі дослідники зазначають, що майстер звертався до жанру канцони, але ж нотного тексту хоча б однієї з них нам відшукати, на даний момент, не вдалося.

«Pour ung plaisir» Т. Крекійона¹¹⁷ (як зразок жанру канцони епохи Відродження). Основні параметри аналізу обраних творів пропонуємо у наступній схемі:

Співвідношення стилістичних показників у творах В. Вавілова, Ф. да Мілано та Т. Крекійона – А. Габріелі

| Назва | «Фантазія» XX Ф. да Мілано | Транскрипція канцони Т. Крекійона «Pour ung plaisir» А. Габріелі | | «Маленька сюїта» В. Вавілова | |
|-------------------------------|---|--|---------------------|------------------------------|--------------------|
| | | І частина (канцона) | II частина (танець) | Канцона | Танець |
| Параметри | | | | | |
| образний зміст | філософсько-споглядальний | любовно-ліричний | | лірично-мрійливий | веселий, грайливий |
| Жанр | імпровізація | пісня | танець | пісня | танець |
| Форма | Вільна | проста двочастинна | вільна | проста двочастинна | |
| гармонія | модальна | | | тонально-функціональна | |
| фактура | поліфонічна | | | гомофонно-гармонічна | |
| тематизм | загальні форми звучання | | | виразний тематизм | |
| принципи тематичного розвитку | варіювання, поліфонічні прийоми (імітації, стретти) | повторність | | варіювання, секвенціювання. | |

Отже, у образному змісті «Фантазії» № XX Ф. да Мілано відчуваються церковні традиції Середньовіччя (мінімум емоцій та почуттів), у творах Крекійона-Габріелі та В. Вавілова превалує любовно-ліричне начало (характерна ознака французької канцони) з акцентуацією у гітариста більш ностальгічного, мрійливого характеру.

У творах Крекійона-Габріелі та В. Вавілова спостерігається характерне для епохи Ренесансу утворення праобразу сюїти, де твору вокальної природи контрастує танцювальна мініатюра, яка відрізняється чіткою метричною пульсацією. Оскільки музична тканина фантазії Ф. да Мілано викладається імпровізаційно, то форма одержала рамки невпинної вільної течії музичної думки, що «породжує» великомасштабні побудови (п'єса займає більш ніж 100 тактів).

У сюїті Габріелі-Крекійона відбувається розмежування першої частини твору (безпосередньо канцони) на дві побудови, де перша висловлює головну музичну думку, а друга «продовжує», розвиваючи її. Танець має більш вільне

¹¹⁷ Популярність французької канцони у Італії обумовило появу багатьох транскрипцій п'єс такого типу для клавішних інструментів та особливо для лютні. «В італійській музиці були розповсюджені “французькі канцони” (canzonfrancese), але у подальшому стали використовуватися для канцони і італійські пісні, доки, накінець, не зникла залежність інструментальної канцони від вокальної» [127, с. 6]. Принцип інструментальних транскрипцій ілюструється обробкою *Chanson* Крекійона, яка належить Андреа Габріелі, великому венеціанському майстру середини XVI століття.

викладення (відчувається вплив імпровізаційних елементів, які отримали розвиток у фантазійних жанрах ренесансної епохи).

Перша частина сюїти В. Вавілова (*Канцона*) отримала аналогічну побудову до канцони Габріелі-Крекійона. Та коли у сюїті ренесансних майстрів превалює жанровий контраст між двома частинами сюїти, то у чіткій двочастинній композиції *Канцони* та *танцю* лєнінградського музиканта добре відчутний як жанровий (друга частина контрастує жвавим танцювальним характером лірично-мрійливій другій), так і ладовим відтінком, про що свідчить наявність однойменної мажорної тональності (E-dur) у другій частині.

У творі В. Вавілова синтаксичні побудови повністю підпорядковані тонально-функціональному мисленню (це підтверджується чітким членуванням музичних епізодів з повним класичним функціональним співвідношенням речень D-T). Так, перша частина сюїти (канцона), яка займає 16 тактів, представляє собою квадратний, однотональний період повторної побудови. У творі Габріелі-Крекійона гармонія виникає у якості «витікаючого» елемента з невинної течії музичного матеріалу.

У «Фантазії» Мілано графіка поступового єдино спрямованого розгорнення ліній у гамоподібному русі з супроводом акордово-функціонального пласта утворює протяжні лінії-звукоряди, що «витікають» з тематичного першоджерела. Тому, тут логічно говорити не стільки про особисто-гармонічне, скільки про звукорядне розгорнення ладу. У процесі подібного розгорнення головні елементи основної тональності E-dur оточуються побічними зонами, котрі представлені звукорядами близьких тональностей. При цьому невинному русі переходи з однієї зони в іншу здійснюються майже непомітно та викликають відчуття невизначеної опори, що відповідає теорії «плаваючої» тональності (за термінологією Є. Ловинського).

Досягненням передової, зокрема, італійської музики епохи Відродження є плавність, гнучкість, наспівність мелодики, більш значна, порівняно з минулим, якість узагальненості мелодики «широкого дихання» – як найбільш яскравого вираження людських переживань. Проте, на відміну від невинної течії музичної думки у ренесансних творах, у мініатюрах В. Вавілова мелодика підпорядковується тонально-функціональному мисленню композитора, – це рельєфна наспівна мелодія широкого діапазону, яка підтримується переважно акордово-гармонічним акомпанементом. Так, початкова висхідна затактова секстова інтонація h^1-g^2 заповнюється поступовим сходженням щабелями вниз до тоніки. За другим разом, задана інтонація набирає більшого розмаху та охоплює октаву h^1-h^2 ,

що загалом утворює хвилеподібний контур з захопленням музичного простору. Цей принцип більш характерний для пізнього Бароко (приклад 1).

Приклад 1

В. Вавілов Канцона з платівки «Лютнева музика XVI–XVIIст.» (початок)

Головними засобами тематичного розвитку є варіювання та секвенціювання. Так, у другому періоді першої частини сюїти (канцони) спостерігається секвенція з двох ланок з інтервальним ходом на секунду вгору h-c, де початкова секстова інтонація представлена в оберненні, а друга фраза є своєрідним завершенням твору. Про це також свідчить двічі ідентично повторена фраза, яка підіймається за звуками II₇ акорду у першому такті та, досягнувши свого апогею a², сходить поступово щабелями вниз до T, оспівуючись 7⁺щабелем. Тобто, в цілому, даний зразок свідчить про тяжіння В. Вавілова до рельєфності мелодійної лінії та її хвилеподібності. У той же час помітимо, що мелодизм ренесансних творів ще не набув яскравого вигляду – основні інтонації творів (тематичні «зерна») давали лише імпульс подальшому розгорненню форми шляхом чергування імітацій з акордовими звучностями, унісонами, переплетінням їх гамоподібними та іншими пасажами, тематично виведеними з перших фраз, нерідко акордовими кодами й легкими мелодичними прикрасами, тим самим утворюючи модально-лінійну стихію, яка «застигає» у акордових сплавах.

Тож В. Вавілов, звернувшись до жанру «маленької сюїти» епохи Ренесансу, створив власний твір, підпорядкувавши принципи його формотворення тонально-функціональному переосмисленню.

Оскільки «*Ave Maria*»¹¹⁸ В. Вавілова найбільш подібна до жанру мадригала, порівняймо стилістику цього твору з мадригалом «*Dovro dunque morire*» Дж. Качіні. Основні параметри алгоритму аналізу обраних творів пропонуємо у наступній схемі:

Співвідношення стилістичних показників у творах В. Вавілова та Дж. Качіні

| <i>Параметри аналізу</i> | <i>Назва</i> | Мадригал « <i>Dovro dunque morire</i> » Дж. Качіні | « <i>Ave Maria</i> » В. Вавілова |
|--------------------------------------|--------------|---|---|
| <i>Образний зміст</i> | | Любовно-ліричний | |
| <i>Жанр</i> | | мадригал | близький до мадригалу |
| <i>Форма</i> | | ознаки тричастинності (АВВ) | тричастинна (АВА) |
| <i>Фактура</i> | | зразок фактури з генерал-басом (поєднання поліфонічної фактури з гомофонно-гармонічною) | солуюча мелодія на тлі акордово-гармонічного акомпанементу |
| <i>Гармонія</i> | | модальна | тонально-функціональна |
| <i>Мелодика</i> | | мелодія повністю підпорядкована тексту (основана на окремих мотивах) | яскрава рельєфна мелодика широкого дихання, котра підпорядкована гармонії |
| <i>Принципи тематичного розвитку</i> | | повторність | варіативність |

Образна змістовність творів відповідає розповсюдженій темі кохання у жанрі світської вокальної лірики епохи Відродження – мадригалу.

Форма мадригалу «*Dovro dunque morire*» Дж. Качіні повністю підпорядкована структурі тексту, котрий розділяє музичну форму на нерівні побудови-строфи, результатом чого є виникнення форми АВВ. Музичний ритм тісно пов'язаний з поетичним та відображає неперіодичну метрику вірша. Твір В. Вавілова має чітку тричастинну побудову (А /вступ+а+в/ В /с+d/ А /програш+а+в/ заключення), музичний синтаксис якого повністю підпорядкований тонально-функціональній логіці.

Гармонічний супровід мадригала «*Dovro dunque morire*» Дж. Качіні пов'язаний з використанням гомофонної техніки письма, котра отримала назву генерал-басу. Трактовка акорда як суми одиниць, які його складають зберігається майже до XVIII ст., і саме така комбінація закріплюється у теорії генерал-басу, що виникає у Італії наприкінці XVI ст. як скорочений спосіб запису акомпанементу до мелодичних голосів на органі, клавесині, лютні. Проте, з одного боку, Мадригал Качіні демонструє у гармонічній системі відображення зростаючого значення вертикалі, з іншого – збереження інтервальної концепції співзвуч (у «ненормативних» подвоєннях): постійна зміна кількості голосів (від трьох до семи), застосування побічних тонів у

¹¹⁸Твір був приписаний В. Вавіловим невідомому автору XVI століття, а вже у 1975 році на тій же фірмі «Мелодія», на якій вийшла платівка «Лютнева музика XVI-XVII ст.» В. Вавілова «виходить платівка Ірини Богачової (меццо сопрано) — “Старовинні арії”, де “Ave Maria” вперше значиться за авторством Джуліо Качіні» [27].

акордах, співвідношення модальних та тональних прикмет з відходом у модальну сферу, про що свідкує «нецілеспрямований» гармонічний розвиток.

Гармонія «*Ave Maria*» В. Вавілова представлена статичним акордово-гармонічним комплексом акомпанементу лютні у вигляді ланцюга кварто-квінтового зчеплення септакордових вертикалей «золотої секвенції» з басом e-a-d-g-c-f-h при яшому тонально-функціональному мисленні (такий прийом був характерним для епохи Бароко, що спостерігається у творчості Г. Ф. Генделя та Г. Персела). Даний акомпанемент слугує фоном для розгорнення рельєфної мелодичної горизонталі солюючого голосу, яка у кожній наступній побудові представляє собою варіантний розвиток попередньої (приклад 2).

Приклад 2

В. Вавілов Ave Maria з платівки «Лютнева музика XVI–XVII ст.»

(початок)

В основі розвитку музичного матеріалу мадригала Дж. Каччіні лежить принцип повторності, який є засобом музичного «перекладу» порядку рифм, які завершуються каденцією. Імітаційно-поліфонічне плетіння голосів створює складну тканину з виразним контуром верхньої мелодичної лінії, але мелодична лінія твору Каччіні не набула такої рельєфності та широкого дихання, що притаманне твору Вавілова, а лише представляє собою мотивно-зівставну конструкцію для супроводу рифм вірша.

Насиченість солюючого мелодичного контуру риторичними фігурами у творі гітариста споріднює дану композицію з ранньобароковими аріями, зародження яких відбулося у ренесансному мадригалі. Так, у творі музиканта можна помітити не тільки «випередження» музичних традицій Відродження,

а й, більш того, своєрідний полістилізм, який синтезував і трансформував у собі здобутки виразності попередніх епох.

Порівняємо стилістику «Річеркару» В. Вавілова¹¹⁹ з твором епохи Ренесансу того ж жанру – «Річеркаром» Фр. Спіначіно:

Співвідношення стилістичних показників у творах В. Вавілова та Фр. Спіначіно

| Параметри | Назва | «Річеркар» Фр. Спіначіно | «Річеркар» В. Вавілова |
|--------------------------------------|-------|-------------------------------|------------------------|
| <i>Образний зміст</i> | | Лірико-філософський | |
| <i>Жанр</i> | | Імпровізація | |
| <i>Форма</i> | | Вільна | Тричастинна |
| <i>Фактура</i> | | Мелодичне розгорнення ладу | Акордова |
| <i>Гармонія</i> | | Модальна | Тонально-функціональна |
| <i>Принципи тематичного розвитку</i> | | Невпинна течія музичної думки | Варіювання |

Образна змістовність обраних творів має лірико-філософську спрямованість. Річеркари Фр. Спіначіно та В. Вавілова мають імпровізаційну природу, у інтенсивному потоці музичної тканини яких відчувається вплив органних річеркарів епохи Відродження в їх «прелюдійних» різновидах. Проте чітка тричастинна форма композиції гітариста контрастує з вільною побудовою твору ренесансного майстра.

Фактура річеркара В. Вавілова зіткана з прозорої мережі гармонічних відтінків. Крайні розділи твору розкривають тембрально-виразові можливості інструменту у безперервному фігуруванні «мелодіє-гармонії» – акордів арпеджованого типу.

Гомофонна фактурна організація Річеркара Фр. Спіначіно демонструє мелодичну тональність В-dur діатонічного типу, структурно замкнену, з рівнозначним набором тональних та модальних прикмет. Вертикаль «народжується» у єдності безперервної лінійної течії та фіксується м'якими тризвучними консонансами.

Музична тканина Річеркара ленінградського гітариста демонструє інтенсивне заповнення функціонального простору тональності рухом септакордів у основному і оберненому різновидах, який охоплює всі ступені ладу. Звідси у гармонії твору набувають розвитку варіанти альтерації акордово-гармонічного походження, метою яких є загострення функціональних тяжінь співзвучностей. Таким чином формується система характерних тональних дисонансів типу VI_7^{+1} , IV_7^{+1} , II_4^{+3+5} , VII_2^{+1} , що зумовлює наявність так званої дезальтерації, викликаної еліптичним задумом. Таке нагнітання гармонічної експресії – не характерною для

¹¹⁹Існує гіпотеза, що особистість Н. Нігріно (ім'я, яким позначив авторство В. Вавілов) вигадана самим гітаристом, адже інформації про музиканта з таким прізвищем, на даний час, знайти не вдалося.

ренесансної епохи ознакою, а виступить здобутком більш пізнього часу. Середній розділ річеркара представлений тональністю мінорної доміанти (a-moll). Якщо у першому розділі лютня грала основну тематично виразову солюючу роль, то у середньому – це фонові фактурні варіації «золотої» секвенції кварто-квінтових акордових поєднань(приклад 3).

Приклад 3

В. Вавілов Річеркар з платівки «Лютнева музика XVI–XVIIст.» (початок)

Adagio

Найбільш феноменальним явищем в гармонії річеркара постають різноманітні варіанти внутрішньоакордової альтерації, не мелодичного, а винятково акордово-гармонічного походження, метою якої є загострення функціональних тяжінь співзвуч. Феномен дезальтерації, викликаний еліптичним задумом у даному випадку тільки у віддаленому майбутньому отримав теоретичну мотивацію. Тому, тональна організація мініатюри «дисонантно» співвідноситься з традиційними рисами гармонії Ренесансу та у більшій мірі апелює до музичної творчості наступних епох. Крім того, у Річеркарі увага композитора зосереджена на фонізмі звучання акордів розширеної терцієвої структури, склад яких значно перевищує діапазон ренесансних гармоній.

Порівняємо стилістику «*Павани і гальярди*», приписаної В. Вавіловим В. Галілеї з твором дійсно В. Галілеї «Сальтарелло» та схожими за жанром «Паваною» Луїса Мілана та «Гальярдою» Алонсо Мударри (див. схему):

Співвідношення стилістичних показників у творах В. Вавілова, В. Галілеї, Л. де Мілана та А. Мударри

| Назва Параметри | В. Галілеї «Салтарелло» | Л. де Мілан «Павана» | А. Мударра «Гальярда» | Маленька «сюїта» В. Вавілова | |
|--------------------|----------------------------|-------------------------|--------------------------|------------------------------|--------------|
| | | | | «Павана» | «Гальярда» |
| Образний зміст | грайливий | величний | грайливий | величний | грайливий |
| Жанр | танець | | | | |
| Форма | проста | близька | проста | проста | рондоподібна |

| | двочастинна | варіаційній (ABCDB ₁) | двочастинна | тричастинна (ABA) | (ABACA) |
|--------------------------------------|---|--------------------------------------|-------------|--|---------|
| <i>фактура</i> | солююча мелодична лінія у верхньому голосі, яка підтримується басом | змішана | | солююча мелодична лінія у верхньому голосі, яка підтримується акордовим акомпанементом | |
| <i>гармонія</i> | модально-тональна | | | тонально-функціональна | |
| <i>мелодика</i> | широкого діапазону | здебільшого гамоподібний рух | | невеликого діапазону | |
| <i>Принципи тематичного розвитку</i> | повторення з невеличкими відхиленнями від початкового варіанту | | | | |

Образний зміст досліджуваних мініатюр пов'язаний з танцювальністю в їхніх різних відтінках: величному (у Павані) та грайливому (у Гальярді або Салтарелло). Оскільки поєднання Павані Гальярді широко практикувалося у танцювальній музиці епохи Ренесансу, тож спільність інтонаційного зерна тем в обох частинах (що ми спостерігаємо також і в сюїті В. Вавілова) наочно демонструє їхню варіаційну природу.

Павана В. Вавілова представлена тричастинною формою (ABA), в якій простежується дзеркальна симетрія руху гармонії e – G – e – fis – e – G – e. Середній розділ Павани написаний у тональності fis-moll, віддаленої щодо основної, коли творами епохи відродження було притаманне «блукання» музичної думки у пошуках опори, а, не свідоме далеке співвідношення тональностей експозиційних та розробкових розділів.

Гальярда має рондоподібну форму ABACA. У рефрені, який представляє собою неквадратний (5+5) період повторної структури, відбувається ствердження основної тональності E-dur, коли у епізодах спостерігається розвиток домінантової сфери (звернення до чіткої рондоподібної форми твору набуло ознак сформованості тільки у епоху бароко, що також дещо «дисонує» з епохою Відродження).

«Маленька сюїта» В. Вавілова – приклад гармонічної тональності, «розквітчаної» фарбами мелодичної лінії. Гальярда співвідноситься з Паваною за принципом ладового контрасту *moll-dur* при загальній опорі «e» (аналогічне співвідношення ми зустрічали у Канзоні та Танці Вавілова), коли у творах ренесансних майстрів простежується переплетіння модально-тональної системи з більшим акцентом на модальності.

Фактура «Маленької сюїти» В. Вавілова представлена солюючою мелодичною лінією у високому регістрі, яка підтримується переважно гармонічним акомпанементом (аналогічний тип викладення фактури ми зустрічали у Канзоні та танці). У той же час у творах ренесансних майстрів наявний змішаний тип фактури.

Мелодична лінія танцювальних мініатюр В. Вавілова обмежена за діапазоном, що надає творам пікантності й у той же час не лишає зворушливої привабливості та романтичного настрою. Пунктири, які з'являються у епізодах Гальярди, нагадують про Павану та підтверджують варіаційну природу зіставлення танців.

Тож, проаналізованим алонімним творам В. Вавілова з платівки «Лютнева музика XVI–XVII століть» притаманні принципи формотворення, підпорядковані тонально-функціональній логіці мислення їхнього автора при опорі на класико-романтичні традиції, що протистоїть модальній системі натуральних ладів доби «плаваючої» тональності (Є. Ловинський) у ренесансних творах для лютні.

Твори свідомої алонімної природи та твори «відкритого» авторства

В. Вавілова: компаративний аспект

Творча спадщина В. Вавілова не багаточисельна. Однак, спробуємо проаналізувати деякі, знайдені, твори музиканта, підписані власним прізвищем. Серед них: п'єса «Роздум» G-dur, двадцять одна варіація на тему іспанського народного танцю «Хота» G-dur, «Ритмічна серенада» D-dur, «Ритмічний етюд» B-dur, Етюди D-dur, G-dur та C-dur. Наводимо коротку характеристику даним творам за основними стилістичними параметрами у схемі:

Співвідношення стилістичних показників у творах «відкритого» авторства В. Вавілова:

| <i>Назва параметри</i> | Роздум G-dur | Хота (варіації) G-dur | Ритмічна серенада D-dur | Ритмічний етюд B-dur | Етюд D-dur | Етюд G-dur | Етюд C-dur |
|--------------------------------------|--|------------------------------|--------------------------------|-----------------------------|--------------------|--------------------|--------------------|
| <i>Образний зміст</i> | лірико-філософський | пейзажна лірика | любовно-ліричний | лірико-філософський | | | |
| <i>жанр</i> | пісня | танець | пісня | моторний жанр | | | |
| <i>форма</i> | проста тричастинна | тема та 21 варіація | проста тричастинна | проста двочастинна | проста тричастинна | проста двочастинна | проста тричастинна |
| <i>фактура</i> | акордова з елементами поліфонії | | | | | | |
| <i>гармонія</i> | тонально-функціональна | | | | | | |
| <i>мелодика</i> | широкого дихання, невеликого діапазону | | | | | | |
| <i>принципи тематичного розвитку</i> | варіювання, секвенціювання | | | | | | |

У розглянутих творах В. Вавілова як алонімного, так і «відкритого» авторства можна відмітити єдину ліричну тематику, мрійливий характер змістовної образності творів. Зазначимо, що саме така змістовність, характерна й творам епохи Відродження, знаходить свої аналогії як у відображенні потреб вільної особистості, яка самостверджувалася у XVI столітті, так і образам, що «пробуджуються» у другій половині

XX століття, коли в центрі уваги зосереджується особистість, оточена жорстокою дійсністю.

Композитор звертається переважно до простих дво – або тричастинних побудов та рондоподібної форми (у Гальярді) з тональним співвідношенням речень D-T, які спираються на ясне тонально-функціональне мислення.

Творам В. Вавілова притаманна насичена акордова фактура з елементами «відгалуження» від загальної акордової маси лінійної мелодії невеликого діапазону у різних пластах щільної музичної тканини. Характерною рисою є й виразна рельєфна мелодика широкого дихання (як, наприклад, у *Канцони, Ave Maria*, п'єси «Роздум»)¹²⁰

У цілому композиційна трактовка творів лєнінградського композитора вимагає неабиякої виконавської віртуозності, адже В. Вавілов, передусім, став відомим більш завдяки своїй виконавській практиці та методичній роботі. У юні роки музикант жив у комунальній квартирі, гітарист займався ночами на кухні, а вдень працював на фабриці, у вільний час готував посібник «Початковий курс гри на семиструнній гітарі», який вийшов з друку великим тиражем, багаторазово перевидавався вже після смерті автора і користувався великим успіхом у аматорів семиструнної гітари.

На творчу манеру В. Вавілова вплинула саме його виконавська діяльність. У репертуарі музиканта, як відомо, були твори різноманітних жанрових напрямків, музика як сучасності, так і віддалених історичних епох. Гітарист виконував обробки російських народних пісень, професійну музику композиторів радянського періоду, серед яких: А. Сіхра, М. Висотський, В. Морков, І. Ляхов, Д. Кашин, твори свого вчителя П. Ісакова, повагу до якого зберіг на все життя. Також у його репертуарі були композиції російського композитора-романтика С. Рахманінова, твори норвезького композитора Е. Гріга, французького імпресіоніста К. Дебюсі та інших.

Свої аранжировки для гітари В. Вавілов виконував особисто. Його виконання відрізнялося чистотою та співучістю звука, дивовижною задушевністю та смаком.

Відмітимо спільність композиторських стильових рис гітариста з сучасними йому авторами. Так, особливе місце як у творчості М. Висотського, так і В. Вавілова займає народна пісня. Мелодії їх пісенних тем – це точні народні наспіви того часу. Простота та задушевність завжди «підкупувала» виконавців, котрі вивчали його твори. Варіаційна розробка

¹²⁰ Навчаючись у Лєнінградському музичному училищі ім. М. Римського-Корсакова з 1952 р., В. Вавілов, окрім класу з фаху, вивчав теорію музики і композицію у відомого композитора Й. Адмоні (1906–1979). Основне місце у творчості цього композитора займає камерна вокальна музика (більшніж 100 творів). Можливо, талант Адмоні-мелодиставплинув на творчу манеру його учня.

народних тем різнобічна (гармонічна, мелодична, ритмічна). Різноманітними є й технічні прийоми гри, застосовані композитором. Зазвичай це акорди, арпеджіо, легато, глісандо, гармонічні і мелодичні пасажі, флажолети, ходи в октавах, децимах, проведення теми в басax на тлі акордів або фігурацій верхніх і середніх голосів. Сукупність цих прийомів гри, що проявляють себе у творах В. Вавілова, і складають його авторський стиль.

Можна простежити аналогічність звернення до імпровізаційного викладення музичної думки у етюдах В. Вавілова та Річеркарі. Колоритна пейзажна замальовка – Варіації на тему іспанського народного танцю «Хота» та обробки народних пісень, окрім майстерності у стилізаторській практиці, також демонструють майстерність принципів варіаційного розвитку музично-тематичного матеріалу (що було властиво композиторам-сучасникам гітариста, твори яких він виконував). Твори В. Вавілова завдяки даному прийому, при наявності, з одного боку, простого, а з іншого – яскравого тематизму, набувають неймовірної свіжості та невимушеності викладення музичної думки.

Проаналізувавши зразки діахронної свідомої алонімії на прикладі «Канцони і танцю», «Ave Maria», «Річеркару» та «Павана і Гальярди» В. Вавілова, доходимо наступних висновків.

Причини виникнення цих творів обумовлені стрибкоподібним переходом смислової системи «вторинних стилів» до «первинних» на стику першої та другої половини ХХ століття. Тож мініатюри увібрали у себе сплав різнорідних стилістичних тенденцій та відображають бентежний дух «згасаючої» стильової системи (авангардизму) та тендітний «вогник» тієї, що зароджується (постмодернізму).

Оскільки завдання аналізу зразків свідомої алонімії полягає в ідентифікації рис стилю справжнього творця та стилю автора-орієнтира, тож із результатів аналізу з'ясувалося, що стилізація здійснена на рівні певної дистанції між «своїм» та «чужим». Проте відображення у цих творах і стильових традицій авторів різних епох, прокладає «міст» між стилями, певною мірою, «долаючи» цю дистанцію. У мініатюрах не так проступає творча індивідуальність майстрів давнини, чиї імена зазначені як авторів, як висвічується інформація щодо жанрових традицій певного часу. Проте, при збереженні зовнішніх ознак жанру, жанровим «стрижнем» виступає усталена форма.

Результати здійсненого аналізу свідчать: інтертекстуальна природа алонімічних творів В. Вавілова виявляється як нарівні внутрішньо-стильової взаємодії корпусного типу ментального різновиду (звернення до ренесансних жанрів), так і – зовнішньо-стильової, оскільки стилістична невідповідність

цих творів розмиває межі стилю. В. Вавілов стилізує творчі риси авторів, історично віддалених, згідно зі своїм суб'єктивним уявленням про їхній стиль, а об'єктивні риси невідповідності йому (насамперед, вільному розгортанню форми з певного інтонаційного «зерна», продиктованого лінійною природою музичної тканини, характерного для Ренесансу) призводять до «стильової мутації» (М. Арановський).

ІЛЮСТРАЦІЇ

Ілюстрація 1. Титульна сторінка краківського рукопису



Ілюстрація 2. Екзаменаційна робота на звання академіка Болонської філармонічної академії (антифон від 15 травня 1771 р.)¹²¹

N: 141

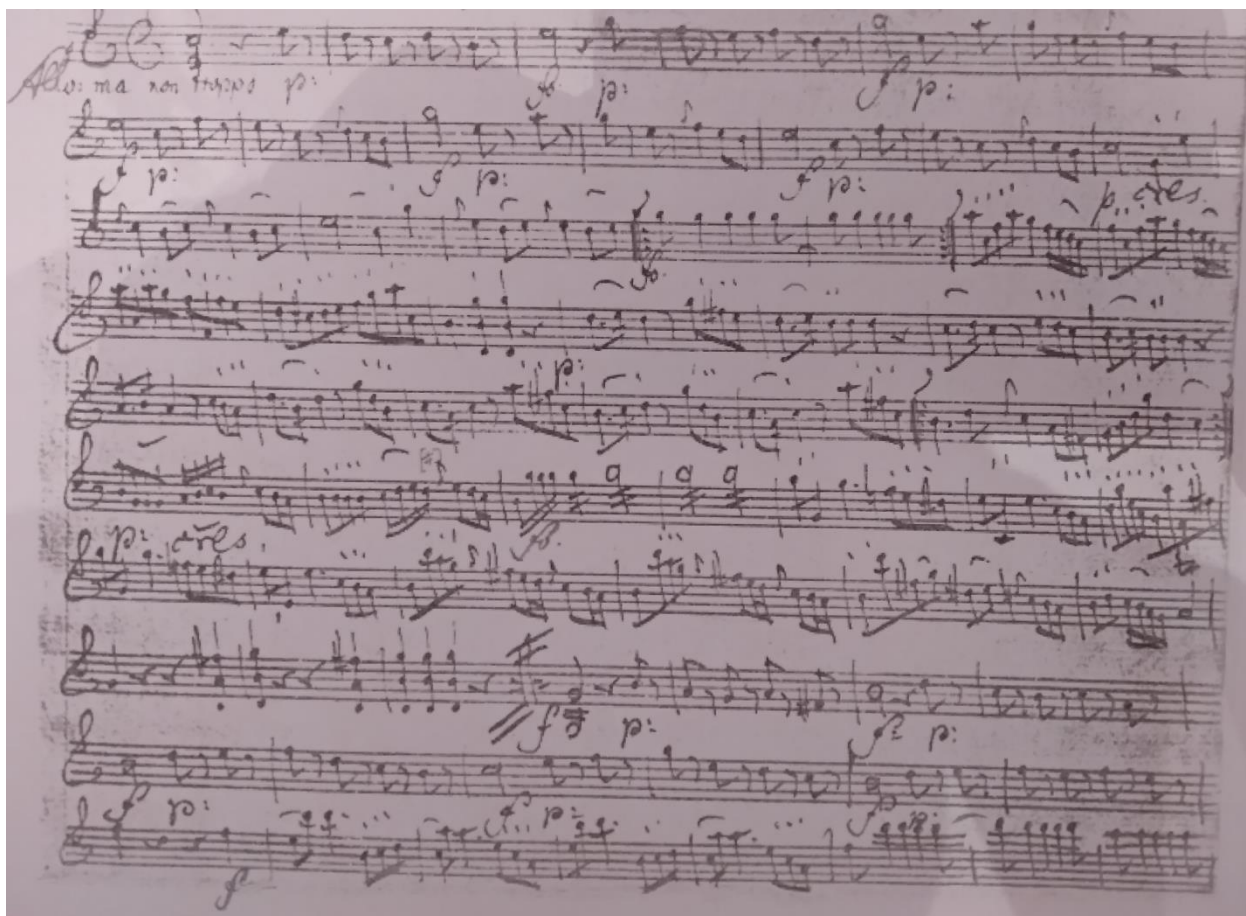
Hic vir doctissimus mundi et terre triumphans diuinitas ce

lo Con si sit o re manu

Ad thesaurum Hieronymus abbas in Prussia in Polonia ab 15 Maggio 1771

¹²¹ Копія екзаменаційної роботи М. Березовського вміщена у книзі М. Ричаревої «Композитор М. С. Березовский: Жизнь и творчество». Ленинград: Музыка, 1983. 144 с.

Ілюстрація 3. Фрагмент симфонії C-dur з архів Вараждінського монастиря (Хорватія)



Ілюстрація 4. Фрагмент Кантати Й. Коліцци (1792)

Recitativo *Maestoso* (cantata per il 6. Dicembre 1792. G. J. A. Colizzi *Original*)

Fl. *otto* *pio:* *f.* *sforz.*

Ob. *otto* *pio:* *f.* *sforz.*

Fag. *otto* *pio:* *f.* *sforz.*

Vn. *p.* *f.* *sforz.*

Canto *Maestoso.* *p.* *f.* *sforz.*

Ah, custodite o Dei l'augusto don' che ci fa -

p. *f.* *sforz.* *p.* *ten.*

certe Avvinca conduca in ogni impresa la fortuna al suo

f. *Maestoso* *Colizzi* *f.* *sforz.*

En. Bibl. Regia Berol. 1792

Ілюстрація 5. Соната F-діур (№ 1) з краківського рукопису

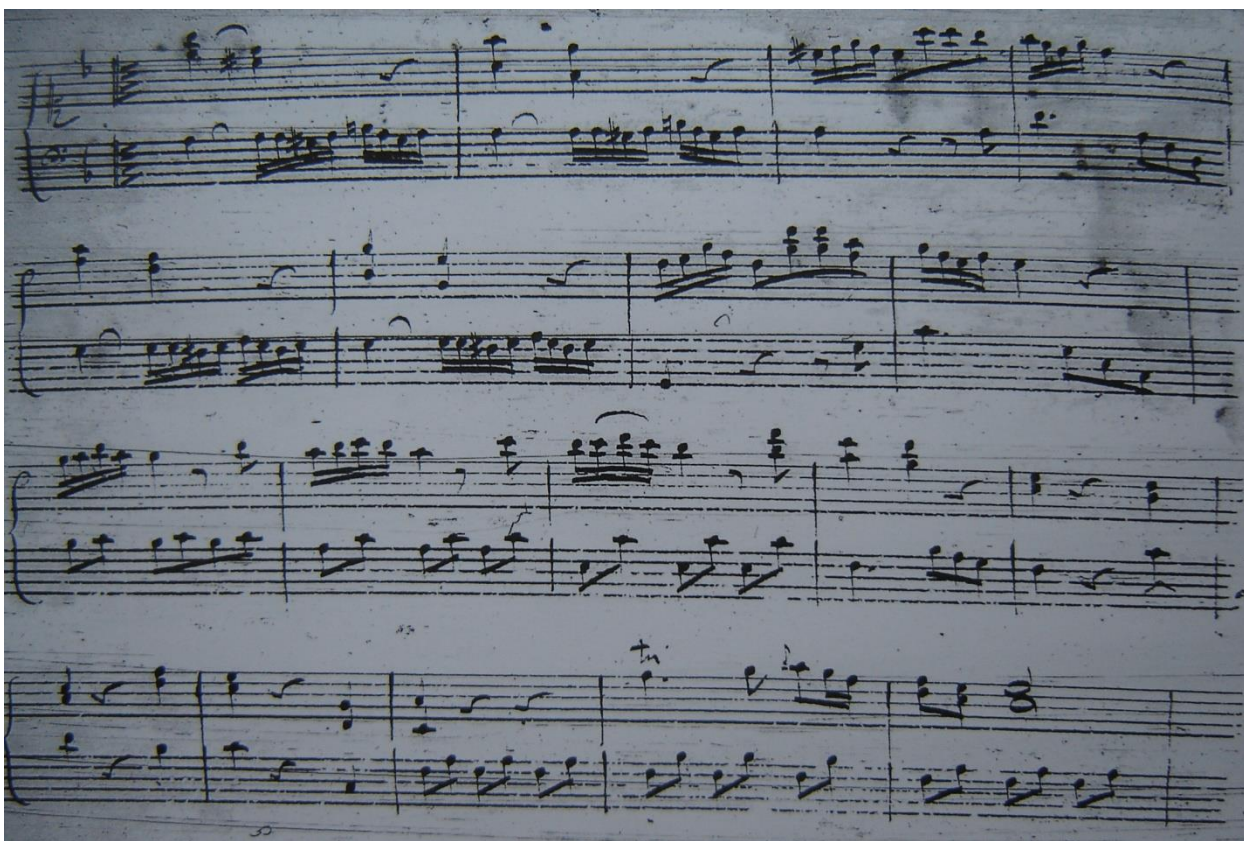


Handwritten musical score for the first system. It consists of two staves. The upper staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff is a piano accompaniment with a bass clef, featuring chords and arpeggiated figures. The notation is in ink on aged paper.

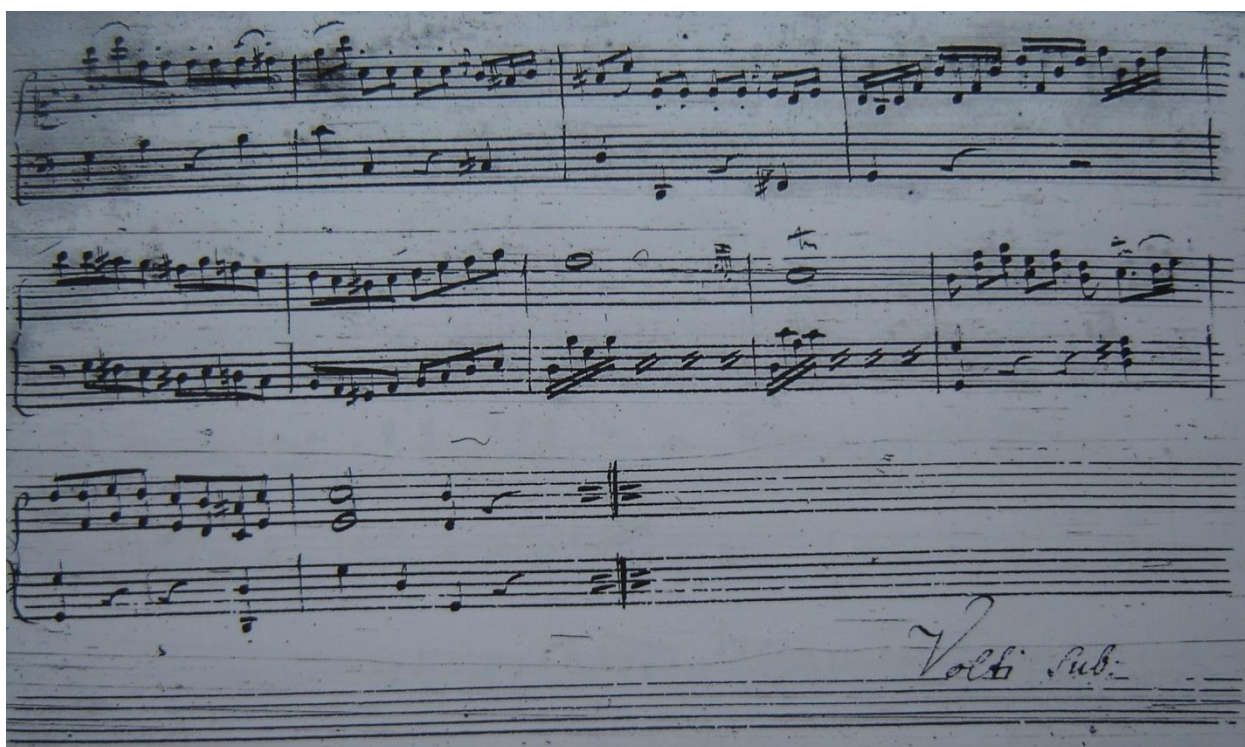
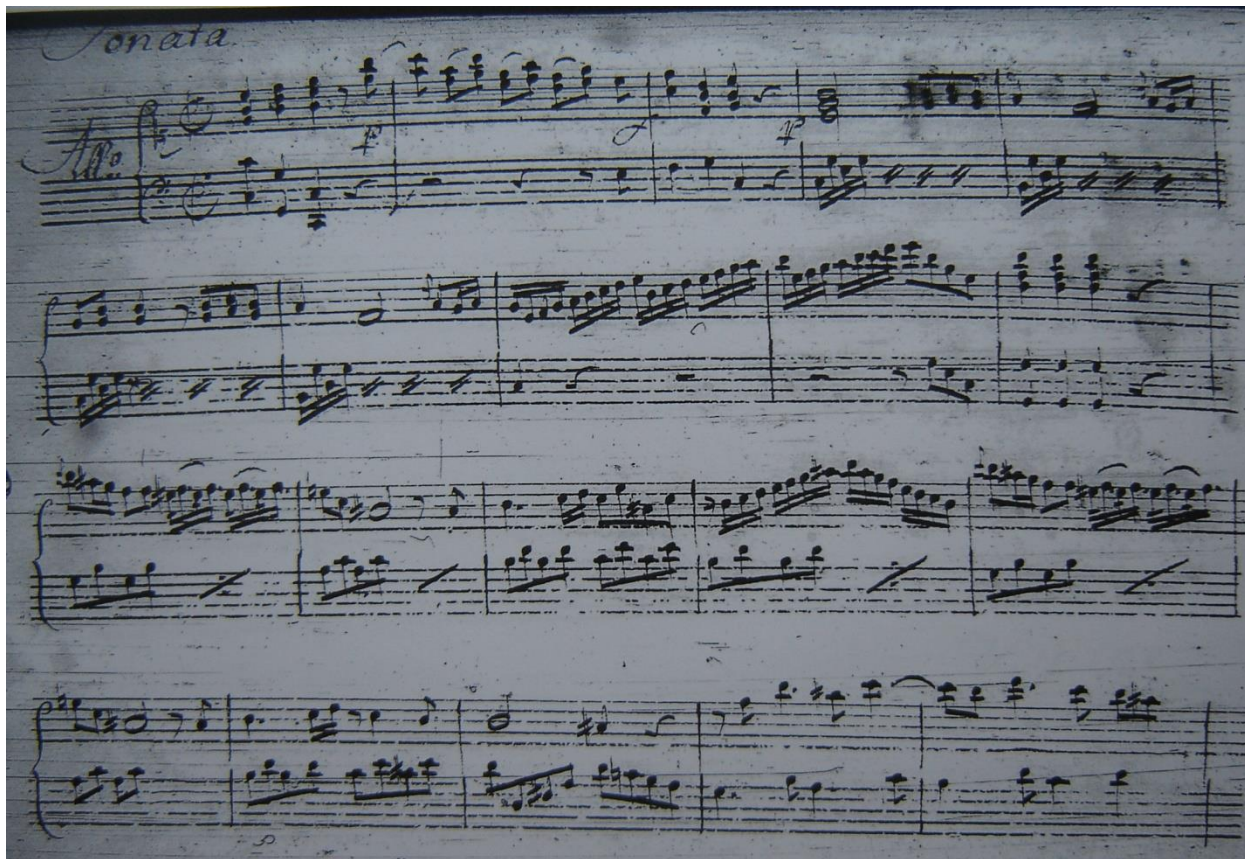
Handwritten musical score for the second system. It consists of two staves. The upper staff is a piano accompaniment with a bass clef, featuring chords and arpeggiated figures. The lower staff contains a section labeled "Volti Sub." in cursive, with a treble clef and a key signature of one flat. The notation is in ink on aged paper.

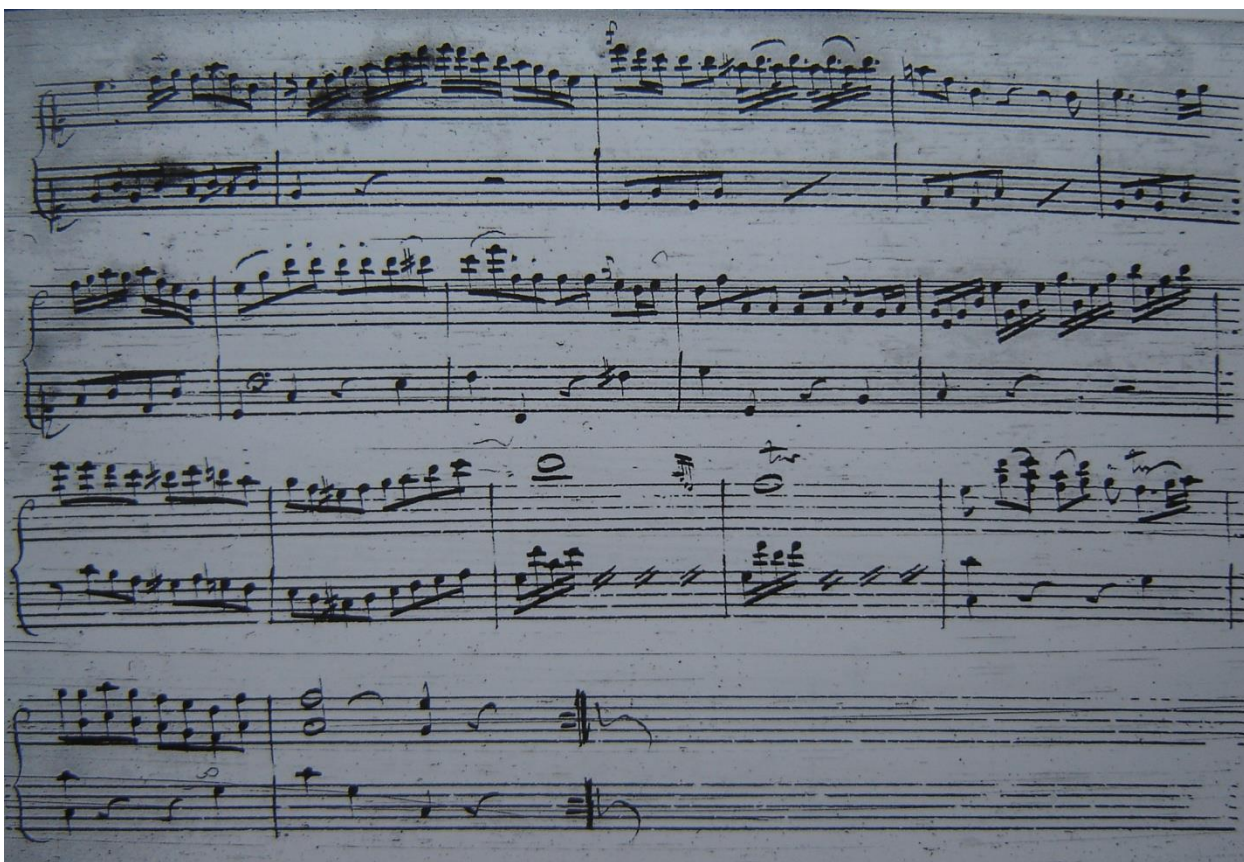
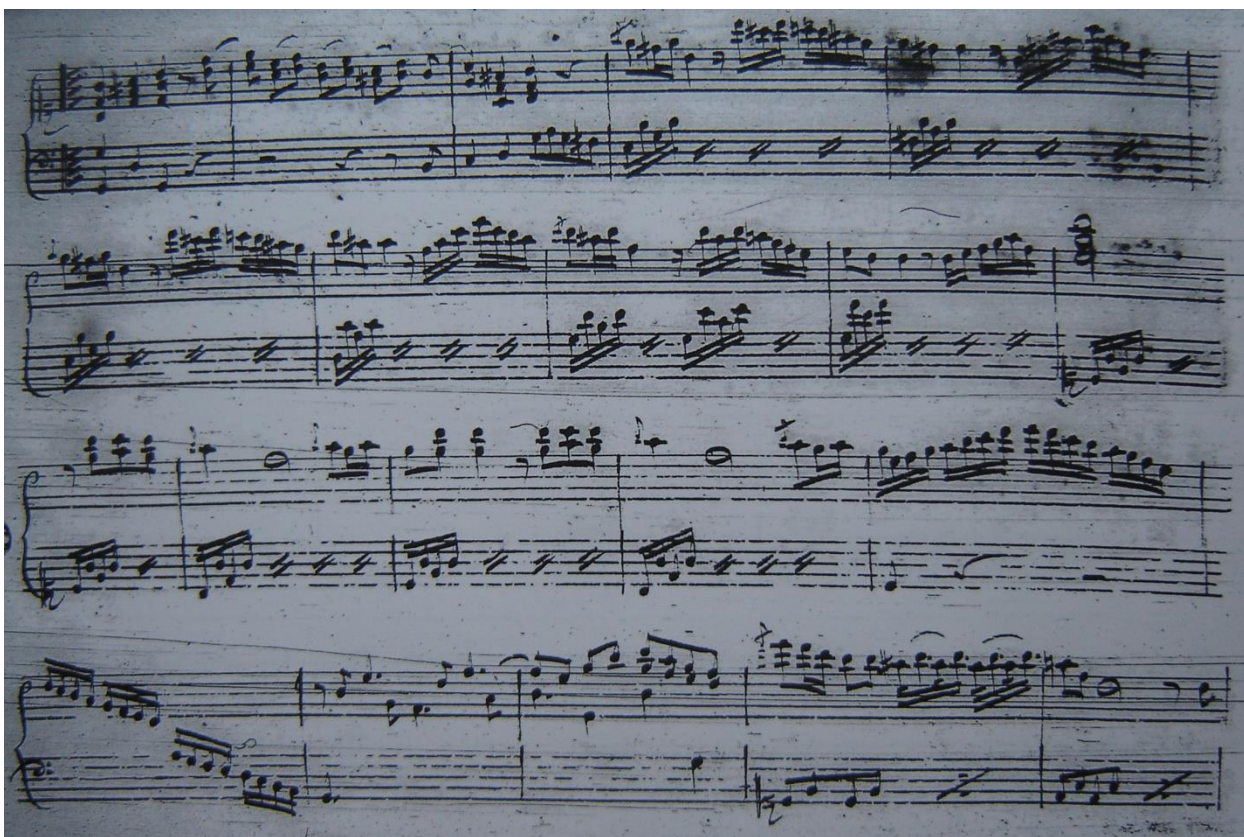
A handwritten musical score for a piece titled "Ariette". The score is written on five systems of staves. The first system consists of two staves. The second system consists of two staves. The third system consists of two staves. The fourth system consists of two staves. The fifth system consists of two staves. The music is written in a cursive hand and includes various musical notations such as notes, rests, and clefs. The title "Ariette" is written in the first system.

A handwritten musical score for a piece titled "Valse Rondo". The score is written on five systems of staves. The first system consists of two staves. The second system consists of two staves. The third system consists of two staves. The fourth system consists of two staves. The fifth system consists of two staves. The music is written in a cursive hand and includes various musical notations such as notes, rests, and clefs. The title "Valse Rondo" is written in the fifth system.



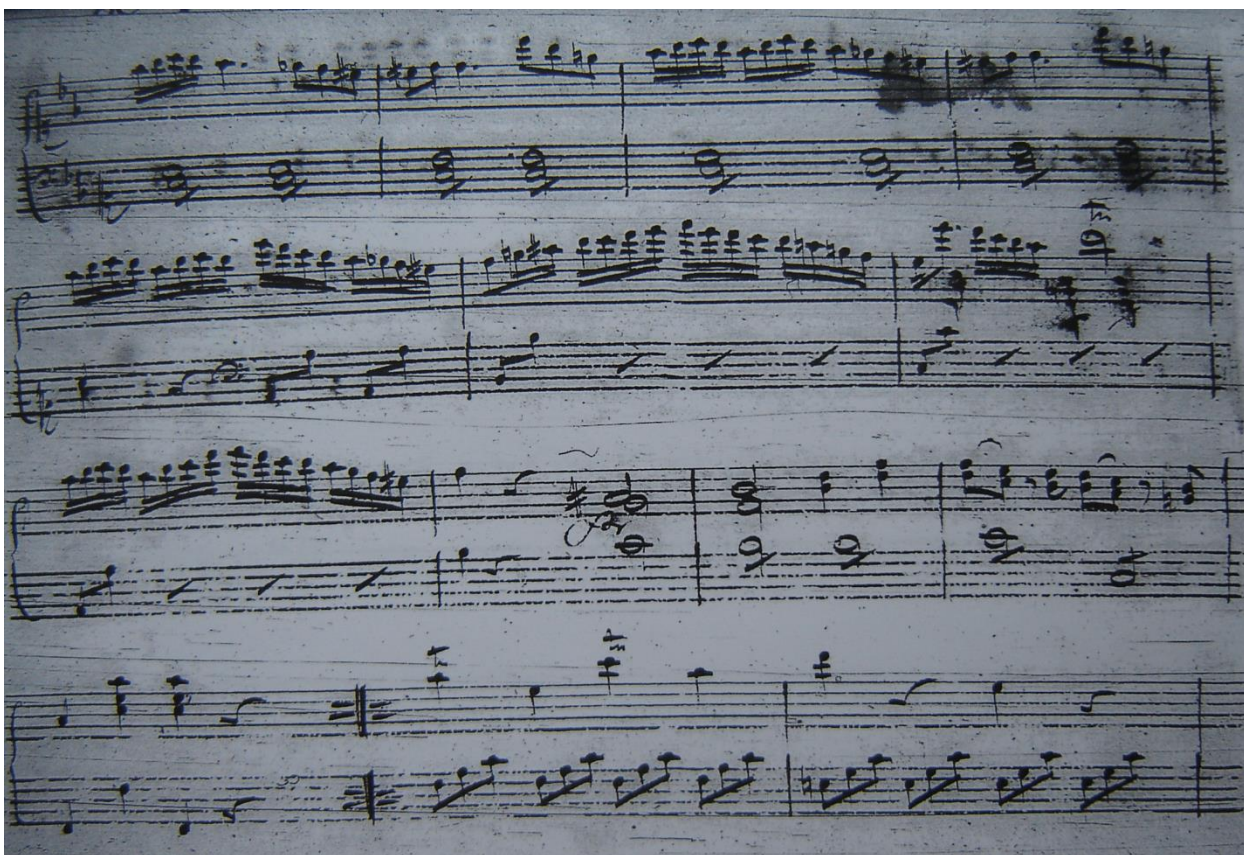
Ілюстрація 6. Соната С-дір (№ 2) з краківського рукопису

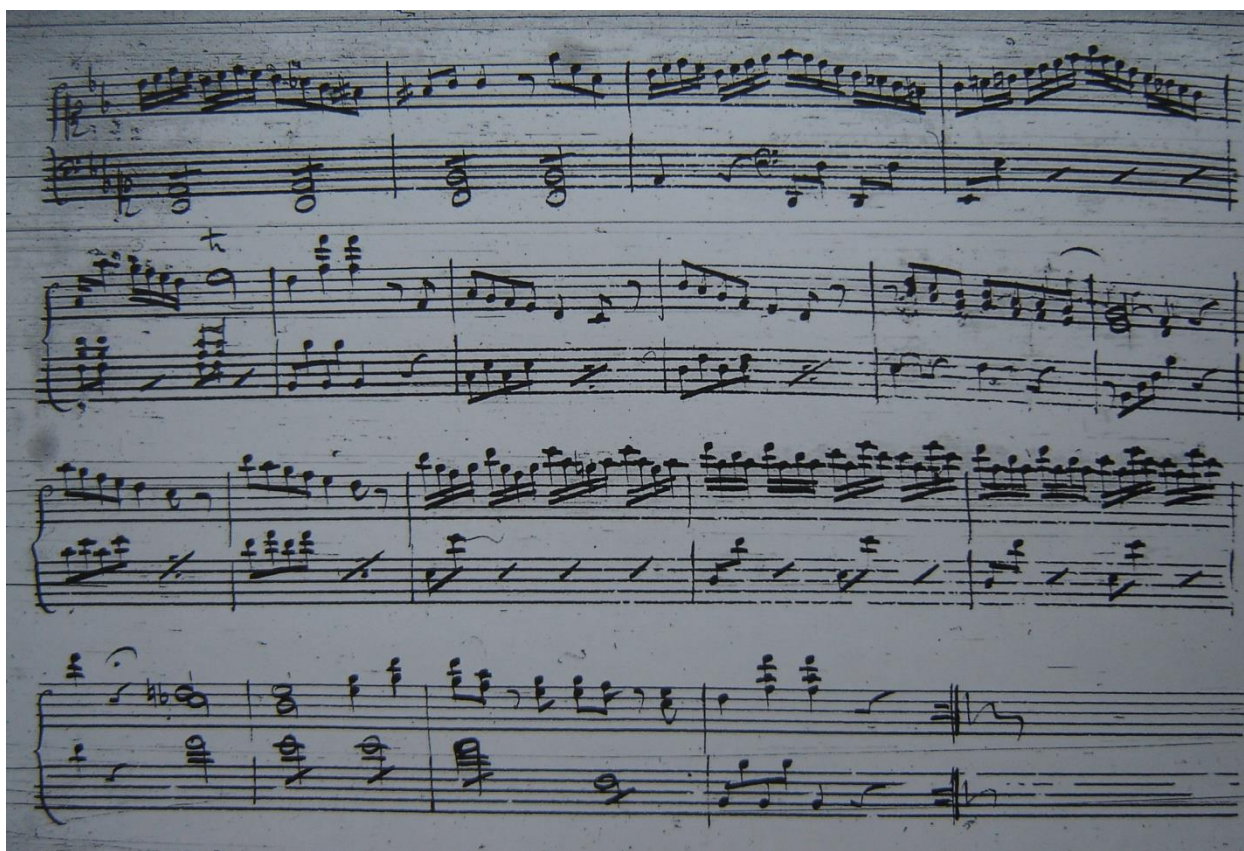
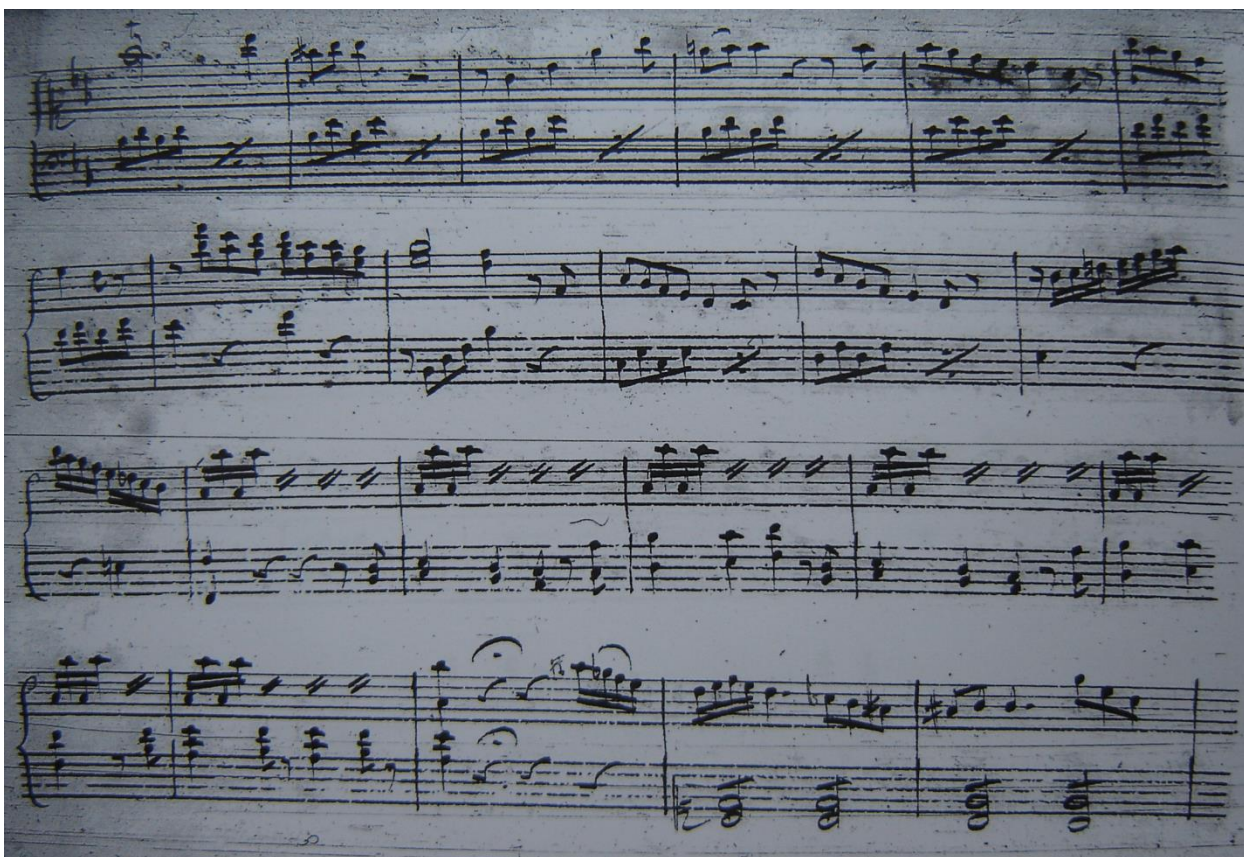




Ілюстрація 1. Соната В-дір (№ 3) з краківського рукопису

The image displays a handwritten musical score for a sonata. The title "Sonata" is written in a cursive hand at the top left. Below it, the tempo marking "Allegro" is written in a similar cursive hand. The score is written on two systems of staves. The first system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The second system also consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a cursive hand, characteristic of the 18th or 19th century. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The paper shows signs of age, with some staining and discoloration. The overall appearance is that of an original manuscript.





СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових фахових виданнях України**та наукових виданнях інших держав:**

1. Черноземова Е. К проблеме авторской атрибуции трех сонат для клавичембало Синьора Бера / М. С. Березовского // Київське музикознавство : зб. статей. Вип. 46. Київ, 2013. С. 10–20.

2. Бабенко К. С. Про інтерпретаційний аналіз алонімного музичного твору (на прикладі Сонати для мюзету та basso continuo op.13 № 6 «Il Pastor Fido» Н. Шедевіля / А. Вівальді) // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка : зб. наук. статей. Вип. 38–39: Музикознавчий універсум. Львів, 2016. С. 154–166.

3. Бабенко Е. К проблеме аллонимии в музыке: теоретические аспекты исследования // Актуальные проблемы музыкознания: взгляд из XXI века : Научные труды Белорусской государственной академии музыки. Вып. 48. Серия 6: Вопросы современного музыкознания в исследованиях молодых ученых. Минск, 2019. С. 3–11.

Статті у наукових фахових виданнях, які включені до міжнародних наукометричних баз:

4. Чернозьомова К. С. Музична алонімія: спектр проблем // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2013. № 2. С. 213–225.

5. Бабенко К. С. Алонімія як феномен авторства музичних творів: методика побудови алгоритмів аналізу // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. Київ : Міленіум, 2015. Вип. 27. С. 57–84.

6. Бабенко К. С. Алонімія як феномен авторства: теоретичні аспекти дослідження // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. Київ : Міленіум, 2016. Вип. 29. С. 16–27.

Статті в інших наукових виданнях та збірниках матеріалів конференцій:

7. Чернозьомова К. Клавірні сонати Максима Березовського: питання авторської атрибуції // Матеріали XV Міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці України» (3–5 січня 2013 р.). Київ, 2013. С. 169–170.

8. Бабенко К. Про інтерпретаційний аналіз алонімного твору // Матеріали Всеукраїнської науково-теоретичної конференції «Інтерпретація як інструмент культурологічного дискурсу» (2–3 червня 2016 р.). Київ, 2016. С. 11–13.

9. Бабенко К. До питання інтерпретаційного аналізу алонімного музичного твору (на прикладі Сонати для мюзету та basso continuo op. 13 № 6 «Il Pastor Fido» Н. Шедевіля / А. Вівальді) // Матеріали Міжнародної наукової конференції молодих музикознавців «Музикознавчі студії – 2016» (24–26 лютого 2016 р.). Львів, 2016. С. 14–16.

10. Бабенко К. Алонімія як прояв фіктивного авторства в музиці: аналітичний аспект // Матеріали IV Міжнародної електронної науково-практичної конференції «Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики» (14–15 березня 2019 р.). Переяслав-Хмельницький, 2019. С. 7–10.

Відомості про апробацію результатів дисертації

- Всеукраїнська молодіжна науково-практична конференція «Дні науки» (Одеса, 26–28 квітня 2012 р.);

- XV Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці України» (Київ, 3–5 січня 2013 р.);
- XIII Міжнародна науково-практична конференція студентів і аспірантів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 21–22 березня 2013 р.);
- VIII науково-практична конференція за підсумками Всеукраїнського конкурсу студентських наукових робіт з музичного мистецтва (Донецьк, 26 квітня 2013 р.);
- VIII Міжнародна науково-творча конференція «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» (Київ, 16 квітня 2015 р.);
- IV Міжнародна науково-творча конференція «Мистецька освіта в культурному просторі України XXI ст.» (Київ-Одеса, 28–30 квітня 2015 р.);
- V Міжнародна наукова конференція «Традиции и современное состояние культуры и искусств» (Мінськ, 19–20 листопада 2015 р.);
- VI Міжнародна науково-практична конференція молодих учених та студентів «Слов'янське музичне мистецтво в контексті європейської культури» (Вінниця, 25–26 листопада 2015 р.);
- Міжнародна наукова конференція для студентів, аспірантів, пошукувачів та молодих вчених «Музикознавчі студії» (Львів, 24–26 лютого 2016 р.);
- Всеукраїнська науково-теоретична конференція «Інтерпретація як інструмент культурологічного дискурсу» (Київ, 2–3 червня 2016 р.);
- Міжнародна науково-практична конференція «Культурний вектор розвитку України на початку XXI століття: реалії та перспективи» (Рівне, 10–11 листопада 2016 р.);
- XVIII науково-практична конференція українського товариства аналізу музики «Феномен авторства у музичній творчості» (Київ, 21–22 березня 2018 р.);

- VI Міжнародна електронна конференція «Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики» (Переяслав-Хмельницький, 14–15 березня 2019 р.);
- XV науково-практична конференція «Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях» (Київ, 18–19 березня 2019 р.);
- XVIII Міжнародні наукові читання пам'яті Л. С. Мухаринської (1906–1987) (1–5 квітня 2019 р.).