

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ МУЗИЧНОЇ НАУКИ

УДК 78.9

Богдан Дем'яненко (Київ)

ІНДИВІДУАЛЬНИЙ КОМПОЗИТОРСЬКИЙ СТИЛЬ У ПАРТЕСНІЙ МУЗИЦІ: ВИЯВЛЕННЯ СТІЙКИХ ОЗНАК ТА МОЖЛИВОСТІ ЇХ СТАТИСТИЧНОГО УЗАГАЛЬНЕННЯ

Розглядається проблема виявлення статистично стійких особливостей індивідуальних композиторських стилів у партесній музиці. Основна увага приділена статистичному розумінню партесного стилю як системи.

Ключові слова: партесна музика, індивідуальний композиторський стиль, статистика.

Доба партесної музики (XVII – перша половина XVIII століття) пов'язана із початком антропоцентричної епохи Нового часу в українській музичній культурі. Саме в цей період порівняно із Середньовіччям незмірно зростає значення особистості Автора [5]. Очевидно, що при дослідженні музики цього часу особливою мусить бути увага до індивідуального композиторського стилю.

Однак досі не вироблено загальної методологічної бази для вивчення стилю окремого композитора партесної доби, яка дозволила б не лише вписувати його стиль у певний загальностильовий контекст, але й вирізняти стиль кожного окремого автора із цього контексту. Досі немає чітких відповідей, чим принципово відрізняються між собою стилі окремих композиторів у добу партесної музики? Чи можна, маючи лише музичний твір без додаткових відомостей про нього, виявити його належність тому чи іншому авторові?

Серед фундаментальних наукових праць, де творчість окремих композиторів та окремі яскраві зразки партесної музики вписано у загальний соціокультурний контекст слід назвати монографії та окремі публікації Н. Герасимової-Персидської [6], [4], [3], О. Шреєр-Ткаченко [22], В. Протопопова [18], [17] та ін. Серед сучасних російських досліджень на дотичну тематику варто відзначити праці та окремі статті Н. Плотнікової [16], [15] та І. Герасимової [2]. Однак, звертаючись до стилю окремих авторів, ці дослідники визначають першо-

черговою не методологічну, а кумулятивну мету – виявити нові зразки партесної музики, опублікувати їх та описати в системі існуючих підходів. У ході такого опису, безумовно, виявляються окремі специфічні риси стилю того чи іншого автора, однак питання про співвідношення індивідуальностильового із загальностильовим у окремо взятому музичному зразку не ставиться.

Існує сучасна спроба висвітлити загальностильові процеси розвитку партесної музики у дисертації О. Шуміліної «Стильова динаміка української духовної музики XVII–XVIII століть», опублікованій також як монографія [23]. Хоча у цій роботі є цінні звертання до творчості окремих авторів – І. Домарацького та Г. Левицького, подаються корисні для майбутніх досліджень переліки творів цих композиторів за одним із київських рукописів, є викладки щодо текстової складової партесних композицій, проте аналіз саме музичної специфіки як окремих індивідуальних композиторських стилів, так і загальної стильової еволюції у партесній музиці є недостатнім та фрагментарним. Специфіка індивідуальностильового та загальностильового не відмежована. Тобто, методологічна проблема розмежування індивідуальностильового та загальностильового не розв'язана. Праці інших сучасних українських науковців, які досліджують партесну музику, – Є. Ігнатенко, І. Кузьмінського – концентровані на проблематиці, що мало стосується індивідуального композиторського стилю.

Для даної статті важливою передумовою є загальне обґрунтування можливості статистичного розуміння музичного стилю. Таке обґрунтування, зокрема, знаходимо у працях І. Пясковського [19], [21] та Є. Назайкінського [14]. Однак досі не здійснювалося співставлення системи уявлень про музичний стиль із понятійним апаратом математичної статистики. Наприклад, була відсутня розгорнена інтерпретація різних рівнів стилю у контексті статистичних понять вибірки та генеральної сукупності, не ставилася проблема ймовірного розуміння музичної мови загалом, для чого необхідно було б залучити філософський розгляд статистичного поняття випадкової події. Крім того, статистичний підхід досі не застосовувався до аналізу саме партесних композицій.

Мета статті. Дати статистичну інтерпретацію системи стилю в партесній музиці та показати єдність індивідуального композиторського стилю як сукупності стійких у творчості кожного автора властивостей музичної мови, що можуть бути виявлені статистично.

Оскільки в українських партесних рукописах більшість композицій є анонімними і не можуть точно датуватися, крім проблеми наукового осмислення індивідуальних композиторських стилів тих авторів, чиї імена та твори відомі, існує проблема пошуку нових методів атрибуції анонімних партесних композицій. Досягнення мети даної статті вкаже новий шлях до вирішення проблеми атрибуції анонімних партесних творів, даючи методологічне обґрунтування *статистичної методики атрибуції* анонімних партесних композицій.

1. Стиль як статистична стійкість ознак музичної мови

Існують різні дефініції поняття музичного стилю, серед них найбільш ємним є визначення стилю як *сукупності стійких ознак музичного явища* (визначення Н. О. Горюхіної [9]). Приймаючи його, слід зрозуміти, у чому полягає «сукупність стійких ознак».

Кожен музичний твір має ряд стильових ознак: по-перше, суто *музичних* – від жанрової приналежності та виконавського складу до окремих елементів музичної мови, пов'язаних із вертикаллю, горизонталлю чи діагоналлю, ладовою, часовою та тематичною організацією тощо, по-друге, *позамузичних* – словесний текст (у випадку хорової музики) та всі притаманні йому властивості (походження, жанр, форма, особливості написання чи вимови окремих слів і т. д.). Також твору стосується різноманітна супутня інформація – у випадку партесної музики це дані, які можна отримати з рукопису понад нотний текст: вказівка на авторство, якщо вона є, датування, почерк, пов'язані з твором маргіналії, тип нотації тощо.

За критерій для виділення стильової спільності певного числа творів найчастіше беруть один із різновидів «супутньої інформації». Тобто те, що не звучить, – інформацію, яка не є інтонацією. Наприклад, ім'я автора або належність до певного часового проміжку.

Однак об'єднання певної кількості творів¹ у сукупність за якимось критерієм ще не є характеристикою їхнього стилю. Можливі два підходи до виявлення сукупності стійких ознак музичного явища: або *збірна характеристика стилю* (кумулятивний опис), або характеристика стилю зсередини, *виявлення генетичної спільності всіх його явищ*.

¹ Використовуємо поняття «твір», оскільки мова йде про музику Нового часу; дивлячись же ширше замість твору можна говорити про певним чином *зафіксовану інтонаційну даність*.

Якщо система характеристики стилю є *збірною*, у кожному творі, що попередньо був віднесений до цього стилю, виявляють найбільш яскраві ознаки. Об'єднавши їх, створюють певне розуміння стилю. Так найчастіше чинить музикознавство, особливо щодо стилю окремих композиторів. При цьому найбільш яскраві властивості стилю можуть зустрічатися далеко не в усіх творах даного автора. Наприклад, можна сказати, що значну частину творчості Миколи Дилецького займають великі форми (відомими є кілька служб Божих, Вечірня, Воскресенський канон), але далеко не всі композиції М. Дилецького належать до великих циклічних жанрів. М. Дилецький часто використовує канонічні секвенції та наскрізні імітації, але не в усіх його творах вони є.

Можливий інший підхід – *генетичний* або *константний*. У творі кожного автора можна знайти такі ознаки, які будуть постійними або відносно постійними також в інших його композиціях. Людині властиво зберігати ту саму послідовність дій там, де вона над цим не замислюється. Якщо у творі є щось, про що композитор спеціально не думає кожного разу, пишучи новий твір, то саме це він постійно робитиме так само, керуючись або власним досвідом, або отриманою композиторською школою тощо. Наприклад, при секундовому поєднанні тризвуків М. Дилецький від трьох до п'яти голосів веде вгору, решту – вниз. А Герман Левицький, київський композитор першої половини XVIII століття, в аналогічних випадках найчастіше веде паралельно басу всі або майже всі голоси. І у обох композиторів це не залежить від змісту словесного тексту, не змінюється залежно від задуму кожного конкретного твору [10].

Якщо за мету поставити дослідження індивідуального композиторського стилю стосовно творів, чиє авторство відоме, то можливими до застосування є обидва підходи. Причому, збірний – більш привабливий, оскільки виявляє саме ті властивості стилю, які були важливими для самого композитора та його сучасників. Але коли поставити за мету вироблення методики атрибуції анонімних творів, можливим є лише константний підхід. Якщо в усіх творах певного автора є набір стійких ознак, своєрідний «генетичний код», то, виявивши цей «код» у окремо взятому анонімному творі, можна віднести його до одного чи іншого стилю, що відкриває шлях для розробки нового методу атрибуції.

Оскільки значна частина партесних творів анонімні, першочерговим щодо дослідження партесної музики слід визнати саме

константний підхід, а збірний у повному обсязі мусить застосовуватися вже після того, як свої результати дасть константний.

Константними можуть бути лише суто музичні стильові ознаки. Крім того, це мусять бути такі ознаки музичного твору, які автор свідомо не змінює в контексті задуму конкретного твору, але які цілком залежать від нього. Таким чином у межах даного підходу слід оминати увагою всі ознаки музичного твору, які лежать поза його музичною тканиною, а також ті, які можуть в одному творі зустрітися, а в іншому – ні. Щодо партесної музики за дужками залишається вибір текстів (позамузична ознака, яка може і не залежати від волі автора в умовах написання богослужбової музики), виконавський склад (композитори доби Бароко писали під реально існуючий або очікуваний за певних умов склад виконавців), форма твору (вона значно більше залежала від структури тексту, ніж від волі композитора, тим паче, що вільне перегрупування рядків або їх кільцеве повторення для партесної музики нетипове на відміну від української духовної музики Класицизму); чергування *tutti* та ансамблю, динаміка, якщо вона зазначена, зміна тактових розмірів, музичні епітети, використання певних поліфонічних прийомів тощо (всі ці ознаки залежали від конкретного композиторського задуму і використовувалися в одних творах, не обов'язково використовуючись так само в інших, тож всі вони придатні для збірної характеристики стилю, але не для константної).

Що ж залишається як об'єкт уваги при константному підході? Залишаються *властивості музичної мови*, причому лише ті з них, які належать до самої матерії твору, щось, на що ми не звертаємо першочергової уваги, слухаючи твір, але що, якщо це зробити по-іншому, змінило б загальне слухове враження від нього: голосоведення, частота зміни акордів, часова рівномірність чи нерівномірність їх чергування, структура розташувань, більша чи менша окресленість ладового центру та ін. Все перелічене має спільну властивість – у кожному партесному творі є і розташування з якоюсь їх структурою, і якесь голосоведення на межі акордів, і той чи інший ладовий центр, але кожна із цих ознак у творах іншого індивідуального композиторського стилю може бути виражена різною мірою. Наприклад, М. Дилецький частіше використовує такі розташування тризвуків у восьмиголоссі, де будуть чергуватися широкі інтервали в одних парах сусідніх голосів (квінти, сексти, октави) з унісонами в інших парах. Таким чином його акорди звучать прозоро і легко.

А Іван Домарацький, сучасник Г. Левицького, частіше використовує розташування, де в усіх парах переважатимуть терції та кварта, і лише зрідка між сусідніми голосами з'являтимуться унісоми, квінти та сексти, що додає звучанню більшої урочистості, а водночас і певної масивності. Хоча зрідка у обох композиторів можуть зустрічатися розташування, типові для іншого стилю [11, с. 32–49].

Як видно із наведеного прикладу, різниця між індивідуальними композиторськими стилями полягає не у використанні чи невикористанні певних засобів, а у тому, якою *мірою* композитор використовує той чи інший засіб музичної мови. Відповідно, константною ознакою стилю може бути не сам факт використання чи невикористання композитором якогось засобу, а лише *міра* такого використання, яка залишається відносно незмінною у творах одного індивідуального композиторського стилю. А міру найкраще виражати чисельно. Отже, викладені вище міркування призводять до необхідності застосування *статистичних методів* аналізу властивостей музичної мови партесного твору. *Саме статистичні характеристики міри використання тих чи інших засобів музичної мови можуть бути стійкими ознаками музичного явища у межах константного підходу до характеристики стилю.*

У музикознавстві подібний підхід використовується часто, хоча над цим не замислюються. Коли кажемо «більше – менше», «частіше – рідше» щодо певних засобів музичної мови, порівнюючи різні стилі, апелюємо до тих самих за природою явищ, щодо яких можна застосувати статистичний підхід. Якщо не ставиться конкретна практична мета, то таких емпіричних характеристик цілком достатньо, бо складність застосування статистичного підходу в такому випадку є надлишковою. Якщо ж поставити мету атрибуції анонімних творів, це потребує доказовості й точності – статистичний підхід стає необхідним.

2. Поняття випадкової події у контексті статистичного розуміння стилю

Статистика оперує такими ключовими поняттями як *випадкова подія*, *генеральна сукупність* випадкових подій та *випадкова вибірка* з генеральної сукупності. Статистичний підхід може застосовуватися, коли маємо справу з великою кількістю однотипних одиничних випадкових подій, кожна з яких має обмежене число можливих елементарних результатів (випадкова подія може бути представлена як випадкова величина). Хоча результат у кожному окремому випадку передбачити проблематично, за значної кількості елемен-

тарних результатів їх узагальнення (математичне сподівання, мода, дисперсія і т. п. статистичні характеристики сукупності випадкових подій) стає закономірним (константним).

Залучаючи статистичний метод, важливо конкретизувати, що саме розуміємо під випадковою подією. Актуальною для даного дослідження стає філософська проблема випадковості. Більшість посібників зі статистики оминають це питання і не дають чіткого визначення поняття випадкової події, хоча активно послуговуються ним як базовим [1], [8].

Щоб з'ясувати, що можна вважати випадковою подією у статистичному розумінні, звернемося до праць двох видатних філософів-математиків – Готфріда Вільгельма Лейбніца (1646–1716) та П'єра-Сімона Лапласа (1749–1827), одного із засновників теорії ймовірностей. Зокрема, Г. В. Лейбніц у праці «Про визначеність наперед» пише, що у світі все відбувається безпомилково, кожна подія має свою причину і якби хтось міг зрозуміти всі взаємодії, що є у світі на певний момент, володіючи достатньою пам'яттю, він зміг би передбачити все, що буде у світі в майбутньому. У світі все взаємопов'язано і кожна річ впливає на кожную іншу, яким би малим цей вплив не був, і часто малий вплив малої речі є вирішальним для зміни чогось більшого [13, с. 327–328]. У підсумку філософ зазначає: «Дія таких дрібниць і є причиною того, що дехто уявляє речі невірною, думаючи, що все відбувається абияк, а не фатально; адже відмінність полягає не у речах, а в нашому розумінні, що не вловлює всього комплексу дрібниць, кожна з яких чинить певний вплив, і не бере до уваги причину, яку не бачить, а тому вважає, що все відбувається абияк»². Тобто, Г. В. Лейбніц заперечує випадковість: явища лише сприймаються людиною як випадкові, якщо вона не знає механізму, що призвів до саме такого результату, хоча кожна подія має свої причини і не існує безпричинних подій. П.-С. Лаплас, спираючись на цю точку зору, написав відому філософську роботу «Досвід філософії

² «Und eben diese Wirkung der Kleinigkeiten verursacht, daß diejenigen, so den Dingen nicht recht nachdenken, sich einbilden, es geschehe etwas ohngefähr, und nicht durch Verhängniß, da doch der Unterscheid nicht in der That, sondern nur in unserm Verstand, als der die große Menge aller Kleinigkeiten, so zu einer jeden Wirkung gehören, nicht begreift, und die Ursach nicht bedenket, die er nicht siehet, also sich einbildet, die Augen in den Würfeln fallen von ohngefähr» [24, с. 131].

ймовірностей» (1814) як передмову до другого видання своєї класичної праці «Аналітична теорія ймовірностей».

Бачимо, що обидва філософи стоять на засадах детермінізму. Якщо стати на іншу точку зору і припустити, що існують події, які дійсно не мають причини (що зазвичай розуміємо під словосполученням «випадкова подія»), тоді будь-яке наукове знання позбавляється сенсу. Якщо ж приймаємо науковий підхід, який виявляє саме причиново-наслідкові зв'язки, тоді мусимо визнати слушною у цьому питанні позицію детермінізму і прийняти точку зору, згідно з якою безпричинних подій не існує.

Отже, випадковою називають подію, на яку впливає кілька незалежних одне від одного чинників, яких ми не знаємо або дію яких не можемо передбачити.

При цьому, чим більш рівнозначними за впливом на кінцевий результат є кілька причин і при цьому чим менш відомою нам є кожна з них, тим більше ми схильні у побутовому розумінні називати такий результат «випадковістю». Навпаки, чим більшою мірою на результат впливає одна причина, а інші впливають меншою мірою і під їх дією результат порушується лише зрідка, тим більш схильні ми називати таке явище закономірним або необхідним, вважаючи головну причину єдиною, хоча суть обох причиново-наслідкових зв'язків – та сама.

У цьому розумінні випадковою може вважатися будь-яка подія у партесному творі: поява певної тривалості, ритмоформули, розташування тризвука і т. п. Тобто, будь-що, що композитор міг зробити в даному випадку по-іншому, а зробив саме так з причин, що не піддаються повному розумінню, бо ці причини часто є суб'єктивними. Відтак, партесний твір може бути підданий статистичному аналізу як сукупність випадкових (у вище окресленому розумінні) подій у його музичній мові.

3. Ієрархічна система стилю у контексті теорії множин та вибіркового методу статистики

Основний метод статистики – вибірковий: якщо є певне число випадкових подій (їх генеральна сукупність), і випадкові події одного типу займають у цій сукупності певну частку (тобто, настають із певною імовірністю), то, відібравши випадковим чином із генеральної сукупності якусь кількість одиниць, ми побачимо, що частка подій певного типу у вибірці залишилася приблизно такою самою, як і у генеральній сукупності. Отже, за вибіркою із генеральної

сукупності, якщо вона здійснена випадковим чином, можна робити висновки про властивості всієї генеральної сукупності.

Під вибіркою, здійсненою *випадковим чином*, розуміємо такий процес, коли відбір чи не відбір певної одиниці із генеральної сукупності не залежить від властивостей самої цієї одиниці. Навпаки, відбір може бути критеріальним. В такому разі одиниці відбирають за певною ознакою, яку одні з них мають, а інші – ні.

Музичний стиль можна розглядати як ієрархічну систему і виділити явища трьох рівнів: *окремий твір, індивідуальний композиторський стиль і надкомпозиторський стиль* (тобто, будь-який стиль, до якого може бути віднесена творчість різних авторів: стиль епохи, національний, регіональний, стиль певної композиторської школи тощо).

Оскільки твір можна зрозуміти як *множину засобів музичної мови*, що використані у ньому, а творчість композитора – як *множину всіх його творів*, тоді творчість композитора можна розуміти як *множину всіх засобів, застосованих в усіх його творах*. Надкомпозиторський стиль аналогічним чином може розглядатися як сукупність стилів окремих композиторів, а отже сукупність їх творів, тобто сукупність засобів, використаних в усіх цих творах. Таке пояснення стилю співвідноситься з математичною теорією множин. З позиції музичних засобів твір є підмножиною творчості окремого композитора, а творчість композитора – підмножиною надкомпозиторського стилю. Отже, твір є одночасно і свідченням індивідуального композиторського стилю – у ньому можна виявити ознаки стилю автора, і свідченням надкомпозиторського стилю. Якщо одиничні випадки використання будь-якого засобу музичної мови у творі є підмножиною використання цих самих засобів у всій творчості композитора, то з точки зору статистики вони є вибіркою.

Вибірковий метод дає результати лише за умови *випадкової* вибірки, бо вибірка може бути також здійснена за певним критерієм і тоді буде нерепрезентативною щодо всієї генеральної сукупності. Наприклад, композитор в одному партесному творі свідомо використовує засоби, що мають підкреслити покаянний характер: мінор, значну кількість ансамблів і менший час звучання *tutti* тощо. Але у віватно-панегіричному творі його вибір буде протилежним. Хоча і ті й інші засоби входять у сукупність засобів його музичної мови, але за окремо взятим твором не можна скласти уявлення про їх використання в усій його творчості. Тобто, ці засоби є об'єктом усвідомленого відбору.

Проте є засоби, відбір яких не відбувається усвідомлено: як побудувати розташування акорда у певному місці твору? Композитор вирішує це, виходячи, очевидно, з діапазонів хорових голосів, із попереднього голосоведення, але часто ці об'єктивні умови допускають кілька варіантів, і тут вирішальну роль починає відігравати смак композитора, його звичка, інші невідомі нам фактори. Отже, з точки зору теорії ймовірностей вибір того чи іншого розташування саме у цій точці партесного твору є *випадковою подією*, бо зумовлена вона дією кількох незалежних причин. Постає питання, стосовно яких засобів музичної мови у партесній музиці вибірка є контрольованою, а стосовно яких засобів її можна назвати випадковою, і тоді за її матеріалом можна отримати характеристику вживання відповідного засобу в усій творчості композитора, а отже – і в кожному іншому його творі. Підтвердити виявлення таких засобів можна лише експериментально. І таке підтвердження було дане у роботі «Статистичний метод як шлях до атрибуції восьмиголосих партесних творів» автора даної статті [10], а також у роботах «Застосування статистичних методів аналізу як шлях до визначення авторства анонімних партесних творів XVII – першої половини XVIII століття» [11], «Метод стильової диференціації восьмиголосих партесних творів на основі статистичного аналізу констант авторського стилю – об'єднуюча модель» [12], де ще не було дано системного статистичного розуміння стилю. Проте в цих дослідженнях на матеріалі неанонімних восьмиголосих композицій М. Дилецького, В. Титова, І. Домарацького та Г. Левицького виявлено саме такі характеристики музичної мови окремих композиторів, міра яких у межах творчості кожного автора залишається сталою для різних його творів, але може відрізнитися для творів різних авторів. Отже, сукупність випадків використання саме цих засобів музичної мови у кожному окремому творі можна розглядати як випадкову вибірку із засобів, які використовує композитор. Назвемо виявлені константні характеристики: неоднорідність звучання акордової вертикалі, міра акордової реперкусивності, нерівномірність гармонічної пульсації, міра висхідного напрямку голосоведення при автентичних кварто-квінтових поєднаннях тризвуків та низхідного при плагальних, міра необерненості голосоведення між автентичними та плагальними кварто-квінтовими поєднаннями тризвуків, середня тривалість звуків рухомого голосу в мимобіжному (навскісному) русі [10].

Висновки.

1) Індивідуальний композиторський стиль можна розуміти як сукупність стійких статистичних характеристик використання композитором різних засобів музичної мови.

2) Якщо під випадковою подією мати на увазі подію, зумовлену спільною дією багатьох причин, тоді кожен випадок використання того чи іншого засобу в музичній мові будь-якого партесного твору також можна вважати випадковою подією. Це дозволяє визнати всі такі випадки аналогічними за властивостями до тих, які опрацьовує математична статистика.

3) Характеристика індивідуального композиторського стилю як сукупності стійких ознак передбачає або кумулятивний, або константний підхід. При *кумулятивному* підході головними визнаються ознаки, які для композитора є очевидними виражальними засобами і їх узагальнення є стійким на рівні значної кількості творів, але не на рівні окремого твору. Під випадковою подією тут слід розуміти використання (чи невикористання) тих чи інших засобів у кожному творі, відповідно під випадковою вибіркою – певне число творів. При *константному* підході головна увага приділяється ознакам, на які сам композитор не звертав окремої уваги як на певний виражальний засіб, що ним можна керувати залежно від задуму. Узагальнення таких ознак є стійким вже на рівні сукупності випадків застосування таких засобів у окремому творі. Випадковою подією тут є кожен випадок використання такого засобу, тому випадковою вибіркою з генеральної сукупності (генеральною сукупністю в обох підходах є всі випадки використання того чи іншого засобу музичної мови у творчості композитора) є сукупність таких випадків у окремому творі і навіть у його фрагменті.

4) У статистичному розумінні індивідуальний композиторський стиль є генеральною сукупністю всіх засобів, які автор використовує у своїй творчості. Всі вони можуть розглядатися як випадкові події і опрацьовуватися статистично. Крім того, деякі з них можуть бути виміряні певною величиною (наприклад, інтервали, тривалості, кількість голосів, що рухаються в одному напрямку на межі двох акордів тощо). Набуття у конкретному випадку певним засобом певної величини також є випадковою подією (в тому ж детерміністичному розумінні випадковості).

5) В індивідуальному композиторському стилі присутні всі або більшість із засобів, що властиві надкомпозиторському стилю, до якого можна віднести творчість цього автора. Особливо це помітно щодо старовинної музики, у тому числі партесної. Тож індивідуальний композиторський стиль вирізняється в надкомпозиторському не фактом використання тих чи інших засобів музичної мови, а *мірою* такого використання. Саме цю міру показує статистичне узагальнення значної кількості випадкових однотипних подій (випадків використання певного засобу музичної мови). І саме ця міра може допомогти на практиці відрізнити стиль одного автора від іншого, тобто веде до створення статистичної методики стильового розрізнення анонімних партесних композицій.

6) Можуть існувати засоби, міра яких буде спільною для творчості кількох чи багатьох композиторів, навіть для всіх, творчість яких була віднесена до даного надкомпозиторського стилю, чи навіть для тих, хто був до нього віднесений разом з певною частиною тих, хто не був віднесений. У останній обставині полягає практичне відображення на рівні музичної мови умовності виокремлення того чи іншого надкомпозиторського стилю за зовнішніми, позаінтонаційними ознаками. Надкомпозиторський стильовий процес є недискретним. І, ставлячи умовні межі надкомпозиторських стилів різного роду, слід враховувати, що вони мають між собою зони поступового переходу у площині музичної мови, не маючи дійсних меж-розривів між хронологічно чи територіально близькими явищами. Тому для створення статистичної методики атрибуції недостатньо виявити одну стійку статистичну характеристику одного засобу музичної мови, яка в усіх творах одного автора перебуватиме на приблизно одному рівні, оскільки вона може перебувати на тому ж рівні у стилі якогось іншого композитора. Слід виявити комплекс статистичних ознак, які характеризували б музичну мову у різних її виявах. Саме цей комплекс може дати статистичну характеристику неповторного індивідуального композиторського стилю у партесній музиці.

Статистична методика вже розроблена для атрибуції восьмиголосних партесних творів з повністю збереженим комплектом партій. Її виклад можна знайти у роботі «Статистичний метод як шлях до атрибуції восьмиголосних партесних творів» автора даної статті [10]. Однак перспективним є розширення цієї методики через збільшення залучених засобів музичної мови, через розробку статистичних алгоритмів для роботи із іншими типами хорового складу (партесним

чотириголоссям, дванадцятиголоссям та ін.), а також через застосування її на практиці для роботи з анонімними партесними композиціями, для чого мусять бути розроблені відповідні комп'ютерні алгоритми (оцифрування нотного тексту вручну із подальшою обробкою отриманих даних займає багато часу і не може бути масовим).

Безпосереднім наслідком даної статті можуть стати дослідження інших музичних явищ, які потребують статистичного усвідомлення системи музичного стилю.

Література

1. Барковський В. В. Теорія ймовірностей та математична статистика / В. В. Барковський, Н. В. Барковська, О. К. Лопатін. – К.: Центр учбової літератури, 2010. – 424 с.
2. Герасимова І. Жизнь и творчество Фомы Шверовского / Ирина Герасимова // КАЛОΦΩΝΙΑ. – Число 5. – Львів, 2010. – С. 56–66.
3. Герасимова-Персидская Н. Авторство как историко-стилевая проблема / Н. Герасимова-Персидская // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. – К., 1988. – С. 27–33.
4. Герасимова-Персидская Н. А. Неизвестное произведение Н. Дилецкого и проблема авторского стиля / Н. Герасимова-Персидская // Устная и письменная трансмиссия церковно-певческой традиции: Восток-Русь-Запад : [материалы международной конференции]. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. – С. 242–254. – (Гимнология ; вып. 5).
5. Герасимова-Персидская Н. А. Русская музыка XVII века – встреча двух эпох / Н. А. Герасимова-Персидская. – М.: Музыка, 1994. – 126 с.
6. Герасимова-Персидская Н. А. Партесный концерт в истории музыкальной культуры / Н. Герасимова-Персидская. – М.: Музыка, 1983. – 288 с.
7. Герасимова-Персидська Н. О. Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст. / Н. Герасимова-Персидська. – К.: Музична Україна, 1978. – 182 с.
8. Горбань С. Ф. Теория вероятностей и математическая статистика / С. Ф. Горбань, Н. В. Снижко. – К., 2003. – 162 с.
9. Горюхина Н. А. Музыкальная форма и стиль : автореф. дисс. на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Н. А. Горюхина. – М., 1974. – 62 с.
10. Дем'яненко Б. М. Статистичний метод як шлях до атрибуції восьмиголосих партесних творів. Ч. I [Текст] : [дипломна робота освітньо-кваліф. рівня «магістр»; рукопис] / Дем'яненко Б. М. – К.: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2014. – 116 с.
11. Дем'яненко Б. М. Застосування статистичних методів аналізу як шлях до визначення авторства анонімних партесних творів XVII –

- першої половини XVIII століття / Богдан Дем'яненко // Київське музикознавство : [зб. статей]. – К., 2012. – Вип. 43. – С. 3–8.
12. Дем'яненко Б. М. Метод стильової диференціації восьмиголосих партесних творів на основі статистичного аналізу констант авторського стилю – об'єднуюча модель / Богдан Дем'яненко // Київське музикознавство : [зб. статей]. – К., 2014. – Вип. 46. – С. 3–10.
 13. Лейбниц Г. В. О предопределенности / Г. В. Лейбниц // Мир философии. Часть 1. Исходные философские проблемы, понятия и принципы. – М. : Издательство политической литературы, 1991. – С. 327–329.
 14. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке / Е. В. Назайкинский. – М. : Владос, 2003. – 248 с.
 15. Плотникова Н. Ю. Службы Божии Василия Титова: итоги архивных исследований / Н. Плотникова // Музыкальная академия. – 2011. – № 2. – С. 28–31.
 16. Плотникова Н. Ю. Творчество Николая Дилецкого: новые открытия / Наталья Плотникова // Музыкальная академия. – 2013. – № 2. – С. 77–82.
 17. Протопопов В. Про хорову багатоголосу композицію XVII – початку XVIII ст. та про Симеона Пекалицького / В. Протопопов // Українське музикознавство. Вип. 6. – К., 1971. – С. 73–100.
 18. Протопопов В. Творения Василия Титова для Всенощного бдения / Вл. Протопопов // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность : [сб. статей и исследований]. – М. : Композитор, 2004. – Вып. 2. – С. 69–89.
 19. Пясковский И. Б. Логика музыкального мышления / И. Пясковский. – К. : Музична Україна, 1987. – 110 с.
 20. Пясковський І. Б. Поліфонія в українській музиці : [навчальний посібник] / Ігор Пясковський. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. – 272 с.
 21. Пясковський І. Б. Фреймові моделі поліфонічних стилів / І. Пясковський // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 38. – К., 2004. – С. 9–15.
 22. Шреер-Ткаченко О. Я. Історія української музики. Ч. 1. Розвиток української музичної культури від найдавніших часів до середини XIX століття / О. Я. Шреер-Ткаченко. – К. : Музична Україна, 1980. – 198 с.
 23. Шуміліна О. А. Стильова динаміка української духовної музики XVII–XVIII століть. За матеріалами рукописних колекцій / Ольга Шуміліна. – Донецьк, 2012. – 300 с.
 24. Leibniz G. W. Von dem Verhängnisse / G. W. Leibniz // Ernst Cassirer. Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie. – Leibzig, 1906. – Band II. – S. 129–134.

Богдан Демьяненко. Индивидуальный композиторский стиль в партесной музыке: выявление устойчивых признаков и возможности их статистического обобщения. Рассматривается проблема выявления статистически устойчивых особенностей индивидуальных композиторских стилей в партесной музыке. Основное внимание уделено статистическому пониманию партесного стиля как системы.

Ключевые слова: партесная музыка, индивидуальный композиторский стиль, статистика.

Bohdan Demianenko. The capabilities of statistical generalization of the individual composer's style stable features in the partes music.

The time of the partes music (from XVII to the first half of the XVIII century) was the time when the anthropocentric era of Modern Age in the Ukrainian music started. During this period, in comparison with the medieval music, importance of the Author's individuality increases.

However, up till now nobody has developed a total methodological framework for the study of the individual composer's style of the partes music that would not only inscribe the style of a composer in a full-style context but could differentiate a style of each author from this context.

So far there are no clear answers to some questions. What are fundamental differences between the styles of individual composers in the partes music? Is it possible, with the only music piece (without more information about it) to identify its belonging to a certain author?

Some musicologists (Ihor Piaskovskyi, Evgeniy Nazaykinskiy) gave a statistical definition of music style but so far there has not been carried out a comparison of the system of ideas about the music style with conceptual apparatus of mathematical statistics. For example, there is no interpretation of various levels of style in the context of statistical concepts the sample and the statistical population. As musicology was not interested in philosophical problem of randomness, the problem of probabilistic understanding of music language in general was not intended to be touched upon. In addition, the statistical approach was not applied to the partes compositions analysis.

The purpose of this article is to show the statistical interpretation of the partes style system and to show the unity of an individual composer's style as a combination of the resistant properties of each author's music language that can be detected statistically.

The paper also contains a methodological justification of the statistical method for anonymous partes compositions attribution.

Every case of use of a certain means of music language in terms of statistics can be viewed as a random event. The concept of random events is considered in the context of the philosophical concepts of determinism by G. W. Leibniz and P.-S. de Laplace.

Conclusions

1) *An individual composer's style can be understood as a set of stable statistical characteristics of composer's usage of various music language means.*

2) *If under a random event we understand an event caused by the combined action of many factors, then each case of the usage of a certain means in the music language of any partes work can also be considered a random event. This allows considering all such cases as analogical, based on similar properties to those that are being processed with mathematical statistics.*

3) *Description of individual composer's style as an aggregate of constant characteristics leads to using or a cumulative or a constant approach. By the cumulative approach major features are those that for the composer are obviously the means of expression and their generalization is stable at a scope of a significant number of works, but not at the level of each separate piece. A random event is to be understood here as the usage of (or not using) certain means in each work, respectively, a random sample – as a number of works. By the constant approach the focus is on the features, which the composer himself did not pay special attention to, as a means of expression that can be controlled depending on the idea. Generalization of these features is stable already at the level of the scope of usage those means in a separate piece. A random event here is each case of the usage of such means that is why all cases of usage of a certain music language means fall in a random sample from the general scope (general scope by both approaches).*

5) *An individual composer's style stands aside from some above-composer's style not because of the fact of the usage of certain means of music language but because of the extent of such usage. This very extent is shown by the statistical generalization of significant number of similar random events (cases of usage of specific means of music language). And this very extent can help in practice to distinguish one author's style from another that means it leads to the creation of a statistical method of anonymous partes compositions stylistic distinction.*

6) *The constant approach makes it possible on basis of individual music language of a partes piece to show its possible belonging or categorical not-belonging to the style of a particular author. So the constant approach at this stage of the partes music study should be considered more appropriate.*

7) *There may be means, the extent of which is common for several or many composers. Thus, a set of statistical features which would characterize the music language in its various manifestations is to be found. It is this complex that may help to determine statistical characteristics of unique individual composer's style in the partes music.*

Key words: *partes music, individual composer's style, statistic.*