

ВІДГУК
офіційного опонента
на дисертацію **Бабенко Катерини Сергіївни**
«Алонімія в музиці: історія, теорія, методика дослідження»
на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства
Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Слово «алонімія» для музикознавства нове і дещо підозріле. Як будь-яке поняття, запозичене з чужої для музичного мистецтва царини, цей термін визначає ніби те ж саме – спосіб приховання власного авторства шляхом використання іншого імені, часом відомого і загально визнаного, або таємничого і оповитого легендами. Втім, музичні реалії вносять свої корективи у цю практику. Якщо пригадати типологію американського філософа Н. Гудмана, то на відміну від «автографічних» форм мистецтва, таких, як література або живопис, музика, танець, театр принципово «алогографічні». Кожна виконавська версія музичного твору набуває окремих статус і власне «авторство», яке додається, а іноді навіть заміняє первинне ім'я творця, розмикаючи фундаментальну для мистецтвознавства єдність «автор-твір». Естетичне твердження, яке може бути вірним для артефактів, що імітують живописну манеру уславлених живописців минулого, може видатися хибним у контексті, наприклад, хореографії і зовсім непридатним для музичної ситуації. Тому авторка дисертації, обравши цю, досить складну тему дослідження, насамперед, всебічно усвідомлює принципові розбіжності алонімії у різних видах мистецтва, не намагаючись наївно звести їх у єдину естетичну класифікацію. Разом з тим їй вдається не втратити те спільне, що єднає незалежно від форми мистецьких робіт, всі спроби приховання власного авторства за авторитетними іменами. Спираючись на широкий міждисциплінарний дискурс, дисертантка визначає у музичній практиці два типи алонімії – «свідому» і «підсвідому», які, до речі, для західних дослідників є проявом абсолютно різних явищ. В одному випадку ми маємо справу із помилковою атрибуцією («*misattribution*»), яка потребує переатрибуції і не ставить під сумнів «справжність» самого артефакту. В іншому випадку констатується наявний факт навмисної фальсифікації («*forgery*», «*faking*», «*deceit*», «*fraud*»), який дискредитує цінність самого об'єкту, засвідчує недопустиме порушення етичних норм, навіть, коли видається просто дотепною грою. Хибний «ярлик» сфабрикованої підробки вже не може відокремитися від «класичного новотвору», який фактично має бути вилученим з художнього процесу. Адже фальсифікатор посягнув на

«свята святих» історії мистецтва – на віру у художній геній, божественне натхнення.

Більшість з присвячених музичним «підробкам» наукових праць на Заході зосереджуються саме на цьому соціально-правовому і етичному моменті, наголошуючи на ті складні ситуації, в які потрапляє сучасне мистецтво через фейкову продукцію. Пошуки надійного захисту, забезпечення належної експертизи мистецьким творам є одним з головних завдань. Так, у минулому році Frederick Reese захистив у Harvard University дисертацію із красномовною назвою: «Ringing False: Music Analysis, Forgery, and the Technologies of Truth», в якій досліджує «ремесло підробки», що поширилося у музичній композиції ХХ століття. Кожний розділ фокусує увагу на конкретному моменті культурного конфлікту, що спричинився гучними скандалами навколо «барокового репертуару» Ф. Крейсера (1935), симфонії Ф. Шуберта (1975), яку знайшов понад півтора століття після створення східно-німецький музикознавець Гаррі Гольдшмідт, та відкриття шести «нових» клавірних сонат Й. Гайдна (1993). Дослідник простежив, як саме «підробки» досягли успіху, скориставшись естетичними забобонами та попередженнями нашого часу. «Зрештою, я стверджую, – пише у підсумку дослідник, – що підробки та дебати, які вони провокували, слід переоцінювати як місця критичного розуміння нашого перехідного ставлення до авторства, автентичності та музичного минулого».

Українська дослідниця фактично підтвердила своєю науковою розвідкою цю думку, паралельно розробляючи протягом майже десяти років схожу проблематику. Відмовившись від властивого багатьом іноземним розвідкам «кримінального присмаку» та моралізаторської напутливості, Катерина Сергіївна Бабенко репрезентувала новий науковий напрям досліджень – «музичну алонімію» як «одну з найбільш рухливих сьогодні галузей музикознавства (відносно наповнення бази даних)» (с. 34). Замість жорстко негативного ярлику «forgery» вона запропонувала нейтральне визначення «алонімічного твору», який має «специфічну форму авторства» і визначає не злісний «підступ» або містифікацію, що потребує відповідної експертизи, а самим фактом своєї присутності у культурі викликає зацікавлення і не може бути просто вилученим з музичної практики як мотлох. Дисертантка підкреслює, що «в цілому маємо дуже цікаві та популярні у виконавському світі сторінки старовинної музики, 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» (с.141).

Дисертація Катерини Бабенко головним чином спрямована на пошуки адекватних теоретичних уявлень про феномен алонімії та удосконалення методики роботи з музичними творами суперечливої атрибуції. На слушне переконання дослідниці, завдання музикознавства полягає не у недопущенні за будь-яку ціну алонімії (як у образотворчому мистецтві сфальсифікованих старовинних полотен), а в адекватному усвідомленні музичних артефактів, що народжуються у тіні великих імен. Сьогодні вже недостатньо сприймати функцію автора як індивідуальну мітку (стиль), коли йдеться про текстуальну традицію. Ім'я автора – не тільки, як наголошував М. Фуко, «засіб проріджувати тексти, коли право якогось тексту стати значимим елементом культурного життя забезпечується лише його прив'язкою до персонального творця». Він – не тільки автор своїх творів, але й осередок («очаг») продовження дискурсу («безкінечна можливість дискурсів» М. Фуко), яка у той чи інший спосіб реалізується культурою. «Підпис твору іменем іншого творця у мистецтві, з одного боку, виступає певним прийомом гри, з іншого – технікою стилізації», – зазначає Катерина Сергіївна Бабенко (с. 47). Скориставшись ідеєю П. Флоренського про протилежність двох основних способів світорозуміння – середньовічного та ренесансного, дисертантка відокремлює тих, хто тяжіє до середньовічного бачення світу, «розчиняється в стихії чужого імені як знаряддя того, чийм іменем він підписується, або як виконавець його заповітів» [26, с. 173]; автор, причетний до ренесансного типу мислення, навпаки, «акторствує» в імені» (с. 30).

У дисертації пропонується також розрізняти «синхронну» та «діахронну» «алонімію за історичною дистанцією у часі, в якому творили дійсний та зазначений автори (це можуть бути межі однієї або декількох епох) та відносно 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)» (с. 2-3). Додамо ще й постать видавця. «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» (с.61).

Для аналітичного опрацювання дисертантка обирає музичний матеріал одного часового періоду: «хронологічні межі дослідження охоплюють етап стрімкої стильової еволюції в музиці – 30–70-ті роки XVIII століття (перехід

від бароко до класицизму)» (с.17). Проблема авторства ретельно розглядається на прикладах паризького видання опусу «Il Pastor Fido» – сонат для мюзету А. Вівальді\ Н. Шедевіля та архівного конволюту з Краківського зібрання, де вміщені три сонати для чембало, одна з яких вірогідно належить М. Березовському. Також задіяні фонди ще з декількох архівних зібрань Європи. Крім того, у полі зору дослідниці, як зазначається на с. 17 дисертації, знаходилися понад шість десятків зразків алонімії (хотілося хоч у додатку переглянути б цю «колекцію»).

Як правило, процедура атрибутики музичного твору пов'язана із застосуванням джерелознавчих та текстологічних методів, у дисертації Катерини Сергіївни Бабенко вперше пропонується власна «сучасна системно-цілісна методологію» із спеціальним методологічним алгоритмом вивчення «алонімічних творів». На переконання дослідниці, кожний «твір алонімної природи потребує індивідуального алгоритму аналізу» (с. 86). При цьому варто враховувати на першому етапі «усі ймовірні версії щодо авторства (у випадку гіпотетично позасвідомої природи), вивченні усієї існуючої та доступної інформації щодо історії написання» (с. 87), на другому етапі необхідно зосередитися на «внутрішніх» глибинних текстових структурах («музичний тематизм», «музична мова», «музична форма», «процес інтонаційного розвитку» с. 87). Третій етап спрямовує роботу річище компаративістики, коли, за Л. Мазелем, «цілісний аналіз розглядає в якості необхідної передумови певну суму апріорних знань історико-стильового порядку», а «стильовий аналіз сприяє успішності аналізу цілісного, використовуючи в свою чергу його методику та аналітичну техніку» (с. 91). На завершальному етапі підбивається баланс «свого» та «чужого» у дослідному зразку (с. 92). Вдало апробований на конкретному музичному матеріалі методологічний підхід дозволив дійти висновку, що «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)» (с. 96).

Зауваження, які хотілось би висловити, мають уточнюючий характер. Так, зокрема, на с. 101 йдеться про «вдосконалений мюзет та інші різновиди

гобою», які «отримали широку популярність у XVIII столітті» і «застосовувалися навіть в оперному оркестрі (твори Ж. Б. Люллі)». На жаль, цей композитор (1632–1687) до XVIII століття не дожив, як і його твори, поступившись на сцені операм Рамо. Також дисертантці варто звернути увагу на доповнення Списку використаних джерел згаданими на с.18 «рукописами другої половини XVIII століття з архівів Копенгагена (Данія), Дубровніка (Хорватія), Люнебурга (Німеччина), Тронхейма (Норвегія) та ін., а також паризькими друкованими виданнями першої половини XVIII століття». Крім того, сумнівною видалася інформація, що Н. Шедевіль навчав дочку короля Людовика XV грати на мюзеті, радше це була гітара, як про це пишеться у анотації до диску з творів композитора. Дискусійним, точніше застарілим є визначення стилю рококо на с. 123, що «відбивав прагнення до відходу від дійсності в сферу безтурботної гри і насолоди» (див.: Ф. Р. Анкерсмит: 2007).

Запитання:

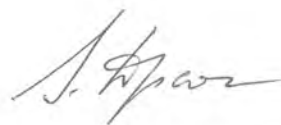
1. Яким часом датується Краківський рукопис, що аналізує авторка?
2. На с.133 стосовно редакторської інтерпретації з'ясувалося, що у подальшій своїй «долі» чотиричастинна Соната g-moll для мюзету (волинки) Н. Шедевілья стала тричастинним d-moll'ним концертом для труби А. Вівальді у редакції Т. Докшицера. Чи можливо більш детально охарактеризувати цю версію?

Дисертантка є автором десяти публікацій, в тому числі трьох наукових статей, що включені до фахових видань, які індексуються у міжнародних наукометричних базах, а також однієї статті, що вийшла друком за кордоном у Мінську (Беларусь). Апробація результатів дослідження відбулася у всіх наукових осередках українського музикознавства, а саме – у Харкові, Одесі, Києві, Донецьку, Львові, Вінниці, Рівному, Переяслав-Хмельницькому, починаючи з 2012 року. Додатки вміщують ілюстрації (нотних аркушів), а також аналітичний нарис про «алонімні твори» В. Вавілова (с. 189–201). Вміщені у Додаток А дефініцію стилю у музиці наразі потребують доповнення, зокрема сучасними науковими концепціями, що задіяні у світовому науковому товаристві (наприклад, Леонарда Б. Мейера (1989): «[Стиль – це] копіювання паттернів у поведінці людини або в артефактах, виникнення яких обумовлене поведінкою людини, що є результатом низки виборів, зроблених у межах певного набору обмежень»).

Загалом дисертація **«Алонімія в музиці: історія, теорія, методика дослідження»** є самостійною завершеною науковою працею, яка відповідає нині чинним кваліфікаційним вимогам до кандидатських дисертацій. Автореферат у достатній мірі відбиває наукову позицію дисертантки, дає

вичерпне уявлення про оригінальність запропонованої наукової концепції, авторка якої – **Бабенко Катерина Сергіївна** гідна присудження їй наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – «музичне мистецтво».

Доктор мистецтвознавства,
професор кафедри історії української
та зарубіжної музики Харківського
національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського



І. С. Драч

