

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ PROBLEMS OF MUSICOLOGY



УДК 78.061

DOI: 10.52469/20764766_2022_01_41

А. В. ДЕНИСОВ

Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова

КРИТЕРИИ ПЛАГИАТА В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ: ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ПРОБЛЕМЫ

В статье анализируются трактовки явления заимствования в различные эпохи развития музыкального искусства, в первую очередь барокко и XIX века. Показано, что неоднозначность конкретных трактовок данного явления обусловлена: 1) отсутствием четких «формальных» критериев творческой оригинальности, значительно большей свободой в обращении с чужим материалом в художественном творчестве по сравнению с научным; 2) исторической изменчивостью в трактовке границ оппозиции «свое/чужое», их подвижностью. Рассматриваются также эстетические аспекты проблемы новизны творчества и плагиата. Показано, что историческая изменчивость в интерпретации заимствований отражает трансформации, происходившие в системе музыкального мышления в целом. Так, в эпоху барокко критерий оригинальности заключался в искусстве развития тематизма, происхождение которого не имело первостепенного значения. В XIX веке для композиторов оказывается важной индивидуальная репрезентативность материала,

можно даже сказать – его уникальность. В целом, интерпретация форм заимствований в разные исторические периоды определяется двумя видами контекста: конкретным художественным и общеисторическим. Установлены критерии, позволяющие дифференцировать различные версии заимствований в музыке: осознаваемый / неосознаваемый характер проявления; масштабы самого заимствования (от отдельной темы до целой композиции); степень трансформации первоисточника; акцентирование оригинальности тематического материала / особенностей его преобразования. На основе данных критериев, ситуация плагиата определяется как присвоение чужого целостного текста без изменений в его структурно-смысловой организации. В заключение ставится вопрос о применении анализируемого понятия в искусстве XX–XXI веков.

Ключевые слова: плагиат, заимствование, оригинальность, переработка, индивидуальность, творчество.

Для цитирования: Денисов А. В. Критерии плагиата в музыкальном искусстве: исторический аспект проблемы // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 1. С. 41–46.
DOI: 10.52469/20764766_2022_01_41

A. DENISOV

N. Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory

CRITERIA OF PLAGIARISM IN MUSICAL ART: HISTORICAL ASPECT OF THE PROBLEM

The research analyzes the interpretations of the borrowing phenomenon in various eras of the musical art development (primarily Baroque and the 19th century). It has been shown that the ambigu-

ty of specific interpretations of this phenomenon is due to: 1) the absence of clear “formal” criteria for creative originality, much greater freedom in handling “someone’s material” in artistic work; 2) his-

torical variability in the interpretation of the borders of the opposition “own/someone’s”, their mobility. Aesthetic positions on the issue of novelty and plagiarism in art are also considered. It has been shown that historical variability in the interpretation of borrowings reflects the transformations that took place in the system of musical thinking as a whole. Thus, in the Baroque era, the criterion of originality was in the art of the thematism development, its originality was not of paramount importance. In the 19th century for composers it was important the individual representativeness of the material. In general, the interpretation of forms of borrowing in different historical periods is determined by two types of context: a specific artistic; general history. Criteria

For citation: Denisov A. Criteria of plagiarism in musical art: historical aspect of the problem // South-Russian Musical Anthology. 2022. No. 1. Pp. 41–46. DOI: 10.52469/20764766_2022_01_41

that allow distinguish different versions of borrowing in music are following: conscious / unconscious nature of manifestation; the extent of the borrowing itself (from a single theme to an entire composition); the degree of transformation of the primary source; emphasizing the originality of the thematic material / features of its transformation. Based on them, the plagiarism situation is defined as the attribution of someone else’s holistic text to yourself without changes in its structural-semantic organization. The conclusion raises the question of the application of this concept in the art of the 20th–21st centuries.

Keywords: plagiarism, borrowing, originality, reworking, individuality, creative work.

В музыкальной науке понятие «плагиат» используется давно и достаточно часто (см.: [1; 2; 3; 4; 5; 6]). Обращение к данному явлению связано с решением комплекса вопросов этического, юридического, эстетического характера. Особенно сложной оказывается проблема экспертизы ситуаций плагиата и объективной оценки его потенциальных проявлений¹. Это сопряжено с тем, что конкретные трактовки самого явления заимствования в искусстве и, соответственно, того, что именно является плагиатом², оказываются весьма неоднозначными. В самом общем плане данные трактовки обуславливаются, во-первых, отсутствием четких «формальных» критериев творческой оригинальности, значительно большей свободой в обращении с чужим материалом в художественном творчестве по сравнению с научным, а во-вторых, – исторической изменчивостью в трактовке границ оппозиции «свое/чужое», их подвижностью и, как следствие, вариативностью художественных норм заимствования, при которых последнее может считаться допустимым в системе этических ориентиров эпохи. В настоящей работе представлен краткий анализ

второго обстоятельства с целью показать на нескольких конкретных исторических примерах изменчивость упомянутых норм в музыкальном искусстве.

Хорошо известно, что в эпоху барокко композиторы свободно обращались к заимствованию как чужого, так и своего материала (из ранее написанных сочинений). Критерий оригинальности в указанное время, как и в период Ренессанса, заключался в искусстве *развития* тематизма, происхождение которого, тем не менее, не имело первостепенного значения. Этим объясняется впечатляющий масштаб заимствований у многих композиторов (например, у Г. Ф. Генделя), стремившихся в первую очередь увидеть уже созданный тематизм в новом ракурсе, свободно перенося его в новый жанровый, фактурный, исполнительский контекст. Недопустимым в данной эстетической системе считалось дословное, точное копирование чужого произведения, осуществленное без каких-либо изменений. Поэтому обилие композиций, созданных в технике *pasticcio*, по самой своей природе не вызывало отрицательной реакции ни у широкой аудитории, ни у профессиональных музыкантов. Ранее созданный материал в любом случае подвергался свободной обработке, при которой приемы развития и общие драматургические контуры сочинения обновляли его в весьма широких пределах.

Одновременно в композиторской практике в XVII в. сложились устойчивые методы обра-

¹ В музыкальном искусстве данная проблема еще ждет своего решения; среди немногих работ, связанных с ней, см.: [7].

² В настоящей работе понятие «плагиат» трактуется как частный случай более широкого явления – заимствования, включающего в себя, например, пародийное заимствование.

щения с чужим материалом. Анализируя их, П. Вольни выделяет следующие три метода: первый – легкая обработка оригинала посредством изменения текста, исполнительского состава, транспозиции, присоединения дополнительных голосов; второй предполагает производность нового материала по отношению к первоисточнику; третий – полемическую, соревновательную трактовку использованных в оригинале способов развития и введение вместо них новых, свободно трактованных [8, с. 17, 26, 29]³.

При рассмотрении подобных ситуаций становится ясным, что для композиторов был значим не столько сам факт заимствования, а то, в каком *контексте* данный материал функционирует. Указанное обстоятельство и отличает подобные ситуации от плагиата, понятие о котором в то время также существовало. Во «Всеобщем словаре, содержащем все слова французского языка, как старинные, так и новые» А. Фюретьера (изд. 1690 г.) понятие «плагиатор» (*plagiaire*) сформулировано достаточно четко и однозначно: автор, беззастенчиво заимствующий себе чужие работы, чтобы присвоить себе их славу. Р. Энглендер упоминает о ситуации, когда В. Ф. Бах, вместо того, чтобы сочинить новую кантату для университета в Галле, переписал кантату своего отца, изменив только слова (см.: [4, S. 50]). И. Ф. Маттезон обвинил в плагиате фрагмента из его же оперы «Порсена» самого Г. Ф. Генделя (см.: [9, S. 71–72]). Хорошо известен пример с «деятельностью» Дж. Бонончини. В 1731 г. композитор, будучи членом Академии старинной музыки в Лондоне, оказался в центре шумного скандала: он был обвинен в том, что приписал себе авторство сочинения А. Лотти «*In una siepe ombrosa*» (из собрания «*Duetti, terzetti e madrigali*», 1705). Благодаря исполнению данной композиции под руководством Б. Гейтса ситуация явного плагиата раскрылась, что, возможно, и послужило причиной дальнейшего переезда Дж. Бонончини во Францию⁴.

³ Раскрывая смысл второго метода, автор данной классификации приводит описание следующей процедуры из работы И. Ф. Кирнбергера «*Methode Sonaten aus'm Ermel zu schüddeln*»: вначале надо сочинить новый бас к мелодии из первоисточника, а затем, трактуя бас как верхний голос, написать к нему уже окончательную басовую линию [8, с. 26].

⁴ Как отмечает Р. Роллан, Бонончини настаивал на своем авторстве, и в результате пришлось проводить целое расследование с участием множества свидетелей и самого А. Лотти [10, с. 72]. Документы этого скандального дела были опубликованы (см.: [11]).

В то же время свободная трансплантация (и сопровождавшая ее *переработка*) материала оставалась нормой в художественной практике как минимум до конца XVIII в., причем устойчивой она была в разных национальных традициях и жанровых сферах. Исследуя русскую церковную музыку, А. Кутасевич пишет: «Заимствование музыкального материала было привычным явлением в творческой практике XVIII века. <...> Преимущественно анонимное бытование опусов и высокая степень типизации музыкального языка, а также блочный принцип построения произведений давали широкий простор для таких компиляций, которые могли осуществляться не только авторами, но и исполнителями. В эпоху “нового” концерта осознание роли автора значительно возросло, основные принципы формы и драматургии произведения существенно изменились, а музыкальный язык индивидуализировался, поэтому прямое заимствование материала из чужих произведений уже исключалось. Однако если материал воссоздавался не буквально, а в переработанном виде, то это не считалось плагиатом» [12, с. 115–116].

Следует добавить, что подобный метод работы, основанный на компиляции фрагментов ранее написанных опусов, обрел распространение и в ряде светских жанров. Помимо попури, появлявшихся в довольно в большом количестве, это жанр балета, длительное время (вплоть до первых десятилетий XIX в.) предполагавший создание целого на основе общеизвестных мелодий из опер, песен и т. д. (многочисленные примеры приведены в [13]). Внемузыкальное содержание первоисточников давало возможность лучше понимать сюжет, сообщая хореографическому решению высокую степень понятийной конкретности. Кастиль-Блаз даже предложил своего рода эстетическое обоснование подобной практики: «Музыка, соединенная с поэзией, производит настолько сильное впечатление на душу, что мелодии, даже если они лишены очарования слова, все равно сохраняют свой [внемзыкальный] смысл» [14, р. 177–178].

Совершенно иная ситуация складывается в XIX в. Для композиторов оказывается важной *индивидуальная репрезентативность материала*, можно даже сказать — его уникальность. В особенно острой форме данное представление выразилось в эмоциональном пассаже Ф. Листа: «Былого социального искусства более не существует, нового — еще нет. Кого встречаем мы по большей части в наши дни? Скульпторов? Нет, фабрикантов статуй. Живописцев? Нет, фабрикантов музыки. Всюду *ремесленники*, и нигде нет *художников*. И в этом жестокие муки для тех, кто

родился гордым и независимым, как истое дитя искусства» [15, с. 72]. Так или иначе, жажда подобной «творческой независимости» преследовала многих композиторов, причем воплощалась она нередко в форме самокритики в подражании чему-то уже написанному. П. Чайковский, сочиня «Иоланту», жаловался: «Каждую минуту я замечаю, что впадаю в повторение себя же» [16, с. 173]. А еще раньше, создавая «Пиковую даму», композитор написал: «Начал оперу и недурно (начало украдено у Направника)» [17, с. 305]. Даже если авторы и позволяли себе сознательно позаимствовать что-то из ранее написанных собственных опусов, они чаще старались сделать это из композиций, которые сами же считали незрелыми, ученическими и при этом оставшимися неизданными и не исполнявшимися перед широкой аудиторией (именно так поступал, например, Ж. Бизе).

Острый и всевидящий взор композиторов быстро подмечал сходство тематического материала и в чужих опусах. Упреки подобного рода в изобилии можно обнаружить, например, в статьях Р. Шумана. Известны и ситуации судебных разбирательств в связи с обвинениями в плагиате – как в XIX, так и в начале XX вв. Среди примеров – процесс, инициированный в связи со сходством «Лебедя» из «Карнавала животных» К. Сен-Санса и одной из тем «Веселой вдовы» Ф. Легара [4, S. 55].

О формировании нового отношения к проблеме оригинальности творчества особенно ярко свидетельствуют изменения в трактовке самих понятий «плагиат» и «заимствование». Так, если во французских изданиях XVII в. употребление слова *plagiat* обнаруживается в единичных случаях, то в первой половине XVIII в. чуть более десяти, во второй половине уже в шесть раз больше, в первой половине XIX в. еще в шесть раз больше (т. е. около 400), во второй половине того же столетия – более 1100⁵. Судя по всему, увеличивалось число не фактов *явного* плагиата, а ситуаций, которые *провоцировали* обращение к данному понятию. При этом меняется и интерпретация такового. В 1758 г. К. Гельвеций отмечал, что любая новая идея обязательно имеет сходство с уже известными идеями, что и вызывает соблазн постоянных обвинений в плагиате [18, р. 544]. Аналогичная мысль будет представлена и спустя 15 лет в «Recueil de plusieurs pièces d'éloquence et de poésie présentées à l'Académie des jeux floraux», где отмечено, что разные идеи принадлежат всему миру и каждый может

⁵ Данные приведены на основе анализа публикаций, размещенных на сайте <https://gallica.bnf.fr> (по состоянию на 04.11.2020; учтены все типы документов по всем темам).

воспользоваться ими. Но уже в 1788 г. в статье «Имитация» из «Encyclopédie méthodique» понятие «плагиат» охарактеризовано как явно отрицательное явление («crime de plagiat») [19, р. 449]. В самом конце XVIII в. П.-А. де Валансьен отмечает, что работа в чужой манере означает бессилие оригинальности [20, р. 500]. Близкие мысли обнаруживаются и в изданиях начала XIX в., и позже⁶.

Более дифференцированно к данной проблеме по отношению к музыкальному искусству подходит М. Фети, разграничивающий два вида плагиата: при первом «автор бесстыдно воспроизводит то, что до него сделали двадцать других», и цена этому – «общественное презрение», а справедливое наказание – забвение; при втором имеет место обогащение искусства за счет развития уже существующих идей [23, р. 321]. Впрочем, чаще трактовка понятия «плагиат» все же имела однозначно жесткий, если не сказать ругательный характер.

Конечно, подобное отношение к оригинальности как ведущему художественному критерию вызывало в XIX в. и контрмнения. Например, А. Франс в своей «Апологии плагиата» отмечает вполне в духе Гельвеция: «Наши современные писатели вбили себе в голову, что идея может быть чьей-нибудь исключительной собственностью. В прежнее время никто этого не думал, и на плагиат смотрели не так, как смотрят теперь» [24, с. 281]; «Когда мы видим, что у нас крадут мысль, посмотрим, прежде чем поднимать крик, действительно ли это наша мысль» [Там же, с. 285]; «Тот, кто озабочен только судьбой литературы, не интересуется подобными распряями. Он знает: ни один здравомыслящий человек не может похвастать, что он думает нечто такое, чего другой человек уже не думал до него. <...> Наконец, он знает, что мысль ценна лишь по своей форме и что придавать новую форму старой мысли – это и есть вся задача искусства и единственное возможное для человечества творчество» [Там же, с. 286].

Данным высказыванием А. Франс предвосхищает взгляды создателей теории интертекстуальности, для которых все новое будет лишь пересказом уже существующих смыслов. Впрочем, разочарование в оригинальности и неповторимости творческого акта в известной степени ста-

⁶ Так, в «Mémoires de la Société académique du département de l'Aube» указано, что плодом чтения должно быть умение думать, а не брать из книги обработанные мысли [21, р. 182]. Кастиль-Блаз определяет плагиат как «кражу музыкальных идей» [14, р. 147]. В «Répertoire méthodique et alphabétique de législation» плагиат как литературное воровство определяется с юридических позиций [22, р. 494].

ло следствием разнообразных и многочисленных экспериментов авторов XX в. с «чужим словом» вплоть до полного растворения границ между таковым и сферой собственного, авторского высказывания. В XIX в. композиторы чаще искренне верили в возможность самобытности подобного высказывания. Не случайно, если авторы этой эпохи и обращались к принципу цитирования, они были склонны подвергнуть материал-первоисточник различного рода трансформациям, т. е. *индивидуализировать* его прочтение.

Как видно, историческая изменчивость в трактовке заимствований отражает и трансформации, происходившие в системе музыкального мышления в целом, их формы определяются двумя видами контекста:

1) конкретный художественный, мотивированный задачами, которые автор ставит в данном произведении;

2) общеисторический, связанный с эстетическими ориентирами, которые действуют в коллективной памяти той или иной эпохи.

Сами же критерии, позволяющие дифференцировать различные версии заимствований в музыке, можно представить следующим образом:

а) осознаваемый / неосознаваемый характер проявления;

б) масштабы самого заимствования (от отдельной темы до целой композиции);

в) степень трансформации первоисточника;

г) акцентирование оригинальности тематического материала / особенностей его преобразования.

Отталкиваясь от указанных критериев, ситуацию плагиата можно определить как *присвоение чужого целостного текста без изменений в его структурно-смысловой организации*. Плагиат неизбежно предполагает полное и осознанное забвение подлинного происхождения текста, потерю его связей с источником, в чем и заключается отличие плагиата от цитирования, транскрипции, пародийного заимствования.

Насколько применимо данное понятие по отношению к музыкальному искусству XX–XXI вв.? Сами ситуации заимствования в указанный период обретают вариативный характер в зависимости от того, в какой области музыкальной культуры они проявляются. Так, поистине шокирующие масштабы такие ситуации приобретают в массовой музыке, где плагиат нередко оказывается овеянным шлейфом скандалов и судебных разбирательств (подробнее о данной проблеме см.: [25; 26]). В академической музыке ситуация иная: композиторы могут либо в радикальной форме отказываться от связей с опытом прошлого (Я. Ксенакис, К. Штокхаузен), либо вступать с ним в диалог – вплоть до построения всего сочинения из огромного количества цитат (Л. Берио, Б. А. Циммерман). В подобной системе художественных координат понятие «плагиат» нередко вообще теряет свой смысл, тем более что проблема узнаваемости авторского стиля оказывается актуальной для подавляющего большинства композиторов, довольно часто возводящих непреодолимые барьеры между своим произведением и слушательским восприятием.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гинзбург С. Л. К вопросу о музыкально-исторических заимствованиях и плагиатах // Музыкальная летопись: Статьи и материалы / под ред. А. Н. Римского-Корсакова. Л.: Мысль, 1925. Сб. 3. С. 170–173.

2. Михайлов М. К. Плагиат и цитата // Михайлов М. К. Этюды о стиле в музыке: Статьи и фрагменты. Л.: Музыка, 1990. С. 261–263.

3. Рубаха Е. А. Цитата, заимствование, плагиат, мистификация, или Краткая криминальная история музыки. Екатеринбург: Урал, 1998. 56 с.

4. Engländer R. Das musikalische Plagiat als ästhetisches Problem // Österreichische Musikzeitschrift. 1958. Band 13. Heft 2. Ss. 49–56.

5. Moser A. Musikalische Criminalia // Die Musik. 1923. Band 15. Heft 6. Ss. 423–425.

6. Noe G. Das musikalische Plagiat // Neue Zeitschrift. 1963. Jg. 124. Heft 9. S. 330–334.

7. Каирова Д. З., Маскова Д. А. О вопросах проведения экспертизы музыкальных произведений на предмет плагиата // Вестник науки: Международный научный журнал. 2018. № 9. С. 88–90.

8. Вольни П. «Прекрасные итальянские музыкальные вещицы на немецкой земле»: О том, как сочиняли музыку после Тридцатилетней войны // И. С. Бах и музыкальная практика немецкого барокко: сб. ст. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2016. С. 18–50.

9. [Mattheson J. Ph.] Critica musica. Hamburg: Auf unkosten des autoris, 1722. 395 S.

10. Роллан Р. Гендель. М.: Музыка, 1984. 256 с.

11. Letters from the Academy of Ancient Music at London to Sig^r Antonio Lotti of Venice. With his Answers and Testimonies. London: Printed by G. James, 1732. 41 p.
12. Кутасевич А. В. Музыкально-тематические параллели в творчестве Степана Дегтярева и Артема Веделя: Феномен заимствования и вопросы авторства сочинений // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2014. Вып. 1. С. 104–119.
13. Smith M. Borrowings and Original Music: A Dilemma for the Ballet-Pantomime Composer // Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research. 1988. Vol. 6. No. 2. Pp. 3–29.
14. Castil-Blaze. Dictionnaire de musique moderne. Paris: Au Magasin de Musique de la Lyre Moderne, 1925. Т. II. 406 p.
15. Лист Ф. Путевые письма бакалавра музыки: К Жорж Санд (3) // Лист Ф. Избранные статьи. М.: Музгиз, 1959. С. 70–79.
16. Чайковский П. И. – Танеев С. И. Письма. М.: Госкультпросветиздат, 1951. 558 с.
17. Чайковский М. И. Жизнь Петра Ильича Чайковского: в 3 т. М.: Алгоритм, 1997. Т. 3: 1885–1893. 616 с.
18. Helvétius C. De l'Esprit. Paris: Durand, 1758. 643 p.
19. Imitation // Encyclopédie méthodique: Beaux-arts. Paris: Chez Panckoucke, 1788. Т. 1. P. 445–450.
20. Valenciennes P. Elemens de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de reflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage. Paris: Chez l'auteur [...], 1799. 766 p.
21. Mémoires de la Société académique du département de l'Aube. Paris: A Troyes, 1803. Т. 2. 213 p.
22. Répertoire méthodique et alphabétique de législation, de doctrine et de jurisprudence en matière de droit civil, commercial, criminel, administratif, de droit des gens et de droit public: jurisprudence générale. Paris: Au bureau de la jurisprudence générale, 1857. Т. 38. 760 p.
23. Fétis M. La musique mise à la portée de tout le monde: exposé succinct de tout ce qui est nécessaire pour juger de cet art, et pour en parler, sans en avoir fait une étude approximative. 3e éd. Paris: Chez Brandus et Cie, 1847. 534 p.
24. Франс А. Апология плагиата: «Безумный» и «Препятствие» // Франс А. Собрание сочинений: в 8 т. М.: Гос. изд. худ. лит., 1960. Т. VIII. С. 288–296.
25. Антипова Ю. В. К проблеме плагиата в отечественной массовой музыке // Идеи и идеалы (Новосибирск). 2015. № 2. С. 126–136.
26. Тансыккужина А. К. Современное состояние музыкальной индустрии и проблемы плагиата песенных произведений // Вопросы студенческой науки. 2018. № 6. С. 208–211.

REFERENCES

1. Ginzburg S. K voprosu o muzykalno-istoricheskikh zaimstvovaniyakh i plagiatakh [On the question of musical-historical borrowing and plagiarism]. In: Muzykal'naya letopis': Stat'i i materialy [Musical chronicle: Articles and Materials]. Ed. by A. Rimsky-Korsakov. Leningrad: Mysl', 1925. Issue 3. Pp. 170–173.
2. Mikhaylov M. Plagiat i tsitata [Plagiarism and quote]. In: Mikhaylov M. Etyudy o stile v muzyke: Stat'i i fragmenty [Etudes on style in music: Articles and fragments]. Leningrad: Muzyka, 1990. Pp. 261–263.
3. Rubakha E. Tsitata, zaimstvovanie, plagiat, mistifikatsiya, ili Kratkaya kriminal'naya istoriya muzyki [Quotation, borrowing, plagiarism, hoax, or Brief criminal history of music]. Ekaterinburg: Ural, 1998. 56 p.
4. Engländer R. Das musikalische Plagiat als ästhetisches Problem. In: Österreichische Musikzeitschrift. 1958. Bd. 13. Heft 2. Ss. 49–56.
5. Moser A. Musikalische Criminalia. In: Die Musik. 1923. Bd. 15. Heft 6. Ss. 423–425.
6. Noe G. Das musikalische Plagiat. In: Neue Zeitschrift. 1963. Jg. 124. Heft 9. Ss. 330–334.
7. Kairova D., Maskova D. O voprosakh provedeniya ekspertizy muzykal'nykh proizvedeniy na predmet plagiata [On the questions of conducting an examination of musical works for plagiarism]. Vestnik nauki: Mezhdunarodnyj nauchnyj zhurnal [Bulletin of Science: International Research Journal]. 2018. No. 9. Pp. 88–90.
8. Vol'ni P. «Prekrasnye ital'yanskije muzykal'nye veshchitsy na nemetskoy zemle»: O tom, kak sochinyali muzyku posle Tridtsatiletney voyny ["Beautiful Italian musical things on German land": How composed music after the Thirty Years' War]. In: I. S. Bakh i muzykal'naya praktika nemetskogo barokko [J. S. Bach and the musical practice of German Baroque]: collected articles. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 2016. Pp. 18–50.

9. [Mattheson J. Ph.] *Critica musica*. Hamburg: Auf unkosten des autoris, 1722. 395 S.
10. Rollan R. Gendel' [G. F. Handel]. Moscow: Muzyka, 1984. 256 p.
11. Letters from the Academy of Ancient Music at London to Sig^r Antonio Lotti of Venice. With his Answers and Testimonies. London: Printed by G. James, 1732. 41 p.
12. Kutasevich A. Muzykal'no-tematicheskie paralleli v tvorchestve Stepana Degtyareva i Artema Vedelya: Fenomen zaimstvovaniya i voprosy avtorstva sochineniy [Musical-thematic parallels in the creative work by Stepan Degtyarev and Artem Vedel: The phenomenon of borrowing and questions of authorship of works]. In: Vestnik PSTGU [Bulletin of Orthodox Saint Tikhon University of Humanities]. Series 5: Issues of History and Theory of the Christian Art. 2014. Vol. 1. Pp. 104–119.
13. Smith M. Borrowings and Original Music: A Dilemma for the Ballet-Pantomime Composer. In: Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research. 1988. Vol. 6. No. 2. Pp. 3–29.
14. Castil-Blaze. Dictionnaire de musique moderne. Paris: Au Magasin de Musique de la Lyre Moderne, 1925. T. II. 406 p.
15. List F. Putevye pis'ma bakalavra muzyki: K Zhorzh Sand (3) [Bachelor of Music Travel Letters: To Georges Sand (3)]. In: List F. Izbrannye stat'i [Selected articles]. Moscow: Muzgiz, 1959. Pp. 70–79.
16. Chaykovskiy P. – Taneev S. Pis'ma [Letters]. Moscow: Goskul'tprosvetizdat, 1951. 558 p.
17. Chaykovskiy M. Zhizn' Petra Il'icha Chaikovskogo [The Life of Pyotr Tchaikovsky]: in 3 vol. M.: Algoritm, 1997. Vol. 3: 1885–1893. 616 p.
18. Helvétius C. De l'Esprit. Paris: Durand, 1758. 643 p.
19. Imitation // Encyclopédie méthodique: Beaux-arts. Paris: Chez Panckoucke, 1788. T. 1. Pp. 445–450.
20. Valenciennes P. Elemens de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de reflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage. Paris: Chez l'auteur [...], 1799. 766 p.
21. Mémoires de la Société académique du département de l'Aube. Paris: A Troyes, 1803. T. 2. 213 p.
22. Répertoire méthodique et alphabétique de législation, de doctrine et de jurisprudence en matière de droit civil, commercial, criminel, administratif, de droit des gens et de droit public: jurisprudence générale. Paris: Au bureau de la jurisprudence générale, 1857. T. 38. 760 p.
23. Fétis M. La musique mise à la portée de tout le monde: exposé succinct de tout ce qui est nécessaire pour juger de cet art, et pour en parler, sans en avoir fait une étude approximative. 3e éd. Paris: Chez Brandus et Cie, 1847. 534 p.
24. Frans A. Apologiya plagiata: «Bezumniy» i «Prepyatstvie» [Apology of plagiarism: "The Mad" and "Obstacle"]. Frans A. Sobranie sochineniy [Collected works]: in 8 vol. Moscow: Gos. izd. khud. lit., 1960. Vol. 8. Pp. 288–296.
25. Antipova Yu. K probleme plagiata v otechestvennoy massovoy muzyke [To the problem of plagiarism in Russian mass music]. In: Idei i idealy [Ideas and Ideals] (Novosibirsk). 2015. No. 2. Pp. 126–136.
16. Tansykkuzhina A. Sovremennoe sostoyanie muzykal'noy industrii i problemy plagiata pesennykh proizvedeniy [The current state of the music industry and the problems of plagiarism of song works]. In: Voprosy studencheskoy nauki [Issues of student's research]. 2018. No. 6. Pp. 208–211.

Денисов Андрей Владимирович

доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки
Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова
Россия, 190000, Санкт-Петербург
denisow_andrei@mail.ru
ORCID: 0000-0003-3344-8023

Andrey V. Denisov

Dr. Sci. (Art), Professor at the History of Foreign Music Department
N. Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory
Russia, 190000, St. Petersburg
denisow_andrei@mail.ru
ORCID: 0000-0003-3344-8023