



ФГБОУ ВО
Уральская
государственная
консерватория имени
М.П. МУСОРГСКОГО

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

*НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК
УРАЛЬСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ*

Выпуск 40

Екатеринбург
2025

Министерство культуры Российской Федерации
Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК УРАЛЬСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

ВЫПУСК 40

Екатеринбург 2025

Учредитель и издатель:
Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского

Главный редактор:
Анна Сергеевна МЕШКОВА, кандидат искусствоведения, Уральская государственная консерватория
им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия)

Редакционная коллегия:

Борис Борисович БОРОДИН, доктор искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Наталья Александровна БРАГИНСКАЯ**, кандидат искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург, Россия); **Вера Борисовна ВАЛЬКОВА**, доктор искусствоведения, Российская академия музыки им. Гнесиных (Москва, Россия); **Екатерина Сергеевна ВЛАСОВА**, доктор искусствоведения, Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского (Москва, Россия); **Марина Евгеньевна ГИРФАНОВА**, доктор искусствоведения, Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова; **Марина Викторовна ГОРОДИЛОВА**, кандидат искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Екатерина Олеговна ДЕНИСОВА-БРЮЖМАН**, кандидат искусствоведения, доктор музыкознания (Университет Sorbonnes – Paris IV), Совместное объединение художественного образования (Осер, Франция); **Эмилия Кристева КОЛАРОВА-ГИДИШКА**, PhD, Национальная музыкальная академия им. Панчо Владигерова (София, Болгария); **Алла Германовна КОРОБОВА**, доктор искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Александра Владимировна КРЫЛОВА**, доктор культурологии, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова (Ростов-на-Дону, Россия); **Елена Сергеевна МИРОНЕНКО**, доктор искусствоведения и культурологии, Академия музыки, театра и изобразительных искусств (Кишинёв, Республика Молдова); **Елена Валериевна ПАНКИНА**, доктор искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Елена Евгеньевна ПОЛОЦКАЯ**, доктор искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Любовь Алексеевна СЕРЕБРЯКОВА**, кандидат искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Татьяна Борисовна СИДНЕВА**, доктор культурологии, Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Нижний Новгород, Россия); **Юлия Леонидовна ФИДЕНКО**, доктор искусствоведения, Дальневосточный государственный институт искусств (Владивосток, Россия); **Натэлла Владимировна ЧАХВАДЗЕ**, доктор искусствоведения, Магнитогорская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Магнитогорск, Россия)

Журнал издаётся с 2005 г. В 2005–2011 гг. выходил под названием «Музыка в системе культуры». С 2013 г. издаётся под названием «Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории».

Журнал с 21 февраля 2022 года включен в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук.

Журнал включён в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ)

Зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций.
Свидетельство о регистрации средств массовой информации: ПИ № ФС 77-78783 от 30 июля 2020 г.

ISSN 2658-7858

Подписной индекс журнала: ВНО18387, ООО «УП УРАЛ-ПРЕСС»

Адрес учредителя, издателя и редакции: 620014, Россия, Екатеринбург, пр. Ленина, 26.
Тел.: +7 (343) 371-21-80; +7 (343) 371-67-61 (факс). E-mail: mail@uralconsv.org

Интернет-сайт журнала: nvuc.ru

Ministry of Culture of the Russian Federation
Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory

MUSIC IN THE SYSTEM OF CULTURE

SCIENTIFIC BULLETIN OF THE URALS CONSERVATORY

ISSUE 40

Yekaterinburg 2025

Founder and publisher:
Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory

Chief editor
Anna S. MESHKOVA, Ph. D. (Arts), Ural State Conservatory named after M. P. Mussorgsky
(Yekaterinburg, Russia)

Editorial board

Boris B. BORODIN, Doctor of Arts, Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory (Yekaterinburg, Russia); **Natalia A. BRAGINSKAYA**, Ph. D. (Arts), N. A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory (St. Petersburg, Russia); **Vera B. VALKOVA**, Doctor of Arts, Gnesins Russian Academy of Music (Moscow, Russia); **Ekaterina S. VLASOVA**, Doctor of Arts, Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory (Moscow, Russia); **Marina E. GIRFANOVA**, Doctor of Arts, N. G. Zhiganov Kazan State Conservatory; **Marina V. GORODILOVA**, Ph. D. (Arts), Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory (Yekaterinburg, Russia); **Ekaterina O. DENISOVA-BRUGGMAN**, Ph. D. (Arts), Doctor of Musicology (Sorbonne University), Joint Association of Art Education (Auxerre, France); **Emilia K. KOLAROVA-GIDISHKA**, Ph. D. (Arts), National Academy of Music Prof. Pancho Vladigerov (Sofia, Bulgaria); **Alla G. KOROBOVA**, Doctor of Arts, Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory (Yekaterinburg, Russia); **Alexandra V. KRYLOVA**, Doctor of Culturology, S. V. Rachmaninoff Rostov State Conservatory (Rostov-on-Don, Russia); **Elena S. MIRONENKO**, Doctor of Arts and Culturology, Academy of Music, Theater and Fine Arts (Chisinau, Republic of Moldova); **Elena V. PANKINA**, Doctor of Arts, Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory (Yekaterinburg, Russia); **Elena E. POLOTSKAYA**, Doctor of Arts, Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory (Yekaterinburg, Russia); **Lyubov' A. SEREBRYAKOVA**, Ph. D. (Arts), Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory (Yekaterinburg, Russia); **Tatiana B. SIDNEVA**, Doctor of Culturology, Nizhny Novgorod State M. I. Glinka Conservatory (Nizhny Novgorod, Russia); **Yulia L. FIDENKO**, Doctor of Arts, Far Eastern State Academy of Arts (Vladivostok, Russia); **Natella V. CHAKHVADZE**, Doctor of Arts, Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Magnitogorsk, Russia)

The journal has been published since 2005. During 2005–2011 it was published under the title “Music in the system of culture”. Since 2013 it has been published under the title “Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory”

The journal is included in The Russian science citation index (RSCI).
Registered in the The Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media. Since 2022, the journal is included into the List of leading research journals for publication of scientific results of doctorate theses

Certificate of registration of mass media: ПИ № ФС 77-78783 of July 30, 2020

ISSN 2658-7858

Subscription index of the journal: VN018387, LLC “UP URAL-PRESS”

Address of the founder, publisher and editorial office: 620014, Russia, Yekaterinburg, Lenin Prospect, 26.
Phone number: +7 (343) 371-21-80; +7 (343) 371-67-61 (Fax). E-mail: mail@uralconsrv.org

Website of the journal: nvuc.ru

СОДЕРЖАНИЕ



ВОПРОСЫ ТЕОРИИ МУЗЫКИ

- 7 Тихомирова А. А. Рассредоточенный тематизм в Новейшей музыке: основные векторы проявления в формообразовании

ИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

- 16 Возчиков Д. В. Музыкальная культура Южной и Юго-Восточной Азии в травелогах венецианских купцов XV–XVI веков
- 25 Логинова Л. Н. Джон Кейдж – изобретатель языков и смыслов
- 32 Клочкова Е. В. Индивидуальный мир композиторского творчества: к 90-летию Алемдара Караманова
- 38 Воротынцева Л. А. Теоретическое осмысление «новой простоты» в отечественном культурном пространстве

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ, ПРАКТИКА

- 45 Ковалёв А. Б. Русская духовная музыка как одно из ведущих направлений в концертной, образовательной и научной деятельности Академии хорового искусства имени В. С. Попова

CONTENTS



ISSUES OF MUSIC THEORY

- 7 Alla Tikhomirova. Dispersed the maticism in contemporary music: main vectors of manifestation in form formation

FROM THE HISTORY OF MUSICAL CULTURE

- 16 Dmitry Vozchikov. South and Southeast Asian musical culture as seen by the 15th and 16th-century venetian travellers
- 25 Larisa Loginova. John Cage – inventor of languages and meanings
- 32 Elena Klochkova. The individual world of composer's creativity: to the 90th anniversary of Alemdar Karamanov
- 38 Lilia Vorotyntseva. Theoretical understanding of the “new simplicity” in the Russian cultural space

MUSICAL EDUCATION: HISTORY, THEORY, PRACTICE

- 45 Andrey Kovalev. Russian sacred music as one of the leading directions in concert, educational and scientific activities of the V. S. Popov Academy of choral art



УДК 781

DOI 10.24412/2658-7858-2025-40-7-15

Алла Анатольевна Тихомирова

Кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры теории музыки
Белорусской государственной академии музыки (Минск, Беларусь).
E-mail: alla-tikhomirova@bk.ru. ORCID: 0000-0002-4186-5591

РАССРЕДОТОЧЕННЫЙ ТЕМАТИЗМ В НОВЕЙШЕЙ МУЗЫКЕ: ОСНОВНЫЕ ВЕКТОРЫ ПРОЯВЛЕНИЯ В ФОРМООБРАЗОВАНИИ

Научно-исследовательская проблематика статьи направлена на изучение тематической организации в Новейшей музыке. Основная цель настоящей статьи: обозначить основные векторы проявления рассредоточенного тематизма в формообразовании. Выявляются основные терминологические значения понятия «рассредоточенный тематизм» в работах В. Бобровского, В. Вальковой, В. Медушевского, В. Задерацкого. Автор указывает на многообразие форм рассредоточенного тематизма в условиях произведений «новой программности», форма в которых подчинена развитию так называемого «образа-схемы» (А. Амрахова). Рассматриваются основные векторы проявления рассредоточенного тематизма в музыкальной форме: в аспекте структурно-синтаксической организации (микротематизм), рельефо-фоновых соотношений, процессуальности музыкального формообразования. Отмечаются особенности данного вида тематической организации в различных техниках композиции. В выводах акцентируется внимание на общих закономерностях рассредоточенного тематизма как принципа композиторского мышления в музыке второй половины XX – начала XXI века, а также подчёркивается важность его изучения в синтезе музыковедения, лингвистики, когнитивной психологии и др.

Ключевые слова: музыкальный тематизм, рассредоточенный тематизм, музыкальная форма, техники композиции

Для цитирования: Тихомирова А. А. Рассредоточенный тематизм в Новейшей музыке: основные векторы проявления в формообразовании. DOI 10.24412/2658-7858-2025-40-7-15 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2025. – Вып. 40. – С. 7–15.

Понятия «рассредоточенный тематизм» и «рассредоточенная тема»¹ уже достаточно давно укоренились в музыкознании. Их историческую панораму в зеркале музыковедческой науки представляет в своей статье В. Валькова [6]. Автор указывает как на ряд «первопроходцев», его использовавших, в ряду которых В. Бобровский,

Е. Ручьевская, Е. Чигарёва², так и на авторов недавнего времени, рассматривающих близкие по сути явления (как, например, микротематизм)³.

Кроме того, Вера Борисовна Валькова указывает также на основные векторы понимания самой сути принципа тематической организации в музыковедении.

В первом из них акцентируются именно присутствие незавершённых, структурно неоформленных построений, выполняющих функцию темы. Во втором, более широким в смысловом отношении, речь идёт об интонационных и тематических связях музыкального материала на уровне микротематических элементов – мотивов, субмотивов и т. п. В контексте настоящей статьи мы будем находиться в рамках первого из обозначенных векторов.

Если посмотреть более широко на круг музыкальных произведений, к анализу которых приложимо понятие «рассредоточенный тематизм», то мы получим достаточно большой историко-стилевой спектр, охватывающий тип тематического мышления от доклассических эпох до музыки XX века. Понятие «рассредоточенный тематизм» (или «нецентрализованный» тематизм (В. Бобровский), «распыленный тематизм» (А. Юсфин)) в музыковедении часто используется как противопоставление «централизованному» (или «концентрированному тематизму») XVIII–XIX веков. Эта оппозиция двух типов тематизма в различных её аспектах⁴ представлена в работах В. Бобровского, В. Вальковой, В. Медушевского, В. Задерацкого. Кратко обозначим основную суть научно-исследовательского подхода к рассредоточенному тематизму⁵ каждого из авторов.

Так, В. Бобровский рассматривает рассредоточенный тематизм в рамках функциональной теории музыкальной формы. Автор акцентирует внимание на специфике выражения экспозиционной функции в условиях рассредоточенного тематизма, на явлении добавочных тематических импульсов и т. п. Сущность проявления рассредоточенного тематизма в музыке ярко отражается в следующих характеристиках, которые формулирует В. Бобровский: в ослаблении структурной определенности интонационных компонентов, в рассредоточении тематических моментов по всему произведению, в сохранении выразитель-

ности и драматургической функции такого рода построений [3, 23–24].

В. Валькова говорит о рассредоточенном тематизме в контексте культурологического подхода. По мнению учёного, рассредоточенный тематизм является отражением мифологического мышления. Также автор подчёркивает, что «этот род тематизма в наиболее наглядной и чувственно осязаемой форме отражает процессуальную природу музыки и существенную континуальность художественного постижения мира» [5, 43].

В. Медушевский считает необходимым рассматривать тематическую организацию в целом, в соотношении таких оппозиций, как рельеф и фон, сходство и различие, часть и целое, вертикаль, горизонталь и диагональ. Указывая на интегративные и целостные свойства тематической организации, исследователь называет в этом ряду дифференцированность, степень централизованности и иерархичности, степень устремлённости тематического процесса от начала к концу. Принцип тематической организации, рассматриваемой нами, музыковед определяет как «множественный и равновесный тематизм», находит в музыкальных композициях «с распылением тематизма» [15, 131].

В. Задерацкий противопоставляет тематически рассредоточенные и тематически конструктивных *initio*, рассуждая о ренессансной полифонии, а затем проводит параллели с музыкой XX века. В. Задерацкий подчёркивает взаимосвязь тематически рассредоточенных элементов и тематически конструктивных *initio*, определяя их взаимодействие в музыке XX века как «центральный тематический комплекс». Сюда автор относит серийную организацию, скрепляющую роль аккордовой вертикали, сонорного комплекса, ритмической «модели» и т. п. [9, 54–56].

Проакцентируем, что упоминаемые выше музыковеды, рассматривая явление рассредоточенного тематизма и смежных

с ним явлений (например, микротематизма), обращались преимущественно к музыкальным образцам из первой половины XX века, в ряду которых – опусы К. Дебюсси, С. Рахманинова, Г. Малера и др. Изучение же рассредоточенного тематизма относительно второй половины XX века и современной музыки, его специфики в отношении техник композиции специально не рассматривается.

Наряду с формообразующим фактором, отдельно отметим роль содержательного параметра. Многообразие форм проявления рассредоточенного тематизма в современной музыке часто возникает в произведениях с условно программными названиями. В связи с этим показательны рассуждения А. Амраховой о «новой программности» в современной музыке, в которых форма подчинена развитию в рамках так называемого образа-схемы⁶. В качестве примеров исследователь называет такие используемые композиторами второй половины XX века образы-схемы, как «зеркало», «дерево», «лестница», «петля» и др. А. Амрахова также указывает на новые законы логики, в рамках которых и реализует себя новая программность, а также подчёркивает выбор индивидуального для композитора «образа развития, который заложен в недрах композиции» [2, 61].

В этом случае можно говорить и о *тема-сюжете*⁷ как характерном принципе проявления тематического феномена в Новейшей музыке. Как отмечается в фундаментальном труде «Теория современной композиции», тема-сюжет представляет

собой некий структурно-смысловой вектор, определяющий общую траекторию формообразования [11, 274]). Тема-сюжет и определяет особого рода принципы формообразования с постоянным появлением новых тематических импульсов, рассредоточенных в музыкальной композиции.

Отметим основные векторы проявления рассредоточенного тематизма в музыкальной форме и кратко рассмотрим их применительно к музыке второй половины XX – начала XXI века:

1) структурный статус тематических элементов;

2) рельефо-фоновые соотношения в музыкальной форме;

3) особого рода процессуальность формообразования и принципы развития.

Структурный статус тематических ячеек в рассредоточенном тематизме тесно связан с явлением *микротематизма*, особой ролью мелких структурных ячеек в тематической организации. О важных различиях рассредоточенного тематизма и микротематизма рассуждает Вера Валькова, отмечая, в частности, что «различие между понятиями «микротематизма» и «рассредоточенной темы» заключается в том, что первое делает акцент на масштабах исходной интонационной ячейки, а второе – на процессах развития, которые «распыляют» тему по всему произведению» [6, 18]. Микротематизм в современной музыкальной композиции мог бы стать темой для отдельного изучения⁸, поэтому представим некоторые тезисы в виде таблицы, а в тексте акцентируем только наиболее важное.

Вид музыкального материала и синтаксическая структура

Вид музыкального материала	СИНТАКСИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА
Тоново дифференцированный материал (новотональная и новомодальная техника, серийность и сериальность)	Мотив
Промежуточные виды музыкального материала между тоново-дифференцированным и тоново недифференцированным, которые находятся между сонорикой и сонористикой	Синтаксические структуры «между» мотивом и сонорным мотивом
Тоново недифференцированный материал сонорной композиции	Сонорный мотив (тембро-мотив)
Музыкальный материал компьютерной и электронной музыки	Квант-мотив

Мотив определяет структурный облик микротематических явлений в музыке второй половины XX века, если в композиции можно говорить о наличии дифференцированного в тоновом отношении материала. Речь идёт о техниках композиции, определяемых принципом звуковысотной организации (новотональной, ново-modalной, технике центра, серийной и сериальной).

В сонорной композиции микротематизм находит своё структурное воплощение в *тембро-мотиве* (Т. Кюрегян, А. Солов), или *сонорном мотиве* (Ю. Холопов, В. Задерацкий), что акцентируется особой выразительно-смысловой ролью темброкрасочного параметра, а также использованием недифференцированного в тоновом отношении музыкального материала. В ряду характерных для сонорики фактурных видов, по классификации А. Маклыгина (см. подробнее: [14]), к сонорным мотивам можно отнести пятно и россыпь.

Кроме того, между мотивом и сонорным мотивом возникает целая область синтаксических структур промежуточного свойства, если тематический материал «балансирует» на грани тоновой дифференцированности и недифференцированности⁹. Яркий пример тому – область микрохроматических явлений, новые приёмы звукоизвлечения на различных инструментах и т. п. Такого рода микроструктуры, балансирующие на грани мотива и сонорного мотива, тоновой дифференцированности и недифференцированности, характерны для многих сочинений, созданных в сонорной технике композиции.

В электронной и компьютерной музыке можно говорить о *квант-мотивах* (В. Задерацкий).

Относительно второго вектора проявления рассредоточенного тематизма вспомним о чётком разделении на *рельеф* и *фон*, *тему* и *общие формы звучания* в классикоромантической музыке как в вертикальном аспекте (фактура), так и в горизонтальном (где, соответственно, тема воспринимает-

ся как рельеф, а нетематические участки музыкальной формы – как фон). Важные наблюдения в этом аспекте высказаны Е. Ручьевской. Автор рассуждает о соотношении рельефа и фона, темы и общих форм звучания, акцентируя внимание на их соотношении в рамках оппозиции «тематический – нетематический материал» [16, 76].

Опираясь на основные тезисы музыковеда, можно рассуждать и об этой проблеме относительно техник композиции. В современной музыке действие вышеназванных факторов осложняется с исчезновением чёткого разделения на индивидуальный материал и общие формы звучания, на рельеф и фон, что приводит к часто возникающей ситуации, когда рельеф равен фону и т. п. Возникают два противоположных типа тематизма – *пантематизм* (термин Ю. Холопова) (в серийной и сериальной технике) и *фоновый тематизм* (термин Е. Ручьевской) (в сонорике, электронной и компьютерной музыке). Однако, о пантематизме и о тематической концентрации в условиях серийной композиции можно говорить только с точки зрения собственно конструктивной логики (весь материал выводится из заданной темы-серии). С позиции же реального восприятия, весь материал, вероятно, не может быть воспринят как тематический рельеф. В свою очередь, и определение тематизма в сонорной технике композиции только как фонового вызывает некоторое противоречие: что есть тогда тематический материал, если всё является фоном?

В этом плане интересны размышления Левона Акопяна о *рамплиссажах* (термин из учения о музыкальной форме П. И. Чайковского), означающий разного рода ходообразный, связующий материал между основными разделами музыкальной формы, раскрывающими собственно тематическую фабулу. Учёный рассуждает об опасности вытеснения темы рамплиссажем уже в начале XX века, а наблюдения автора о сочинении «Ионизации» П. Вареза, как нам

кажется, отражает общую ситуацию в музыке второй половины XX века: «В итоге темы не включаются в связные драматургические линии, а функционируют скорее как островки упорядоченности (парадигматической) в океане неукрощённой (синтагматически рыхлой), часто агрессивной музыкальной материи» [1, 12].

Третий вектор находит выражение в особом рода *процессуальности формы* в условиях рассредоточенного тематизма, новых принципах воплощения известной функциональной триады *initio – motus – terminus*.

Прежде всего, относительно функционального профиля формы отметим особое качество начального *экспозиционного обнаружения тематического импульса* в рассредоточенном тематизме. Т. Кюрегян, рассуждая о проявлении экспозиционности в музыкальном формообразовании XX века, акцентирует «первоначальное обнаружение выразительно-смысловых особенностей и конструктивных свойств материала, характеризующееся наличием каких-либо относительно устойчивых (тождественных, константных) моментов» [12, 125]. Так, например, в серийной композиции экспозиционным изложением темы можно считать первоначальное изложение серии (или нескольких серий). В сонорной композиции экспозицией музыкальной темы будет начальное изложение материала, обладающее специфическими для данного опуса сонорными характеристиками (тип фактурного изложения, объём и плотность звучания, темброкрасочные особенности – тембр, динамика, артикуляция, способ звукоизвлечения), которые впоследствии и станут основой для развития. В репетитивных композициях экспозиционным изложением темы является начальный паттерн, проводимый энное количество раз до момента микроизменений, которые свидетельствуют о процессе тематического развития.

Ещё один показательный момент для начального экспозиционного обнаруже-

ния тематического импульса в рассредоточенном тематизме касается присутствия в современных опусах разного рода вопросо-ответных структур. Об этом пишет Ю. Каспаров в своей работе о темброфактуре. Автор отмечает важность присутствия вопросо-ответной структуры и в современной музыке в условиях различных темброфактурных решений, что, по его мнению, является важнейшим фактором развития в музыкальной форме [10, 12].

Относительно функции *motus* выделим широко понимаемую *вариантность в качестве ведущего принципа развития* в рамках рассредоточенного тематизма. В серийной технике процесс тематического развития определяют, с одной стороны, собственно серийные принципы преобразования мелодической темы-серии, а с другой, – неспецифические средства выразительности, которые также являются принципами развития темы-серии в процессе формообразования. В сонорике вариационным преобразованием темы является изменение её темброкрасочных характеристик (артикуляции, динамики, способа звукоизвлечения) и фактурных параметров (объёма и плотности звучания). В репетитивной композиции важна роль микроизменений относительно начального паттерна, которые и определяют процесс тематического развития.

Подведём некоторые итоги. Характерные черты рассредоточенного тематизма в Новейшей музыке раскрываются в различных аспектах. Рассредоточение тематических импульсов может проявлять себя и в плане фактуры (пуантилизм, сериализм, недлящиеся фактурные формы в сонорике (по классификации А. Маклыгина))¹⁰. В аспекте формообразования такого рода особенность рассредоточенного тематизма раскрывает себя через постоянно возникающие *добавочные тематические импульсы* (термин В. Бобровского) как, например, в сонорной композиции. Другой вариант, характеризующий особенности

формообразования, возникает в том случае, когда рассредоточение тематического импульса происходит постепенно в связи с рельефо-фоновыми соотношениями. Так, достаточно ярко воспринимаемый как тематический рельеф начальный паттерн в репетитивной композиции, неоднократно повторяемый с вариантными микроизменениями, в какой-то момент переходит в область нетематического, фонового звучания.

Присутствуют общие моменты в проявлениях рассредоточенного тематизма в условиях различные техник композиции. Вспомним высказывание Д. Лигети о том, что «фактически при значительном разнообразии синтаксиса существует значительно меньше различных типов» [13, 200]. Данную мысль можно было бы отнести и к явлению рассредоточенного тематизма.

Всё вышесказанное позволяет рассматривать явление рассредоточенного тематизма в музыке второй половины XX – начале XXI века как особый вид тематической организации, который проявляет себя в таких особенностях формообразования, как

постоянное возникновение новых тематических импульсов в процессе развития, основанных прежде всего на микротематических структурах, отсутствие точного разделения между экспозиционным изложением тематизма и его развитием, а также чёткой дифференциации рельефо-фоновых отношений.

Наконец, подчеркнём необходимость расширения самого методологического подхода к изучению принципов тематического мышления в современной музыке. Не умаляя роль функциональной теории тематизма¹¹, которая даёт нам необходимый аналитический инструментарий для анализа самой разной музыки, в том числе и современной, подчеркнём и важность включения научных достижений смежных с музыковедческой наукой областей научного знания – лингвистики, когнитивной психологии и др. Присутствовавшие и ранее в области музыковедения (в исследованиях В. Медушевского, В. Ерохина, Л. Акопяна, А. Амраховой и др.), – в отношении Новейшей музыки эти работы приобретают особое значение.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В зарубежном музыкознании понятию «рассредоточенный тематизм» близко понятие «proliferation» («пролиферация») Дж. Хортона [23], которое, по мнению автора, обозначает рассредоточенность тематических элементов в процессе формообразования, а также наложение тематических звеньев (см. подробнее: [7]).

² К данному понятию, как известно, обращаются также исследователи традиционных музыкальных культур (см., к примеру, работу А. Юсфина [20]).

³ Среди такого рода работ автор называет публикации А. Денисова, И. Гринченко, А. Ляховича и др. Здесь упомянем их в самом общем плане, так как научно-исследовательская проблематика настоящей статьи направлена в несколько другое русло.

⁴ Также отметим интерес к изучению данной оппозиции (концентрированный тематизм – рассредоточенный тематизм) и с позиций философии. Так, исследователь А. Жихаревич указывает на рассредоточение самой тематической парадигмы в европейской культуре начала XX века [8].

⁵ Е. Чигарёва выдвигает и новый термин – «порождающая интонация», которая, по мнению исследователя, «обладает всеми свойствами темы, кроме структурной оформленности, отчленённости от развития» [19, 71].

⁶ Данное понятие автор заимствует из научных трудов зарубежных исследователей в области когнитивной психологии (подробнее об этом см.: [2]).

⁷ Тема-сюжет трактуется как противопоставление классико-романтической теме-тезису.

⁸ О микротематизме см. публикации В. Вальковой [4], а также автора настоящей статьи [17].

⁹ К недлящимся фактурным формам в сонорике А. Маклыгин относит точку и пятно [14, 394].

¹⁰ О такого рода промежуточной области между сонорикой и сонористикой говорит и Ю. Холопов [18].

¹¹ Отметим, что функциональная теория музыкального тематизма и формы актуализируется и в современном зарубежном музыкознании, примером чему являются работы американского музыковеда У. Каплина [21], а также ряда других исследователей [22; 23].

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л. О. Рамплиссадж как музыкально-теоретическая проблема. Ч. 2 // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2019. № 2. С. 10–17. DOI 10.26086/NK.2019.52.2.003
2. Амрахова А. А. Проблемы современного музыкального синтаксиса в контексте гуманитарного знания // Памяти Евгения Владимировича Назайкинского : Интервью. Статьи. Воспоминания / ред.-сост. И. П. Дабаева и др. Москва, 2011. С. 47–69. (Науч. тр. Моск. консерватории им. П. И. Чайковского ; вып. 70).
3. Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления. Вып. 1. Москва : Музыка, 1989. 268 с.
4. Валькова В. Б. Микротематизм: метаморфозы и научные ресурсы музыковедческого понятия // Музыкальная академия. 2019. № 3. С. 198–217.
5. Валькова В. Б. Музыкальный тематизм – мышление – культура. Нижний Новгород : Университет, 1992. 163 с.
6. Валькова В. Б. «Рассредоточенная тема»: пути отечественного музыкознания в зеркале одного понятия // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 2. С. 16–21.
7. Галиева-Соколаи Ю. Н. Proliferation, «form-functional conflict», «becoming» и совмещение функций формы: перспективы интеграции аналитических подходов // Десятый Европейский конгресс по музыкальному анализу : тез. докл. = Tenth European Music Analysis Conference : Abstracts / ред.-сост.: К. В. Зенкин и др. Москва : НИЦ «Моск. консерватория», 2021. С. 125–126.
8. Жихаревич А. М. Формирование тематического принципа в новоевропейской культуре (на примере музыки) : дис. ... канд. филос. наук. Санкт-Петербург, 2004. 132 с.
9. Задерацкий В. В. Музыкальная форма. Вып. 1. Москва : Музыка, 1995. 541 с.
10. Каспаров Ю. С. Темброфактура в современном камерном ансамбле : учеб. пособие. Москва : НИЦ «Моск. консерватория», 2023. 160 с.
11. Кюреган Т. С. Музыкальная форма // Теория современной композиции : учеб. пособие / отв. ред. В. С. Ценова. Москва : Музыка, 2005. Гл. 9. С. 266–312.
12. Кюреган Т. С. Новые свойства экспозиционного изложения в советской музыке 60–70-х годов // Вопросы драматургии и стиля в русской и советской музыке : сб. трудов. Москва : Б. и., 1980. С. 115–138.
13. Лигети Д. Форма в новой музыке // Д. Лигети : Личность и творчество : сб. статей / сост. Ю. Крейнина. Москва : Рос. ин-т искусствознания, 1993. С. 190–207.
14. Маклыгин А. Л. Сонорика // Теория современной композиции : учеб. пособие / отв. ред. В. С. Ценова. Москва : Музыка, 2005. Гл. 11 (разд. 1–8). С. 382–401.
15. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки : исслед. Москва : Композитор, 1993. 262 с.
16. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Ленинград : Музыка, 1977. 160 с.
17. Тихомирова А. А. Микротематизм и техники композиции в музыке второй половины XX – начала XXI века // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. 2024. № 44. С. 28–39.
18. Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс : учеб. для спец. курсов консерваторий. В 2 ч. Ч. 2. Гармония XX века. Москва : Композитор, 2003. 624 с.
19. Чигарёва Е. И. Индивидуализирующий комплекс темообразующих выразительных средств в условиях современного музыкального языка и его классические истоки // Проблемы музыкальной науки / редкол.: М. Е. Тараканов и др. Москва : Совет. композитор, 1979. Вып. 4. С. 70–108.
20. Юсфин А. Г. Особенности формообразования в некоторых видах народной музыки // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : сб. статей / сост. и авт. предисл. Л. Г. Раппопорт. Москва : Музыка, 1971. С. 134–161.
21. Caplin W. Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven. Oxford, 1998. 307 p.
22. Caplin W., Hepokoski J., Webster J. Musical Form, Forms & Formenlehre: Three Methodological Reflections. Leuven : Leuven Univ. Press, 2009. 181 p.
23. Horton J. Criteria for a Theory of Nineteenth-Century Sonata Form // Music Theory and Analysis. 2017. Vol. 4, no. 2. P. 147–191. DOI 10.1116/MTA.4.2.1

Alla A. Tikhomirova

Belarusian State Academy of Music, Minsk, Republic of Belarus.

E-mail: alla-tikhomirova@bk.ru. ORCID: 0000-0002-4186-5591

DISPERSED THEMATICISM IN CONTEMPORARY MUSIC: MAIN VECTORS OF MANIFESTATION IN FORM FORMATION

Abstract. The research problems of the article are aimed at studying thematic organisation in New Music. The main goal of this article is to outline the main vectors of manifestation of dispersed thematicism in form formation. The main terminological meanings of the concept of 'dispersed thematicism' in the works of V. Bobrovsky, V. Valkova, V. Medushevsky and V. Zaderatsky are identified. The author points out the variety of forms of dispersed thematicism in the context of works of "new programme", in which form is subordinated to the development of the so-called "image-scheme" (A. Amrakhova). The main vectors of manifestation of dispersed thematicism in musical form are considered: in the aspect of structural-syntactic organisation (microthematism), relief-phonological relations, and the processuality of musical formation. The peculiarities of this type of thematic organisation in various techniques of composition are noted. The conclusions focus on the general regularities of dispersed thematicism as a principle of composer's thinking in the music of the second half of the 20th – early 21st century, and emphasise the importance of its study in the synthesis of musicology, linguistics, cognitive psychology and others.

Keywords: musical thematicism; dispersed thematicism; musical forme; techniques of composition

For citation: Tikhomirova A. A. *Rassredotochennyy tematizm v noveyshey muzyke: osnovnye vektory proyavleniya v formoobrazovanii* [Dispersed Thematicism in Contemporary Music: Main Vectors of Manifestation in Form Formation], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2025, iss. 40, pp. 7–15. DOI 10.24412/2658-7858-2025-40-7-15 (in Russ.).

REFERENCES

1. Akopyan L. O. *Ramplissazh kak muzykal'no-teoreticheskaya problema. Ch. 2* [Remplissage as an Issue for Music Theory. Pt. 2], *Actual Problems of Higher Musical Education*, 2019, no. 2, pp. 10–17. DOI 10.26086/NK.2019.52.2.003 (in Russ.).
2. Amrakhova A. A. *Problemy sovremennogo muzykal'nogo sintaksisa v kontekste gumanitarnogo znaniya* [Problems of modern musical syntax in the context of humanitarian knowledge], I. P. Dabaeva i dr. (eds., comp.), *Pamyati Evgeniya Vladimirovicha Nazaykinskogo: Interv'yu. Stat'i. Vospominaniya*, Moscow, 2011, pp. 47–69. (in Russ.).
3. Bobrovsky V. P. *Tematizm kak faktor muzykal'nogo myshleniya. Vyp. 1* [Thematism as a factor of musical thinking. Iss. 1], Moscow, Muzyka, 1989, 268 p. (in Russ.).
4. Valkova V. B. *Mikrotematizm: metamorfozy i nauchnye resursy muzykovedcheskogo ponyatiya* [Microthematism: Metamorphoses and Scientific Resources of the Musicological Concept], *Music Academy*, 2019, no. 3, pp. 198–217. (in Russ.).
5. Valkova V. B. *Muzykal'nyy tematizm – myshlenie – kul'tura* [Musical thematism – thinking – culture], Nizhniy Novgorod, Universitet, 1992, 163 p. (in Russ.).
6. Valkova V. B. «*Rassredotochennaya tema*»: puti otechestvennogo muzykoznaniiya v zerkale odnogo ponyatiya [“Dispersed theme”: the paths of domestic musicology in the mirror of one concept], *Music Scholarship*, 2015, no. 2, pp. 16–21. (in Russ.).
7. Galieva-Sokolai Yu. N. *Proliferation, «form-functional conflict», «becoming» i sovmeshchenie funktsiy formy: perspektivy integratsii analiticheskikh podkhodov* [Proliferation, “form-functional conflict”, “becoming” and the combination of form functions: prospects for the integration of analytical approaches], K. V. Zenkin i dr. (eds., comp.), *Tenth European Music Analysis Conference: abstracts*, Moscow, NITs «Moskovskaya konservatoriya», 2021, pp. 125–126. (in Russ.).
8. Zhikharevich A. M. *Formirovanie tematicheskogo printsipa v novoevropeyskoy kul'ture (na primere muzyki) : dis. ... kand. filos. nauk* [Formation of the thematic principle in modern European culture (using the example of music) : Dissertation], St. Petersburg, 2004, 132 p. (in Russ.).

9. Zaderatsky V. V. *Muzykal'naya forma*. Vyp. 1 [Musical form. Iss. 1], Moscow, Muzyka, 1995, 541 p. (in Russ.).
10. Kasparov Yu. S. *Tembrofaktura v sovremenном kamernom ansamble : ucheb. posobie* [Timbre texture in a modern chamber ensemble : textbook], Moscow, NITs «Moskovskaya konservatoriya», 2023, 160 p. (in Russ.).
11. Kyuregyan T. S. *Muzykal'naya forma* [Musical form], V. S. Tsenova (resp. ed.), *Teoriya sovremennoy kompozitsii : ucheb. posobie*, Moscow, Muzyka, 2005, ch. 9, pp. 266–312. (in Russ.).
12. Kyuregyan T. S. *Novye svoystva ekspozitsionnogo izlozheniya v sovetskoй muzyke 60–70-kh godov* [New properties of expository presentation in Soviet music of the 60–70s], *Voprosy dramaturgii i stilya v russkoй i sovetskoй muzyke : sb. trudov*, Moscow, 1980, pp. 115–138. (in Russ.).
13. Ligeti D. *Forma v novoy muzyke* [Form in new music], Yu. Kreynina (comp.), D. Ligeti : *Lichnost' i tvorchestvo : sb. statey*, Moscow, Rossiyskiy institut iskusstvoznaniya, 1993, pp. 190–207. (in Russ.).
14. Maklygin A. L. *Sonorika* [Sonorica], V. S. Tsenova (resp. ed.), *Teoriya sovremennoy kompozitsii : ucheb. posobie*, Moscow, Muzyka, 2005, ch. 11 (section 1–8), pp. 382–401. (in Russ.).
15. Medushevsky V. V. *Intonatsionnaya forma muzyki : issled.* [Intonation form of music], Moscow, Kompozitor, 1993, 262 p. (in Russ.).
16. Ruchyevskaya E. A. *Funktsii muzykal'noy temy* [Functions of a musical theme], Leningrad, Muzyka, 1977, 160 p. (in Russ.).
17. Tikhomirova A. A. *Mikrotematizm i tekhniki kompozitsii v muzyke vtoroy poloviny XX – nachala XXI veka* [Microthematics and composition techniques in the music of the second half of the 20th – early 21st centuries], *Vesti Belaruskay dzyarzhaynay akademii muzyki*, 2024, no. 44, pp. 28–39. (in Russ.).
18. Kholopov Yu. N. *Garmoniya. Prakticheskiy kurs : ucheb. dlya spets. kursov konservatoriy. V 2 ch. Ch. 2. Garmoniya XX veka* [Harmony. Practical course: Textbook for special courses at conservatories. In 2 pt. Pt. 2], Moscow, Kompozitor, 2003, 624 p. (in Russ.).
19. Chigareva E. I. *Individualiziruyushchiy kompleks temoobrazuyushchikh vyrazitel'nykh sredstv v usloviyakh sovremennoy muzykal'nogo yazyka i ego klassicheskie istoki* [Individualizing complex of theme-forming expressive means in the conditions of modern musical language and its classical origins], M. E. Tarakanov i dr. (eds.), *Problemy muzykal'noy nauki*, Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1979, iss. 4, pp. 70–108. (in Russ.).
20. Yusfin A. G. *Osobennosti formoobrazovaniya v nekotorykh vidakh narodnoy muzyki* [Features of form formation in some types of folk music], L. G. Rappoport (comp.), *Teoreticheskie problemy muzykal'nykh form i zhanrov : sb. statey*, Moscow, Muzyka, 1971, pp. 134–161. (in Russ.).
21. Caplin W. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford, 1998, 307 p.
22. Caplin W., Hepokoski J., Webster J. *Musical Form, Forms & Formenlehre: Three Methodological Reflections*, Leuven, Leuven Univ. Press, 2009, 181 p.
23. Horton J. *Criteria for a Theory of Nineteenth-Century Sonata Form, Music Theory and Analysis*, 2017, vol. 4, no. 2, pp. 147–191. DOI 10.11116/MTA.4.2.1

ИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ



УДК 78

DOI 10.24412/2658-7858-2025-40-16-24

Дмитрий Викторович Возчиков

Кандидат исторических наук, доцент кафедры востоковедения Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия).

E-mail: catullus89@mail.ru. ORCID: 0000-0003-1110-0501

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮЖНОЙ И ЮГО-ВОСТОЧНОЙ АЗИИ В ТРАВЕЛОГАХ ВЕНЕЦИАНСКИХ КУПЦОВ XV–XVI ВЕКОВ

Статья рассматривает представления о музыкальных традициях и инструментах народов Индии и Юго-Восточной Азии в Венецианской республике XV–XVI веков. Источниковую базу исследования составляют отчёты трёх венецианских купцов, долгие годы проведших в «Индиях»: Никколо де' Конти (около 1395–1469), Чезаре Федеричи (1521–1601) и Гаспаро Бальби (около 1550 – между 1621 и 1625). Все три отчёта пользовались широкой известностью в Европе. Исследование образа восточной музыки в них позволяет по-новому взглянуть на проблему преемственности между позднесредневековым и ранненовременным образами стран «Трёх Индий» в традиции травелогов государства, веками строившего богатство на транзитной торговле с Востоком. В травелогах, несмотря на эпизодичность музыкальных сюжетов и отсутствие оригинальных названий музыкальных инструментов, музыка Индии и Мьянмы была представлена в разных контекстах – от праздника до придворного церемониала. В отчёте Конти приводилось предание о происхождении духовой музыки, вероятно, китайского происхождения. У Бальби музыка в Мьянме описывалась как важная инсигния королевской власти и составляющая буддийского культа, а также монской народной религии.

Ключевые слова: Венецианская республика, средневековая музыка, индуистская музыка, Индия в Средние века, империя Виджаянагар, Мьянма в Средние века, музыка Мьянмы, средневековые путешествия

Для цитирования: Возчиков Д. В. Музыкальная культура Южной и Юго-Восточной Азии в травелогах венецианских купцов XV–XVI веков. DOI 10.24412/2658-7858-2025-40-16-24 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2025. – Вып. 40. – С. 16–24.

Музыкальные традиции цивилизаций Востока, характерные для разных аспектов повседневности, являлись важным элементом формирования образа Другого в культуре средневековой Европы. Иная музыкальная культура, подобно пище или вооружению, играла роль наглядной приметы иноверца.

Ключевое место в звуковом ряде, сопровождающем повествование о противостоянии христианских и мусульманских воинов в хрониках крестовых походов и в рыцарском эпосе, получила мусульманская военная музыка – барабанный бой и звуки труб, призванные устрашить противника

[5, 216–217]. Грохот боевых барабанов – главный музыкальный маркер инаковости мусульман (сарацин, мавров) как врагов христиан – в западной нарративной схеме XII–XIII веков имел отчётливо инфернализованный характер. Однако восприятие ближневосточной музыкальной культуры на Западе в высокое Средневековье не сводилось к её зловещему образу в религиозно окрашенном повествовании. Она оказала громадное влияние на развитие западноевропейской музыки через несколько маршрутов, главным образом – через Иберийский полуостров: среди заимствований, впоследствии переживших в новом цивилизационном ареале длительную эволюцию, были арабская лютня и смычковые инструменты [11, 233–234]. Оказавшись на Востоке – не только мусульманском, но и индо-буддийском, – средневековый европеец мог встретить и радикально новые для себя, и вполне знакомые музыкальные явления.

Портрет *Другого* в испанских и португальских источниках XVI столетия, отражающих бурное начало колониальной экспансии Запада, также включал звуковой код восприятия, эффектно отвечавший задачам создания символически насыщенной картины противоборства «нас» (христиан) и «их» (иноверцев, «язычников»). Конкистадор, сподвижник Кортеса Берналь Диас дель Кастильо на склоне лет в «Правдивой истории завоевания Новой Испании» (1568) вспоминал один из ожесточённых боёв 1521 года между испанцами и ацтеками, когда с высоты главного ацтекского храма «раздался гул того огромнейшего барабана, инструмента дьявольской мощи, слышного за две легуа, а затем затрубили в великий рог, звук которого равносителен повелению победить или умереть» [3, 244]. Конкистадоры осмыслили свои деяния вполне в средневековом духе: они искренне считали Конкисту в Новом Свете продолжением завершившейся в 1492 году испанской Реконкисты, именовали индейцев, как и мусульман,

«неверными» (*infieles*), а храмы ацтеков, майя и инков – «мечетями» (*mezquitas*) [4, 20–21]. Преемственность между средневековым и условно «нововременным» арсеналом портретирования *Другого* чётко прослеживалась на уровне образного ряда, связанного с музыкой.

В настоящей работе эволюция европейских представлений о незападных музыкальных традициях в период позднего Средневековья и раннего Нового времени рассматривается на примере свидетельств трёх венецианских купцов, долгие годы проводивших в Азии: Никколо де' Конти (Никколо Конти, около 1395–1469), Чезаре Федеричи (Федричи, 1521–1601) и Гаспаро Бальби (около 1550 – между 1621 и 1625). Их отчёты пользовались популярностью у современников в Венецианской республике и далеко за её пределами. Индия в книжной культуре Запада в Средние века воспринималась преимущественно как далёкая страна чудес, которые веками притягивали к себе воображение средневекового европейца. Реальные и актуальные сведения о народах Южной и Юго-Восточной Азии, содержащиеся в сочинениях купцов и миссионеров XIII–XIV веков (Марко Поло, Джованни да Монтекорвино, Одорико да Порденоне и других), во многом вдохнули новую жизнь и в воображаемую географию.

Венецианская республика вплоть до формирования Португалией своей заморской империи в конце XV – начале XVI века по праву гордилась своей наибольшей среди государств христианского Запада информированностью о Востоке (включая страны Южной и Юго-Восточной Азии, известные в Европе под зонтичным наименованием Индии, или «Трёх Индий»), однако и в XVI веке венецианским купцам удавалось успешно конкурировать с португальцами в торговле пряностями [8, 244]. Внимание к представлениям венецианских купцов о музыке индуистских и буддийских стран оправдано также значимостью музыки в политической куль-

туре самой «Светлейшей». Дж. Камминг констатировала: «Дожи первой половины XV века, прежде всего, Франческо Фоскари, использовали музыку как часть программы самовозвеличения, которая также включала празднества и монументальную скульптуру. Они старались представить себя слугами государства, но при этом делали всё возможное, чтобы расширить свою роль при налагаемых их должностью ограничениях» [10, 327–328]. Для венецианских гуманистов XV века, включая Лауро Квирины, музыкальная гармония была метафорой гражданского согласия в иерархичном обществе Республики [10, 327]. Образы индийской и бирманской музыки в трёх отчётах, выполненных бывалыми купцами Республики святого Марка, позволяют точнее выявить наиболее стабильные характеристики музыкальных традиций Южной и Юго-Восточной Азии в западном дискурсе позднего Средневековья и раннего Нового времени, а также определить, насколько явственно прослеживались в восприятии венецианцами музыки дальних стран отголоски венецианского «театра власти».

Родившийся в Кьодже венецианский купец Никколо де' Конти после странствий в течение четверти века (1414–1439) по Ближнему Востоку, Индии и Юго-Восточной Азии вернулся на родину в период догата амбициозного Франческо Фоскари (1423–1457). Сведения о путешествиях купца сохранились в изложении флорентийского гуманиста, секретаря папы Евгения IV (венецианца Габриэле Кондульмера) Джан Франческо Поджо Браччолини (1380–1459), включившего их в четвёртую книгу трактата «О превратности судьбы» (1431–1448)¹, и в пересказе кастильского идаляго Перо Тафура, которого Конти встретил на обратном пути [6, 95–112]. Львиная доля его сообщений о музыке осталась в записи Поджо Браччолини. Конти прибыл в 1439 году во Флоренцию, где тогда находился папа, чтобы получить прощение за принятие ис-

лама под угрозой смерти для себя и своей семьи во владениях мамлюков². Секретарь папы, подробно расспросив путешественника, придал его рассказу литературную обработку. Отчёт Конти можно разделить на две части: первая представляла собой маршрутное описание, вторая – описание образа жизни народов «Индий» (Южной, Юго-Восточной Азии и Китая), включая музыку. Присутствие Поджо в этом диалоге-травелоге особенно явственно во второй части, где купец отвечал на прямые вопросы папского секретаря [12, 97]. Во второй части данные о разных регионах порой оказываются перемешаны, и не всегда понятно, о реалиях какой страны шла речь.

Музыка Индии упоминалась Конти в ответах на вопросы Поджо Браччолини обычно в связи с праздниками или обрядами жизненного цикла. Описывая распространенный в Индии обычай самосожжения вдов (*сати*), Конти сообщал, что жена шла на погребальный костёр супруга «под звуки труб, флейт и песни»³. В рассказе Тафуру Конти также утверждал, что готовая к самосожжению вдова сначала отмечает новую свадьбу с покойным мужем, надев лучший наряд, «она и ее родственники устраивают множество празднеств и песнопений», а непосредственно перед тем, как возлечь с телом мужа на костёр, «произносятся определённые причитания и грустные песни, прощается со всеми» [6, 104–105].

Больше всего информации о музыке Индии содержится в сообщении об индуистских празднествах и обрядах. Венецианец оставил описание праздника колесниц в Виджаянагаре – столице империи Виджаянагар, крупнейшей индуистской державы юга Индостана: «В Бидзенегалии также в определённое время года устанавливают идола между двумя колесницами, в которых красиво наряженные юные девушки (*adolescentulae*) поют гимны богу, идола возят по городу в сопровождении множества людей. Многие, охваченные жаром своей веры, бросаются под колёса, чтобы

быть раздавленными, что считается приятным богу»⁴.

Конти сообщал о песнях и плясках, сопровождавших паломничество к священным водам: «Они справляют три особенно торжественных праздника. В одно из них мужчины и женщины всех возрастов, облачившись в новые одежды и омыв тело в реках или море, проводят три дня в песнях, плясках и пиршествах»⁵. Возможно, наблюдатель пытался свети воедино сведения о нескольких традициях. Речь могла идти и о грандиозном празднестве Кумбха Мела, и о многочисленных практиках поклонения *тиртхам* (слово восходит к идее бродя, переправы через реку), сакральным центрам, обычно расположенным на речных или морских берегах [1, 139].

В рассказе Конти также сохранилось описание индуистского праздника Холи: «Есть также три дня праздника, во время которых люди брызгают на прохожих шафрановой водой, сосуды с которой ставят у дорог, так что даже самого царя и царицу опрыскивают, и это у всех вызывает смех»⁶. Далее Поджо Браччолини изложил свидетельства венецианца об индийских свадьбах и музыкальных инструментах: «Свои свадьбы они отмечают пением и пиршествами, трубой (*tuba*), игрой флейтиста (*tibicine*). На самом деле, кроме органа, у них есть в использовании все прочие инструменты, подобные нашим, для игры и бряцания (*ad canendum, psallendum*). И днём, и ночью они устраивают богатые пиры, на которых поют, играют и бряцают. Они поют, водят хоры по кругу, так же, как это делается и у нас. Играют же они каждый по отдельности, выстроившись в длинный ряд один за другим, обмениваясь с находящимися рядом маленькими и раскрашенными палочками, которые каждый носит по две, что выглядит, по его [Никколо] словам, очень красиво»⁷. В этом описании заметно стремление, по-видимому, и рассказчика, и гуманиста подчеркнуть общие черты в музыкальной культуре За-

пада и стран «Индий». Индийская музыка и танец оказывались при таком изложении в меньшей степени экзотизированы, нежели празднества, которые они сопровождали.

Особняком у Конти стоит помещённое в контекст сообщений о диковинных явлениях «Индий» описание духового инструмента, по легенде подражающего пению чудесной птицы. Поджо Браччолини подробно приводил его: «Он [Никколо] утверждает, что в пределах Центральной Индии есть удивительная птица под названием семенда (*Semendam*), в клюве которой есть как будто несколько отличных друг от друга трубок (*fistulis*) с множеством отверстий. Когда приходит время умирать, птица собирает в своём гнезде сухое дерево и, сидя на нём, начинает сладостно петь всеми трубками в клюве, зачаровывая слушателей. Затем птица поджигает дерево хлопанием крыльев, давая себе сгореть. Вскоре из пепла вылезает червь, из которого вновь рождается та же птица. В подражание её клюву местные жители и сделали свирель (*fistulam*), поющую весьма сладостно, и Никколо, изумлённому этим звучанием, поведал ту историю о происхождении свирели, которую я сейчас и рассказал»⁸.

Название семенды и ту часть её образа, которая близка укоренившемуся в европейской культуре фениксу, возрождающемуся из огня, венецианец узнал, скорее всего, от мусульман. В ряде персидских и арабских сочинений Средних веков упоминается птица-саламандра (*самандал*), не сгорающая в огне [9, 624–625]. Конти владел арабским и персидским языками, являлся членом одного из персидских купеческих обществ⁹, а в конце путешествия был, по его словам, назначен главным толмачом мамлюкского султана [6, 111], так что едва ли можно отрицать знакомство купца с общими местами мусульманской описательной географии.

Однако музыкальный аспект образа семенды Конти мог иметь иные истоки.

В китайской традиции происхождение 12 луй, звукоряда из двенадцати ступеней, связывалось с царственной птицей *фэн-хуан*, в европейской литературе обычно именуемой фениксом. Древнекитайский компендиум «Люйши чуньцю» («Вёсны и осени господина Люя», середина III века до нашей эры) сохранил предание о том, как по приказу мифического государя Хуан-ди сановник Лин Лунь упорядочил звуки: «Лин Лунь пустился в путь от западного склона, гор Дася и достиг северного склона горы Юаньюй. Взял бамбук из лощины Сеси, отобрав стебель с крупными и равными полостями, и разрубил его между коленцами. <...> Лин Лунь дунул в него и сказал: „Это и нужно!“ Затем он сотворил двенадцать трубочек. А когда услышал у подножия горы Юаньюй пение пары фениксов, он стал различать двенадцать тонов-луй. Шесть он настроил по пению самца, шесть – по пению самки...» [7, 115]. Контти мог почерпнуть сюжет, возводящий основы музыкального искусства к чудо-птице, у китайских купцов. Венецианец располагал сведениями о Китае (*Cathaium*), считал его богатым и культурным государством¹⁰, хотя, скорее всего, в самой империи Мин не был.

Венецианские купцы, путешествовавшие в «Восточных Индиях» спустя полтора века после Контти, по маршрутам, уже контролируемым португальцами, упоминали музыкальные традиции Азии достаточно бегло. Чезаре Федеричи восемнадцать лет (1563–1581) провёл в пространстве от османской Сирии до португальской Малакки. Его травелог «Путешествие мессера Чезаре деи Федричи в Восточную Индию и за пределы Индии»¹¹ был опубликован в Венеции в 1587 году. В 1590 году в Венеции была опубликована книга ювелира Гаспаро Бальби, путешествовавшего по Ближнему Востоку, Южной и Юго-Восточной Азии в 1576–1588 годах, «Путешествие в Восточные Индии»¹². Бальби подражал сочинению Федеричи, иногда заимствуя у предшественника

целые фрагменты с минимальной правкой, что скорее объясняется консервативной природой жанра травелога, в рамках которого совпадение сведений, приводимых в сочинении, с более ранними трудами повышало в глазах современников достоверность его данных [12, 105]. Впрочем, информация, относящаяся к монской и бирманской музыке, у Бальби оригинальна.

Х.-П. Рубьес подчёркивал жанровые различия между рассказами Контти и травелогами его соотечественников Федеричи и Бальби. По его мнению, их отчёты превосходят в информативности наблюдения Контти, поскольку содержат историописательские вставки [12, 306].

Федеричи, долгое время проведший в Виджаянагаре, видел в обычае сати «зверство» (*bestialità*)¹³. В контексте подготовки вдовы к самосожжению он упоминал южноиндийские танцы и музыку: «Когда женщина придёт туда в сопровождении большой толпы, идущей посмотреть, ей накрывают добрый стол, и она ест с таким наслаждением, как будто бы она находилась на свадьбе, а когда она поест, она пускается в пляс и начинает петь под какую-то их музыку...»¹⁴.

Более подробны сообщения о музыке «Восточных Индий» у Бальби. В описании праздника колесниц в Нагапаттинане (*Negaratan*) он вполне однозначно назвал храмовых танцовщиц *девадаси* «проститутками»¹⁵. В 1583 г. купец прибыл в бирманское государство династии Таунгу с центром в древнем монском городе Пегу. Данные о музыке Юго-Восточной Азии связаны в его травелоге преимущественно с королевским двором.

Среди реликвий бирманского государства Бальби отметил бронзовый колокол в комплексе пагоды Шведагон в Дагоне (современный Янгон): «...Мы в компании с несколькими португальцами обнаружили в одном зале крупнейший колокол (*самрагна*), измерив его, мы нашли, что его размеры – семь шагов и три ладони, а весь

он от вершины до нижней части покрыт буквами, так плотно, что одна соприкасается с другой, и эти письма очень хорошо выполнены, чистые и отполированные, но не найти ни одного народа, что мог бы понять их, даже сами люди Пегу не помнят, ни откуда колокол прибыл, ни то, каким образом его туда привезли»¹⁶. Венецианца поразили размеры колокола и таинственный для подданных бирманского короля, включая даже монахов, текст на нём, о звучании колокола он не сообщал. Этот колокол был отлит в монском государстве Пегу по приказу короля Дхаммазеди (1472–1492), бывшего буддийского монаха из простолюдинов и религиозного реформатора [2, 131–132]. Размеры самой пагоды Шведгон венецианский купец сравнивал с площадью Сан-Марко и колокольной собора¹⁷.

Бальби обратил внимание на королевские барабан и трубы в столичном Пегу. «В королевском дворце, – писал купец, – принято держать большой барабан (*tamburo grande*), который – на наши меры – будет в кандийскую бочку и на котором булавами отбивают часы, отчего делается такой шум, что с каждым ударом, который получается, поистине кажется, что слышится дальний выстрел артиллерийского орудия»¹⁸. Бальби оставался верен стремлению измерить увиденное: кандийская бочка – мера объёма, равная 28 кубическим футам [13, 340]. Купец побывал на аудиенции у государя Мьянмы. Серебряные трубы как инсигнии власти были её неизменным атрибутом: «Король... каждый день даёт в определённый час аудиенцию для народа, и перед тем, как он выйдет из своих покоев, приказывает дать знак звуками двенадцати серебряных труб (12. *trombe d'argento*), что он уже готов выйти вовне. Весь народ, услышав этот звук, поднимается на ноги перед тем, как король явит себя людям»¹⁹. Трубы присутствовали в процессии белого слона – этой живой реликвии буддийских владык Индокитая:

«А впереди зонта шествуют несколько людей, трубящих в трубы»²⁰.

Несмотря на некоторую ироничность описания гигантского барабана в Пегу, Бальби в ней следовал устоявшейся в западной традиции семантике подобных инструментов громадных размеров как яркого элемента в конструировании образа иного общества.

Пение в ритуале Пегу Бальби рассматривал как демоническое действо: «Они подносят яства в пищу Демону (*Demonio*), дабы он более не вредил им, и ублажают его музыкой и пением»²¹. Наблюдательный венецианец верно подчеркнул значительные различия между народной религией монов и культовой практикой буддийских монахов, которые также исполняли песнопения, в частности, перед кремацией усопшего государя²². В описании монского праздника Бальби сообщал: «На таком празднестве присутствует один человек, именуемый отцом дьявола (*padre del Diavolo*). Он распоряжается празднествами, которые должно проводить, и исполнением музыки, что приятна Демону. И хотя их монахи (*frati*) запрещают это действо, тем не менее, поскольку это древний обычай, местные жители не прекращают отправлять его»²³. Под «демоном» или «дьяволом» в травелог Бальби подразумевался, по-видимому, один из монских духов *калок*, часто выступающих в роли божеств-предков клана [13, 353].

Отчёты венецианских купцов XV–XVI вв., несмотря на различия в маршрутах их путешествий, жанровых особенностях и акцентах повествования, уделяли музыке народов Индии и Юго-Восточной Азии, на первый взгляд, довольно скромное внимание. Травелоги содержат мало конкретики относительно внешнего вида инструментов, оригинальные названия музыкальных инструментов не передавались. Музыкальные элементы в отчётах о путешествиях использовались как наглядное средство демонстрации не только

инаковости обществ «Трёх Индий» по отношению к Западу, но и сходства некоторых реалий индо-буддийского мира с европейскими. Одним из наиболее консервативных описательных элементов было упоминание пения и плясок в контексте практики сати. Из инструментов чаще всего упоминались трубы и барабаны. В труде Бальби они напрямую связывались с властью бирманского короля, в чём, вероятно, можно видеть отголосок традиционного

для венецианской культуры прагматичного отношения к музыкальному искусству. Мифологический нарратив, объясняющий происхождение музыкальной традиции, приводил только Конти, признававший, что нашел музыку «Индий» прекрасной. За XV–XVI вв. восприятие музыки Южной и Юго-Восточной Азии в венецианской традиции описания стран «Трёх Индий» прошло путь от восхищения у Конти до отчасти инфернализированного окраса у Бальби.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Poggii Bracciolini Florentini. Historiae de varietate fortunae libri quatuor.* Paris : Constelier, 1723. P. 125–148.

² Ibid. P. 126.

³ Ibid. P. 141.

⁴ Ibid. P. 144.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid. P. 144–145.

⁷ Ibid. P. 145.

⁸ Ibid. P. 147.

⁹ Ibid. P. 127–128.

¹⁰ Ibid. P. 134.

¹¹ *Federici C. Viaggio di M. Cesare dei Fedrici, nell'India Orientale & oltre l'India: nelquale si contengono cose dilettevoli de i riti, & de i costumi di quei paesi, Et insieme si descriveno le spetiariе, droghe, gioie et perle che d'essi si cavano. Con alcuni avvertimenti utilissimi a quelli che tal viaggio volessero fare.* Venetia : Andrea Muschio, 1587. 174 p.

¹² *Balbi G. Viaggio dell'Indie orientali, di Gasparo Balbi, gioielliere venetiano: nel quale si contiene quanto egli in detto viaggio ha veduto pero lo spatio di 9. anni consumati in esso dal 1579. fino al 1588. Con la relatione de i datij, pesi, & misure di tutte le città di tal viaggio, & del gouerno del re del Pegu, & delle guerre fatte da lui con altri re d'Auuà & di Sion.* Venetia : Appresso Camillo Borgominieri, 1590. 318 p.

¹³ *Federici C.* Op. cit. P. 40.

¹⁴ Ibid. P. 38.

¹⁵ *Balbi G.* Op. cit. P. 83.

¹⁶ Ibid. P. 97.

¹⁷ Ibid. P. 96.

¹⁸ Ibid. P. 102.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid. P. 109.

²¹ Ibid. P. 124.

²² Ibid. P. 123.

²³ Ibid. P. 124–125.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альбедиль М. Ф. Праздники Южной Индии // Индийские праздники: общее и локальное в календарной обрядности / науч. ред.: И. Ю. Котин, С. А. Маретина. Санкт-Петербург : Петербургское Востоковедение, 2005. С. 118–143.

2. Берзин Э. О. Юго-Восточная Азия в XIII–XVI веках. Москва : Наука, 1982. 337 с.

3. Диас дель Кастильо Б. Правдивая история завоевания Новой Испании / пер. с исп. Д. Н. Егорова, А. Р. Захарьяна. Москва : Форум, 2000. 399 с.

4. Калюта А. В. Духовный мир испанских конкистадоров в свете письменных источников XVI в. // Этнографическое обозрение. 2021. № 3. С. 15–29. DOI 10.31857/S086954150015492-1

5. Лучицкая С. И. Образ Другого: мусульмане в хрониках крестовых походов. Санкт-Петербург : Алетея, 2001. 412 с.
6. Тафур П. Странствия и путешествия / пер., предисл. и коммент. Л. К. Масиеля Санчеса. Москва : Индрик, 2006. 296 с.
7. Ушакова И. В. (сост.) Люйши чунью (Вёсны и осени господина Люя) / пер. Г. А. Ткаченко; сост. И. В. Ушакова. Москва : Мысль, 2010. 525 с.
8. Хазанов А. М. Португалия и мусульманский мир (XV–XVI вв.). Москва : РАУ-Университет, 2003. 320 с.
9. Юрченко А. Г. Книга Марко Поло: записки путешественника или имперская космография. Санкт-Петербург : Евразия, 2007. 864 с.
10. Cumming J. Music for the Doge in Early Renaissance Venice // *Speculum*. 1992. Vol. 67, № 2. P. 324–364.
11. Reynolds D. The Musical Heritage of Al-Andalus. London ; New York : Routledge, 2021. 260 p.
12. Rubiés J.-P. Travel and ethnology in the Renaissance: South India through European eyes, 1250–1625. Cambridge : Cambridge Univ. Press, 2000. 472 p.
13. Viaggi di C. Federici e G. Balbi alle Indie Orientali / a cura di O. Pinto. Roma : Istituto poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato, 1962. 437 p.

Dmitry V. Vozchikov

Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin, Yekaterinburg, Russia.
E-mail: catullus89@mail.ru. ORCID: 0000-0003-1110-0501

SOUTH AND SOUTHEAST ASIAN MUSICAL CULTURE AS SEEN BY THE 15TH AND 16TH-CENTURY VENETIAN TRAVELLERS

Abstract. The article deals with the perception of the Indian and Southeast Asian musical traditions and instruments in the 15th and 16th-century Republic of Venice. The study is based on three accounts written by the Venetian merchants, which had spent many years in Asia: Niccolò de' Conti (circa 1395–1469), Cesare Federici (1521–1601) and Gasparo Balbi (circa 1550 – between 1621 and 1625). They all gained popularity in Europe. The current study of the Oriental music imagery in the Venetian travelogues can shed a new light on the problem of continuity between the late medieval and the early modern Venetian images of India and Southeast Asia, coined by the state which prosperity had been built on the Oriental commerce. Despite the episodic mention of music and the absence of the original musical instrument names in the travelogues, the music of India and Myanmar was presented in different contexts: from the festivals to the court ceremonies. Conti narrated a legend on the origin of woodwind music, probably the one of Chinese origin. Balbi described the Burmese music as an important sign of royal power as well as an element of the Buddhist cult and Mon folk religion.

Keywords: Republic of Venice; medieval music; Hindu music; medieval India; Vijayanagara Empire; medieval Myanmar; music of Myanmar; medieval travels

For citation: Vozchikov D. V. *Muzыkal'naya kul'tura Yuzhnoy i Yugo-Vostochnoy Azii v travelogakh venetsianskikh kuptsov XV–XVI vekov* [South and Southeast Asian Musical Culture as Seen by the 15th and 16th-Century Venetian Travellers], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2025, iss. 40, pp. 16–24. DOI 10.24412/2658-7858-2025-40-16-24 (in Russ.).

REFERENCES

1. Albedil M. F. *Prazdniki Yuzhnoy Indii* [Festivals of South India], I. Yu. Kotin, S. A. Maretina (eds.) *Indiyskie prazdniki: obshchee i lokal'noe v kalendarnoy obryadnosti*, St. Petersburg, Peterburgskoe Vostokovedenie, 2005, pp. 118–143. (in Russ.).
2. Berzin E. O. *Yugo-Vostochnaya Aziya v XIII–XVI vekakh* [Southeast Asia in the 13th–16th Centuries], Moscow, Nauka, 1982, 337 p. (in Russ.).

3. Egorov D. N., Zakharyan A. R. (transl.) Díaz del Castillo B. *Pravdivaya istoriya zavoevaniya Novoy Ispanii* [The True History of the Conquest of New Spain], Moscow, Forum, 2000, 399 p. (in Russ.).
4. Kalyuta A. V. *Dukhovnyy mir ispanskikh konkistadorov v svete pis'mennykh istochnikov XVI v.* [The spiritual world of the Spanish conquistadors in the light of written sources of the 16th century], *Etnograficheskoe obozrenie*, 2021, no. 3, pp. 15–29. DOI 10.31857/S086954150015492-1 (in Russ.).
5. Luchitskaya S. I. *Obraz Drugogo: musul'mane v khronikakh krestovykh pokhodov* [Image of the Other: the Muslims in the Crusade Chronicles], St. Petersburg, Aleteyya, 2001, 412 p. (in Russ.).
6. Tafur P. *Stranstviya i puteshestviya* [Wanderings and Travels], Moscow, Indrik, 2006, 296 p. (in Russ.).
7. Ushakova I. V. (comp.) *Lyuyshi chun'tsyu (Vesny i oseni gospodina Lyuya)* [Master Lü's Spring and Autumn Annals], Moscow, Mysl', 2010, 525 p. (in Russ.).
8. Khazanov A. M. *Portugaliya i musul'manskiy mir (XV–XVI vv.)* [Portugal and the Muslim World (15th–16th Centuries)], Moscow, RAU-Universitet, 2003, 320 p. (in Russ.).
9. Yurchenko A. G. *Kniga Marko Polo: zapiski puteshestvennika ili imperskaya kosmografiya* [Marco Polo's Book: Traveller Records or Imperial Cosmography], St. Petersburg, Evraziya, 2007, 864 p. (in Russ.).
10. Cumming J. Music for the Doge in Early Renaissance Venice, *Speculum*, 1992, vol. 67, no. 2, pp. 324–364. (in Russ.).
11. Reynolds D. *The Musical Heritage of Al-Andalus*, London, New York, Routledge, 2021, 260 p.
12. Rubiés J.-P. *Travel and ethnology in the Renaissance: South India through European eyes, 1250–1625*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 2000, 472 p.
13. Pinto O. (ed.) *Viaggi di C. Federici e G. Balbi alle Indie Orientali* [Travels of C. Federici and G. Balbi to the East Indies], Roma, Istituto poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato, 1962, 437 p. (in Italian).

Лариса Николаевна Логинова

Доктор искусствоведения, профессор теории и сольфеджио в Школе музыки и танца «Люте»
(Барселона, Испания). E-mail: larisaloginova56@gmail.com

ДЖОН КЕЙДЖ – ИЗОБРЕТАТЕЛЬ ЯЗЫКОВ И СМЫСЛОВ

В статье обсуждается вклад американского композитора XX века Джона Кейджа в развитие музыкального языка пост-авангарда. В центре внимания автора – музыкальные, литературные и эстетические работы композитора, на основе которых складывается общее представление о художественной философии композитора и системе языка. Для Кейджа эта философия служила методом познания и самовыражения в искусстве, имеющим универсальное значение в рамках индивидуального творчества. Как творческая универсалия она не могла не опираться на общие законы организации языка, музыкальной коммуникации и базовых механизмов восприятия. Именно с этих позиций автор статьи оценивает языковые новации Кейджа, рассматривая их через призму фонических, синтаксических и композиционных отношений, свойственных любым языковым построениям, а также характеру их восприятия. Представленные в этом ракурсе *экстравагантные* изобретения Кейджа в языковой сфере обретают свое значение в общей цепи эволюции музыкального языка XX века.

Ключевые слова: Джон Кейдж, музыкальный язык, новый фонизм, протяжённость, открытые формы

Для цитирования: Логинова Л. Н. Джон Кейдж – изобретатель языков и смыслов. DOI 10.24412/2658-7858-2025-40-25-31 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2025. – Вып. 40. – С. 25–31.

Джон Кейдж любил вспоминать свой давний разговор с кумиром юности Арнольдом Шёнбергом¹, который его как-то спросил, сможет ли тот посвятить свою жизнь музыке: «Несомненно, – ответил он, – однако, чтобы писать музыку, нужно хотя бы иметь чувство гармонии, – осторожно заметил мэтр. Кейдж прямодушно заявил, что никакого чувства гармонии у него нет. – Тогда вы столкнётесь с великими трудностями, как если бы захотели пройти сквозь стену... – В таком случае я буду биться об эту стену головой всю жизнь, – парировал Кейдж [11, 284; здесь и далее перевод наш. – Л. Л.].

Этот диалог оказался пророческим, потому что в нём начинающий композитор недвусмысленно декларировал свои намерения в искусстве, которые с небывалым

упорством реализовывал на протяжении всей жизни. Среди главных творческих задач было создание музыкального языка будущего. Грандиозность замысла потребовала большой смелости и самозабвенного творческого поиска, в результате которого сложилась новая философия творчества со своими постулатами, взаимосвязями и развитием. Она дала Кейджу универсальные механизмы познания и самовыражения в искусстве. Открытые в музыке новации он переносил и на другие области творчества – живопись, графику, литературные труды, публичные лекции и разного рода сценические акции.

Новая философия творчества складывалась под воздействием современных философских течений и духовных практик Востока. Как известно, Кейдж интересо-

вался трудами Олдоуса Хаксли (Aldous Huxley), Ананды Коомарасвами (Ananda Coomaraswamy). А древнекитайская «Книга Перемен» (И Цзинь) в период музыкальных экспериментов с так называемыми *открытыми формами* стала его настольной книгой². Восточная философия, преломлённая через призму западной культуры, как отмечает О. Б. Манулкина, определила не только видение собственных творческих задач, но стала сильным аргументом в неприятии традиционных ценностей европейского искусства с его эмоциональностью и субъективизмом [2].

Кейджа также занимали вопросы происхождения и эволюции языка и особенно – переходные состояния от интуитивного и невнятного лепета к осознанной и осмысленной речи. Его концепция нового языка основывалась на особых структурных принципах и функциональных отношениях, причём функция превалировала над материей и структурой. Поэтому её автор предпочитал преимущественно апеллировать только к действию, зачастую отказываясь от звучания как такового и занимаясь графикой, скульптурой или сценическим хэппенингом.

Несмотря на то, что музыкальные открытия Кейджа универсальны внутри индивидуального творческого опыта, это не отменяет в нём действия общих законов коммуникации и восприятия, которые основываются на триединстве фонических, синтаксических и композиционных принципов, описанных в трудах Е. В. Назайкинского [3; 4]. С этих позиций мы и будем оценивать языковые новации композитора.

Новый фони́зм. Новые звучания открывались Кейджу сначала в экспериментах с академическими инструментами, а затем уже в работе с электронным синтезом звука и звуками окружающей действительности. Все вместе они открывали для композитора бескрайние горизонты для новых звуковых решений.

Первый, осторожный шаг в область неизведанного был сделан с опорой на вполне традиционные методы и средства. Кейдж открывал новые звуковые возможности у известных инструментов, на которых умел играть сам. Для него это было фортепиано и ударные³.

Игре на фортепиано он обучался sporadически: с восьми лет у своей тётки, затем у других педагогов, имена которых он никогда не упоминал, за исключением профессора Парижской консерватории Лазар-Леви (Lazare-Levy), у которого брал частные уроки во время пребывания в Париже в 1931 году.

Знакомство с ударными произошло позже – в конце 1930-х годов, когда Кейдж получил работу концертмейстера в балетных классах UCLA (The University of California, Los Angeles), а затем в Cornish School of the Arts в Сиэтле. Там же в Сиэтле им был создан ансамбль ударных инструментов, с успехом выступавший по всему западному побережью.

Следует отметить, что в 1930–1940-х годах было модным использовать в театральных постановках – будь то балет, пантомима, драматическое действие – звучание простейших музыкальных инструментов и в первую очередь ударных. На них играли драматические актёры, танцовщики, мимы, дополняя пластикой игры общий рисунок сценического движения. К таким театральным постановкам писал музыку и Кейдж. Когда танцовщик и хореограф Мерс Каннингем (Merce Cunningham) в 1953 году пригласил Кейджа в качестве музыкального руководителя в свою балетную труппу, работа в этом жанре приняла более регулярный характер и продолжалась вплоть до последних лет жизни композитора⁴. Ансамбль ударных в этом коллективе часто варьировался, пополняясь либо экзотическими звучаниями балийских гонгов, индийских или японских барабанов, шумовыми предметами⁵, комбинировался с акустическими звуковысотными инстру-

ментами или записью фрагментов из чужой музыки⁷, позднее – привлекалась и электроника.

Скорее всего, увлечение ударными инструментами отвечало и внутренним наклонностям композитора. Как вспоминает сам композитор, сильнейшее впечатление на него произвело исполнение «Ionisation» Вареза (Edgar Varèse) ансамблем ударных, услышанное в 1933 году в Нью-Йорке и «Ostinato pianissimo» Кауэлла (Henry Cowell) в 1934-м. И в том же 1934 году пришло эстетическое осмысление новых звучаний, которое сложилось не без влияния режиссёра абстрактного кино Оскара Фишингера (Oscar Fischinger), с которым Кейджу доводилось тогда работать. Как вспоминал Кейдж, именно Фишингер открыл для него экзистенциальный смысл ударных. Он говорил, что в этом мире у всего есть душа, которая проявляет себя в звуке. Звук дерева имеет свою духовность, звук стекла – свою. Это настолько взбудоражило воображение Кейджа, что на следующий день, по его словам, он начал писать музыку для ударных инструментов.

Приготовленное фортепиано вошло в жизнь композитора почти случайно. В 1938 году, работая над музыкальным оформлением к дипломному танцу выпускницы Cornish School, Кейдж обнаружил, что ансамбль ударных на сцене будет мешать движениям танцовщицы. И тогда он решил заменить его более компактным инструментом – фортепиано с заглушенными струнами и молотками, приближая тем самым к звучанию ударных. Так начался целый этап творческого поиска, занявший всё следующее десятилетие. В 1940-х годах, как отмечает М. Э. Дубов, композитор разрабатывает целую технологию приготовления фортепиано [1]. Она учитывала характер предметов и их расположение внутри инструмента, а также их влияние на высоту, громкость и продолжительность звука. В эти годы создаётся музыка не только для хореографических постановок, но и само-

стоятельные произведения⁷. Именно они и принесли Кейджу официальное признание. В 1949 году композитор был удостоен Премии Национальной Академии Искусства и Литературы и Премии Guggenheim Foundation.

Использование электронных звучаний в разные периоды творчества решало самостоятельные художественные задачи. Джеймс Питчет – автор серьёзного исследования о Кейдже – упоминает несколько этапов, связанных с электроникой [10].

В более ранних работах электронными средствами достигалось усиление тех или иных сторон звучания, создавались новые тембровые краски и новые звуковые комплексы. Таким образом, как любил повторять сам Кейдж, звучание космоса проникало в музыкальный процесс. Работа над музыкальным оформлением пьесы Кеннета Пэтчена «Город носит широкополую шляпу» (Kenneth Patchen, «The City wears a slouch Hat») на радиостудии в Чикаго в 1942 году оказалась весьма плодотворной в плане освоения электронных технологий.

Электроника использовалась композитором для обработки и внедрения в музыкальную ткань бытовых звучаний, звуков улицы. Звуки бытовых предметов записывались на магнитофонную плёнку и преобразовывались через манипуляции с громкостью, со скоростью воспроизведения, через разного рода изменения спектрального состава звука и проч. «William Mix» (1952) для магнитофонной ленты – один из образцов такого рода синтеза.

В течение последующих десятилетий обращение к электронике приобретает концептуальный смысл, обусловленный конкретными художественными задачами. В «Variations 7» (1966) композитора вдохновляла идея рождения звука из тишины, преобразование неслышимого в слышимое. В «Reunion» (1968) электроника координировала действия участников музыкального процесса.

Открытия качественно новых звучаний – своеобразных фонем нового языка – сам Кейдж оценивает следующим образом: «Я убеждён, что использование звуков окружающей действительности, и в том числе шума в музыкальных целях, будет продолжаться и расширяться до тех пор, пока мы не придём к созданию электронной музыки, – говорил он. – Электронные источники звучания сделают возможными любые звуки, которые можно услышать... С электронной музыкой в ушах, мы услышим свободу» [9, 29].

Обозначив фонемы, Кейдж берётся за определение их грамматических норм и установление «*алфавитного*» порядка. В статье «За всё новые звуки» он призывал к «поиску и изобретению инструментальных ресурсов будущего, к развитию западной теории ритма и установлению новых видов музыкальной экспрессии» [6, 245]. Но всё это требовало своих ограничений, которым новый мир звуков никак не поддавался. Электронный синтез только начинал осваиваться, и Кейдж даже не предпринимал никаких попыток к его систематизации.

Гораздо легче поддавались классификации, как ему казалось, звуки живой и неживой природы. Как известно, в работе 1952 года «William Mix» с использованием магнитофонной записи все звучания он разделил на шесть категорий: звуки города, деревни, электронные, звучания, воспроизводимые мануальными манипуляциями, воздухом и с помощью специальных приспособлений. Весь комплекс звучаний координировался по частоте, тембру и громкости.

В «Living Room Music» звуки классифицировались по материальным признакам источника звучания – дерево, металл, бумага и проч. А «Imaginary Landscape № 4» оформляется только двумя группами звучаний – электронными и акустическими (природными).

В каждом произведении классификация фонем происходила по разным критериям,

поэтому алфавитного порядка так и не удалось добиться. К тому же выделенные *музыкальные фонемы* конфигурировались весьма индивидуально и случайно в каждой отдельной авторской композиции.

Новый синтаксис. Характер связи новых фонических образований, иными словами – музыкальный синтаксис – определяется их акустическими особенностями. Принимая во внимание склонность композитора к звучаниям ударных инструментов с нефиксированной высотой и шумовым эффектам, выбор ритма и ритмических отношений в качестве ведущего механизма синтаксической координации вполне ожидаем.

Эту роль ритма Кейдж осознал ещё в конце 1930-х годов, когда вплотную занялся ударными инструментами и приготовленным фортепиано. Тогда им осваивались возможности ритма в организации музыкальных протяженностей. Сам он ссылался на два обстоятельства, обративших его внимание на эту сторону ритма. Прежде всего, работа музыкальным директором в балетной труппе Мерса Каннингема, требующая от композитора создания музыки уже на готовую хореографию, где тембровые особенности ударных инструментов и ритм движения танцовщика задавал параметры звуковых протяжённостей и их взаимосвязей. Понимание *протяжённости* как синтаксической единицы пришло к Кейджу через изучение звуков ударных инструментов, о чём свидетельствует сам композитор в эссе «Признания композитора»: «Как правило, звуки ударных инструментов не определены с точки зрения высоты, но самостоятельны и автономны с точки зрения протяжённости. Вне власти человека влиять на протяжённость, которая обусловлена физической природой материала» [5, 77].

В музыкальных работах 1940-х годов *протяжённость* была базовой матрицей в технике *гамут* (Gamut)⁸. В сочинениях 50-х годов она уже абстрагируется от тем-

бро-акустических основ и становится одним из структурных компонентов техники диаграммы, с лёгкостью адаптируясь к любому контексту. Кейдж считал, что только таким образом можно преодолеть детерминизм материала, сковывающий свободу выражения.

Вероятно, отрешение от материально-акустических корней стало ответом на шокирующую безграничность звуковых ресурсов, которые он предполагал вовлекать в музыкальное действие. «Концерт для подготовленного фортепиано и камерного оркестра» (1950–1951) является первой попыткой использования музыкальной протяжённости как *опустошённой формы*.

В письме к Булезу 1950 года [7] он объяснял свою позицию в отношении абстрагированной протяжённости как *бросание звучания в тишину*. Кейдж подчёркивал, что в нём нет экспрессии, но есть индивидуальные звучания, которым позволено находить свою собственную выразительность внутри пустой канвы открытого времени.

Безусловно, любые синтаксические нормы языка допускают определённую свободу применения. И такую свободу Кейдж находит не просто в спонтанных, случайных реакциях, но в действиях *формализованной случайности*. Инструмент формализации случая он заимствует из техники гадания на игральном костяке в китайской «Книге перемен». Принцип случайного выбора из этой книги впервые был применён к диаграммам в финале Концерта для подготовленного фортепиано и камерного оркестра, а также в «Музыке перемен» (1951). Для Кейджа случайный выбор, проникнутый магией гадания, казался счастливым спасением от косной безжизненности *опустошённых* структур нового языка.

Новая композиция. Музыкальная композиция, по Кейджу, это реализация текучести времени посредством техники случайных операций, открытых форм и неопределённости. Он считал, что только неопределённость даёт всю полноту переживания

процесса. Свобода *неопределённости* завоевывалась постепенно. Первоначально она была привилегией автора. В «Music of Changes» композитор свободно выбирает конфигурацию заполнения диаграмм, а действия исполнителя ограничиваются авторскими предписаниями в нотации. Следующим шагом было допущение исполнителя к спонтанному выбору звуковых комбинаций. В диаграммах «Music for piano» и в «The Ten thousand Things» предлагалось во время исполнения варьировать конфигурацию схем: переводить вертикальные сочетания в линейные горизонтальные протяжённости, а в «Music for piano» – свободно выбирать динамику и темп.

Подлинную свободу исполнителю давала открытая форма, предполагающая возможность исполнять сочинение принципиально разными способами. Идею открытой формы Кейдж изложил в лекции «Неопределённость» [8]. Понятие *неопределённости*, *открытости формы* он трактовал обобщённо – как поле выбора, которым пользуется исполнитель по своему усмотрению.

Открытая форма радикально меняла подход к музыкальному произведению и традиционной музыкальной коммуникации. Художественная целостность произведения преобразуется в *протяжённость музыкального действия* со свободным выходом в широкий жизненный контекст. Поэтому любое действие композитора – связанное или не связанное напрямую с музыкальным звучанием, становится предметом его искусства: чтение газеты или игра в шахматы, которые определяли *драматургию* разного рода хэппенингов Кейджа.

Таким образом, отдаляясь от интонационных основ музыкального языка в область спекулятивных универсалий, Кейдж преодолевает специфику музыкального искусства, *омузыкаливая* таким образом саму жизнь. Совершив этот переход, он оставил нерешённой главную задачу своей жизни.

Разрабатывая систему музыкального языка, ему не удалось разрешить конфликт меж-

ду многообразием звуковых возможностей и необходимостью структурных ограничений. Поэтому так и не сложился ни новый «алфавит», ни правила синтаксиса, ни лексические, ни семантические нормы. Веро-

ятно, для выполнения этой грандиозной задачи требуется работа многих поколений в будущем, для которых опыт гениального выдумщика и смелого изобретателя, хочется верить, окажется не бесполезным.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Кейдж посещал уроки Шёнберга в Калифорнийском университете Лос-Анжелеса приблизительно с марта 1935 по январь 1937 года.

² Aldous Leonard Huxley (1894–1963) – английский писатель и философ, соединивший западноевропейский агностицизм с восточными духовными практиками. Кейдж неоднократно упоминал его работу «The Perennial Philosophy». Ananda Kentish Coomaraswamy (1877–1947) тамильский эзотерик и метафизик, обративший внимание Запада к индийской философии и искусству. Среди его работ Кейдж изучал «The Transformation of Nature in Art» и «The Dance of Shiv». «Книга Перемен» (И Цзинь) – один из наиболее ранних китайских философских текстов, датированный приблизительно 700 г. до н. э.

³ Кейдж также играл на кларнете, но по какой-то причине этот инструмент оказался на периферии экспериментальных поисков.

⁴ В качестве музыкального директора и концертмейстера Кейдж работал у Мерса Каннингема (Merce Cunningham) до конца 1960-х годов. Однако реальное сотрудничество с балетной труппой продолжалось вплоть до смерти композитора в 1992 году.

⁵ Консервные банки и тормозные колодки – «First Construction in Metal», «Third construction», «Dubble Music».

⁶ «Воображаемый ландшафт № 1» (1939); Credo in US (1942).

⁷ «Опасная ночь» (The Perilous Night, 1943–1944), «Музыкальная книга» (A Book of Music, 1944), «Три танца» (Three Dances, 1945).

⁸ Термин *gamut* происходит от сочетания слов *гамма* и *UT* (первый тон звукоряда) и обозначает порядок элементов, организованный по одному главному признаку.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дубов М. Э. Джон Кейдж. Школа игры на фортепиано // Джон Кейдж : к 90-летию со дня рождения : материалы науч. конф. Москва : Моск. гос. консерватория, 2004. С. 111–118.
2. Манулкина О. Б. Джон Кейдж: Паломничество в страну Востока // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2012. № 146. С. 168–174.
3. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
4. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. Москва : Музыка, 1972. 383 с.
5. Cage J. Composer's confessions. Paris : Allia Edition, 2013. 96 p.
6. Cage J. For More New Sounds // Cage J. I–VI (The Charles Eliot Norton Lectures, 1988–89). Cambridge : Harvard Univ. Press, 1990. P. 243–245.
7. Cage J. Letter to Pierre Boulez, feb. 1950, JCA-10.
8. Cage J. Silence. Lectures and writings by John Cage. Hanover, NH : University Press of New England : Wesleyan University Press, 1973. 276 p.
9. Cage J. The Future of Music: Credo // Audio Culture. Readings in Modern Music / Ed. by Christoph Cox and Daniel Warner. Bloomsbury : Bloomsbury Academic, 2017. P. 27–30.
10. Pichet J. The Music of John Cage. Cambridge ; New York : Cambridge Univ. Press, 1993. 223 p.
11. Tomkins C. The Bride and the Bachelors. Five Masters of the Avant-Garde. Amsterdam ; New York : Gagosian Gallery Press, 2014. 484 p.

Larisa N. Loginova

Escola de les Arts Musicals i la Dansa "LUTHIER", Barcelona, España.

E-mail: larisalloginova56@gmail.com

JOHN CAGE – INVENTOR OF LANGUAGES AND MEANINGS

Abstract. The author of article discusses the contribution of American composer John Cage to the post-avant-garde musical language the 20th century. His music compositions, literary and aesthetic works are in the focus of consideration. These kinds of creative activity had formed the basis of composer's artistic philosophy and language system. For Cage, it served as universal method of knowledge and self-expression in art. As a creative universality, it would to be based on a general laws of language, musical communication and human perception. From this point of view the author of article evaluates Cage's creative heritage, using the triad of phonic, syntactic and compositional relationships inherent in any linguistic constructions, as well as the nature of their perception. This perspective allows us to understand the significance of the composer's innovations in the evolution of musical language of XX century.

Keywords: John Cage; musical language; new sounds; extension; open forms

For citation: Loginova L. N. *Dzhon Keydzh – izobretatel' yazykov i smyslov* [John Cage – inventor of languages and meanings], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2025, iss. 40, pp. 25–31. DOI 10.24412/2658-7858-2025-40-25-31 (in Russ.).

REFERENCES

1. Dubov M. E. *Dzhon Keydzh. Shkola igry na fortepiano* [John Cage. Piano manual], *Dzhon Keydzh : k 90-letiyu so dnya rozhdeniya : materialy nauch. konf.*, Moscow, Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya, 2004, pp. 111–118. (in Russ.).
2. Manulkina O. B. *Dzhon Keydzh: Palomничество v stranu Vostoka* [Pilgrimage to the Land of East], *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena*, 2012, no. 146, pp. 168–174. (in Russ.).
3. Nazaykinsky E. V. *Logika muzykal'noy kompozitsii* [Logic of musical composition], Moscow, Muzyka, 1982, 319 p. (in Russ.).
4. Nazaykinsky E. V. *O psikhologii muzykal'nogo vospriyatiya* [About of music perception], Moscow, Muzyka, 1972, 383 p. (in Russ.).
5. Cage J. *Composer's confessions*, Paris, Allia Edition, 2013, 96 p. (in French).
6. Cage J. *For More New Sounds, Cage J. I–VI (The Charles Eliot Norton Lectures, 1988–89)*, Cambridge, Harvard Univ. Press, 1990, pp. 243–245.
7. Cage J. *Letter to Pierre Boulez, feb. 1950* [Letter to Pierre Boulez, Feb. 1950], JCA-10. (in French).
8. Cage J. *Silence. Lectures and writings by John Cage*. Hanover, NH, University Press of New England, Wesleyan University Press, 1973, 276 p.
9. Cage J. *The Future of Music: Credo*, Ch. Cox, D. Warner (eds.), *Audio Culture: Readings in Modern Music*, Bloomsbury, Bloomsbury Academic, 2017, pp. 27–30.
10. Pitchet J. *The Music of John Cage*, Cambridge, New York, Cambridge Univ. Press, 1993, 223 p.
11. Tomkins C. *The Bride and the Bachelors. Five Masters of the Avant-Garde*, Amsterdam, New York, Gagosian Gallery Press, 2014, 484 p.

Елена Викторовна Клочкова

Кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры музыковедения Института «Академия имени Маймонида» Российского государственного университета имени А. Н. Косыгина (Москва, Россия). E-mail: l_klochkova@mail.ru. ORCID: 0009-0008-9828-5636. SPIN-код: 8390-2613

**ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ МИР КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА:
К 90-ЛЕТИЮ АЛЕМДАРА КАРАМАНОВА**

В статье рассматривается феномен творчества Караманова на основе его собственных высказываний, взятых из интервью и бесед разных лет. Главной задачей статьи явилась потребность выявить особенности индивидуального мира композиторского творчества сквозь призму его личных рассказов, цитат, комментариев, что во многом помогло определить факторы, формирующие композиторскую индивидуальность мастера. Огромное значение для постижения закономерностей творчества Караманова имеют его личные высказывания о своей жизни, творчестве, мировоззрении, музыкальных замыслах и проблемах их воплощения. Материалом для исследования послужили беседы Караманова с А. Соколовым, Е. Польдяевой, Е. Клочковой, опубликованные в разных литературных источниках. Самым ценным композиторским словом явились авторские программы его симфонических произведений, написанных на религиозные темы.

Ключевые слова: Алемдар Караманов, феномен творчества, авторские комментарии, композиторская индивидуальность

Для цитирования: Клочкова Е. В. Индивидуальный мир композиторского творчества : к 90-летию Алемдара Караманова. DOI 10.24412/2658-7858-2025-40-32-37 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2025. – Вып. 40. – С. 32–37.

10 сентября 2024 года исполнилось 90 лет со дня рождения Алемдара Караманова (1934–2007). Это событие повлекло за собой несколько значительных мероприятий, состоявшихся в разных регионах России. Авторский концерт прошёл в Симферополе, родном городе Алемдара Сабитовича, в музыкальном училище, которое он окончил в 1953 году по специальности фортепиано. В городе Гурьевске Калининградской области состоялся VI Международный музыкальный конкурс имени Алемдара Караманова, прошедший в Детской школе искусств, носящей с 2012 года имя композитора. Открытие этого крупномасштабного проекта, в котором приняли участие свыше двухсот музыкантов, сопровождалось не только звучанием музыки Караманова, но и выставкой российского художника

Олега Тарасенко, посвящённой творчеству композитора. Название выставки, как и название одного из самых значительных симфонических циклов Караманова «Совершишася», олицетворяло свершение главного, неминуемого и предначертанного. В Москве, в Российской академии музыки имени Гнесиных, 17 декабря 2024 года прошёл авторский концерт Караманова, на котором были исполнены сочинения разных лет, в том числе несколько мировых премьер: Четвёртой сонаты «Философской» для фортепиано (1961), Этюдов для фортепиано (1962), Четырёх романсов на стихи русских поэтов (1975). 25 января 2025 года в Международном доме музыки, в Москве, на закрытии XV Рождественского фестиваля прозвучал Реквием (1971) Караманова. Национальным филармоническим орке-

стром России и Академическим Большим хором «Мастера хорового пения» дирижировал Владимир Спиваков. XV Рождественский фестиваль духовной музыки, таким образом, завершился посвящением Алемдару Караманову.

Большая часть творческой жизни Караманова прошла под знаком непризнанности и неисполняемости его музыки, что, безусловно, наложило отпечаток на индивидуальный мир композиторского творчества. Сегодня эта ситуация изменена почти полностью: музыку Караманова исполняют крупнейшие музыканты, она включена в программы конкурсных и сольных выступлений, её изучают в учебных заведениях всех уровней, анализируют, исследуют. В последние годы открываются всё новые и новые архивные материалы, которые позволяют уточнить количество сочинений, созданных Карамановым, изучить эскизы и наброски незавершённых произведений, его литературные тексты, либретто нескольких опер, многочисленные дневниковые записи. Весь этот материал в настоящее время активно исследуется, расшифровывается и осмысливается.

В данной статье мы обратились к высказываниям Караманова, которые помогают определить факторы, повлиявшие на формирование индивидуального мира композиторского творчества. Данные высказывания принадлежат к разным периодам жизни Алемдара Сабитовича, многие из них публиковались в интервью, беседах, статьях, некоторые взяты из личных бесед автора статьи с Карамановым.

Композитор, обладавший «большим стилем», узнаваемостью своей музыки, работавший практически во всех основных музыкальных жанрах, «чудо-ребенок», «глава консерваторских модернистов», создатель религиозного типа симфоний, «аутсайдер советской музыки», «великое неизвестное», автор немалого количества незавершённых сочинений, и ещё большего – завершённых, но до сих пор не испол-

ненных, «симферопольский отшельник»... Таков Алемдар Караманов в разных своих ипостасях. Сам же он определял себя так: «Я – человек, у которого не будет последователей. Никто не сможет прямо воспользоваться моими средствами. <...> Потому что в моей музыке живёт полнота космического восприятия: звезды, планеты, разряженный воздух. Она далека от того, к чему стремится сегодняшняя музыка – сделать себя комфортной, отвечающей человеческим запросам, создать, как бы собственную цивилизацию. В моей музыке звучит открытый космос» [6, 102]. Слова из беседы Елены Польшаевой с Алемдаром Карамановым, являющиеся эпиграфом к её статье «Апокриф или послание?», опубликованной в 1996 году, сегодня стали визитной карточкой композиторского слова о своём творчестве.

Мыслитель, музыкант философского склада ума, Караманов всегда тяготился официальными направлениями, господствующими в академических кругах. Одним из первых в СССР, будучи аспирантом Московской консерватории (1962–1964), он стал создавать авангардные сочинения, экспериментировать с музыкальной техникой, жанрами, приёмами исполнения, поисками новых звучаний и впоследствии отказался от авангарда в пользу тональности, традиционности и умеренности. Это дерзновение позволило вернуться к крупному симфоническому жанру и создать новый тип симфонии – религиозной, основанной на программном замысле, разворачивающем глубокие религиозно-философские концепции и в то же время закрепило за композитором образ одного из самых свободолюбивых, бескомпромиссных, непокорных, не вписывающихся в общепринятые нормы и стандарты. Всё это, однако, не было желанием эпатировать и привлекать к себе внимание, а проистекало из внутренних потребностей духа, ищущего и стремящегося к глубоким постижениям.

В нём жило стремление к синтезу, к диалогу музыки с философией, религией, ко взаимному обогащению различных областей человеческого знания, к освоению бытия во всей творческой полноте. Отсюда и особенная многозначительность образности карамановского музыкального мышления, позволяющая сопрягать явления часто разнородного характера, богатство мыслей, основанных на изучении огромного корпуса религиозной и философской литературы, собственный анализ богословских текстов, личные теологические изыскания. Многие из них запечатлены в разнообразных беседах с корреспондентами, музыковедами, друзьями, некоторые из них опубликованы, другие остаются пока в архиве композитора: «Я полностью углублялся в религиозный мир, постоянно в нём пребывая, читая, расширяя свои познания, это было время упорных размышлений, изучения документов различных периодов всей истории разных религий» [2, 281]. В дополнение к сказанному, невероятная увлечённость техникой, конструирование различных приборов (для отопления, например), собственное изобретение звукозаписывающего музыкального инструмента, коллекционирование редких форм камней и многое, многое другое: «Я занимался и занимаюсь любой областью человеческого познания, меня всё интересует, всё волнует» [1, 208].

От мамы, Полины Сергеевны Карамановой, пришла к нему музыка, ставшая его главной творческой стихией уже в юном возрасте. Мощность и быстрота развития таланта на определённом этапе стала гораздо выше, чем знания и умения, позволяющие адекватно фиксировать собственные музыкальные фантазии: «Мне иногда кажется, что я какой-то большой инструмент, даже не рояль, а что-то очень большое. Когда я вижу море, горы или лес, или ночное звёздное небо, это меня так волнует своей красотой, и тогда инструмент начинает звучать. Звучит музыка, звучит оркестр, оркестр звучит у меня в голове, в сердце,

во всём моём существе, но я не могу это записать, мама, я очень малограмотный» [3, 26]. Немного позднее, с пятнадцати лет, когда, по Конфуцию, «является охота к учению», Караманов, обучаясь в Симферопольском училище, а затем в Московской консерватории, очень быстро овладеет совершенной записью многострочных партитур. За время обучения в консерватории композитор создаёт десять симфоний, пройдя увлечение романтизмом, импрессионизмом, Шостаковичем, Прокофьевым, Ноно, Пендерецким, Булезом, переплавляя эти влияния в собственный музыкальный язык. Изобретает новые формы выражения, такие как в Пятой симфонии – Драматории (1957), написанной по поэме В. Маяковского «В. И. Ленин», – уникальный синтез производимого слова, декламации и музыки. Исполненная лишь спустя 20 лет, в 1979 году, эта симфония показала, как надолго было отсрочено узнавание шедевра и понимание композиторских новаторских устремлений. В этом сочинении многое предвосхищает последующие искания автора: стремление к мощной грандиозности, крупным замыслам, трактовки исторического события с позиции взгляда извне, из мира больших идей, космических обобщений: «Революция воспринимается Карамановым как космическое потрясение, как вселенское действие...» [5, 283].

В тот же консерваторский период прослеживается ещё одна черта творческого мышления композитора: стремление к свободе мышления, как личного, так и музыкального, вылившееся в свободу структуры сочинений, которая главенствовала и в авангардных сочинениях, и в последующих: «В свободе структуры проявляется одна из особенностей русской музыки», – замечал Ю. Н. Холопов [7, 122].

В тридцатилетнем возрасте, когда человек «устанавливается», Караманов делает один из важнейших в своей жизни выборов: оставляет Москву и возвращается в свой родной город Симферополь,

где обретает «тишину, покой и свободу», необходимые для дальнейшего творчества. Импульсом к отъезду из Москвы послужило не только резкое неприятие его авангардных опусов и невозможность их исполнения, издания нот, публичных выступлений, повлекшие за собой огромные трудности выживания в столице, но и главное – обретение веры. Для Караманова это было «живой струей», как он говорил впоследствии: «Я почувствовал какую-то волну, живую струю, она воскресила во мне то, что было убито, дала безграничную возможность сочинять дальше, сбросила все старые цепи, освободила к чистоте мой музыкальный вкус, подавленный модернизмом. Это было просто чудо какое-то – светлое жизненное ощущение. И я понял, что этому городу оно больше не принадлежит, этот драгоценный росток надо развивать, и я стал художником, который пишет на века» [6, 108].

Внутренняя свобода дала Караманову смелость быть свободным не только в сфере музыкального творчества. Поступком с большой буквы стало его буквальное спасение от разрушения церкви Всех святых в Симферополе. Весь гонорар, полученный за созданную музыку к фильму «Обыкновенный фашизм» (1965) Михаила Ромма, композитор передал в эту церковь, благодаря чему она сохранилась и сегодня продолжает существовать.

В течение сорока двух лет Караманов проживал в Крыму, довольно редко посещая Москву. Всё его творчество было устремлено к главной идее, которая постепенно оформится в создание нового типа симфонии – религиозной: «Религия и её писания стали постоянной программой всего моего творчества. Я всё более углублялся в этот мир, постоянно в нём пребывая, читая, расширяя свои познания. Религия как первичный импульс порождала моё вдохновение, поднимала на новую высоту всё моё творчество. Оно складывалось в могучие симфонические формы, насыщенные всеми средствами музыки» [6, 111]. Чтобы понять

какое содержание «излучают» музыкальные формы циклов симфоний Караманова этого периода, написанных по религиозным текстам, прежде всего необходимо обратиться к авторским программным комментариям. Они приводятся в разных источниках. Впервые Аламдар Сабитович объяснил программу своих религиозных симфоний «Совершишася» по четырём Евангелиям и «Бысть» по Апокалипсису в беседе с Еленой Польшаевой в 1995 году. Это были довольно краткие комментарии, которые вошли в уже упомянутую статью 1996 года. Однако по ним возможно представить основную логику композиторского мышления при обращении к текстам Священного Писания: «Весь текст Апокалипсиса был разделён мною на определённые главы, узлы. <...> Иногда много написанного в тексте очень быстро „промелькивает“ в музыке, не вмещается в музыкальные образы, и наоборот – одна фраза „И произошла на небе война“ – выливается в целую симфонию! Война небесная – очень ёмкий для меня образ, страшно много в себя вмещающий. Идёт великая брань, и всё это скрупулезно и точно показано» [6, 118].

Впоследствии Караманов рассказал очень детально и подробно программы всех своих религиозных симфоний в беседах автору данной статьи. Этот бесценный материал приведён в книге «Библейские симфонии Алемдара Караманова» [4]. Комментарий давался во время прослушиваний существующих на тот момент записей симфоний. Сочинения, которые ещё не были исполнены и записаны, Аламдар Сабитович превосходно играл сам, в своей фортепианной транскрипции. Все авторские программы изобилуют отсылками к библейским текстам. Караманов говорил: «Для того, чтобы лучше понимать мои симфонии, нужно знать и изучать Святые Писания, поскольку моя музыка находится с ними в непосредственной связи» [4, 52].

Симфонические циклы «Совершишася» и «Бысть» Караманова реализовали

определённый инвариант религиозной симфонии, в котором стали обязательными основные параметры: наличие религиозного названия и программы; богатый символический язык, раскрывающий религиозные образы; использование традиционных риторических барочных фигур, связанных с религиозными образами, баховских символов, библейской семантики инструментов, влияния литературной формы первоисточника на музыкальную форму, вылившуюся в своеобразную форму симфоний-видений; особая передача музыкальными средствами религиозных состояний: молитвы, медитации, экстаза. Все эти особенности музыки Караманова религиозного периода творчества воплотились в масштабные макроциклы, звучащие при целостном исполнении более двух с половиной часов.

Концепция карамановской религиозной симфонии рождалась как результат осмысления автором не только религиозных текстов, но и собственно религиозного опыта, особого Боговдохновенного состояния: «Я писал музыку с нотного листа неба» [2, 280]. Караманов – это композитор, который обладал колоссальным духовным опы-

том, ему были доступны состояния молитвенного погружения, религиозного экстаза.

Духовная музыка Караманова представлена и в двух католических жанрах: оратории «Stabat Mater» и Реквиеме для солистов, хора и оркестра, представившими новый взгляд на традицию. В этих опусах, при соблюдении всех канонических норм, господствует симфонический подход, в котором композитор снова демонстрирует себя как настоящий симфонист, а музыка, несмотря на глубокий трагизм содержания, полна упоения жизнью. Пронизывает музыкальную ткань сочинений лейтгармония всего религиозного периода творчества Караманова – «поглощение минора, особого рода смешение мажора и минора в одновременности, символ преодоления смерти, Воскресения» [4, 86]. Всю свою жизнь он – Алемдар, что по-турецки означает «несущий впереди знамя», – принимал к потребности осмысления себя в мире на глубоком духовном уровне, погружался в глубину самых масштабных явлений, постигая в своих сочинениях загадку космологических тайн Вселенной: «Я искал Бога и нашёл Его. Действительно нашёл – в своей музыке» [2, 281].

ЛИТЕРАТУРА

1. Беседа Александра Соколова с Алемдаром Карамановым // Алемдар Караманов : Музыка, жизнь, судьба : воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи / ред.-сост. С. С. Крылатова. Москва : Классика-XXI, 2005. С. 200–213.
2. Высказывания Алемдара Караманова из бесед с Еленой Клочковой. 1999, 2001, 2003 гг. // Алемдар Караманов : Как живой с живыми говоря / сост. С. С. Крылатовой. Москва : Академика, 2013. С. 280–289.
3. Караманова П. С. Воспоминания о детстве и ранней юности Алемдара Караманова // Алемдар Караманов : Музыка, жизнь, судьба : воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи / ред.-сост. С. С. Крылатова. Москва : Классика-XXI, 2005. С. 12–27.
4. Клочкова Е. В. Библейские симфонии Алемдара Караманова. Москва : Классика-XXI, 2005. 228 с.
5. Подскокий М. Творчество Алемдара Караманова: опыт характеристики // Алемдар Караманов : Музыка, жизнь, судьба : воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи / ред.-сост. С. С. Крылатова. Москва : Классика-XXI, 2005. С. 254–321.
6. Польшаева Е. Г. Апокриф или послание? // Алемдар Караманов : Музыка, жизнь, судьба : воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи / ред.-сост. С. С. Крылатова. Москва : Классика-XXI, 2005. С. 102–132.
7. Холопов Ю. Н. Аутсайдер советской музыки: Алемдар Караманов // Музыка из бывшего СССР : сб. ст. / ред.-сост. В. Ценова. Москва : Композитор, 1994. Вып. 1. С. 120–138.

Elena V. Klochkova

Russian State University named after A. N. Kosygin, Moscow, Russia.

E-mail: l_klochkova@mail.ru. ORCID: 0009-0008-9828-5636. SPIN-код: 8390-2613

THE INDIVIDUAL WORLD OF COMPOSER'S CREATIVITY: TO THE 90TH ANNIVERSARY OF ALEMDAR KARAMANOV

Abstract. This article proposes to consider the phenomenon of Karamanov's creativity, based on his own statements taken from interviews and conversations of different years. The main objective of the article was the need to identify the features of the individual world of composer's creativity through the prism of his personal stories, quotes, comments. This task largely helped to determine the factors that shape the author's composer's individuality. Of great importance for understanding the patterns of Karamanov's creativity are his personal statements about his life, work, worldview, musical ideas and the problems of their implementation. The material for the study was Karamanov's conversations with A. Sokolov, E. Poldyaeva, E. Klochkova, published in various literary sources. The most valuable composer's word was the author's programs of his symphonic works written on religious themes.

Keywords: Alemdar Karamanov; a creative phenomenon; author's comments; composer's individuality

For citation: Klochkova E. V. *Individual'nyy mir kompozitorskogo tvorchestva : k 90-letiyu Alemdara Karamanova* [The individual world of composer's creativity: to the 90th anniversary of Alemdar Karamanov], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2025, iss. 40, pp. 32–37. DOI 10.24412/2658-7858-2025-40-32-37 (in Russ.).

REFERENCES

1. *Beseda Aleksandra Sokolova s Alemdarom Karamanovym* [Conversation between Alexander Sokolov and Alemdar Karamanov], S. S. Krylatova (ed., comp.), *Alemdar Karamanov : Muzyka, zhizn', sud'ba : vospominaniya, stat'i, besedy, issledovaniya, radioperedachi*, Moscow, Klassika-XXI, 2005, pp. 200–213. (in Russ.).
2. *Vyskazyvaniya Alemdara Karamanova iz besed s Elenoy Klochkovoy*. 1999, 2001, 2003 *gg.* [Statements by Alemdar Karamanov from conversations with Elena Klochkova. 1999, 2001, 2003], S. S. Krylatova (comp.), *Alemdar Karamanov : Kak zhivoy s zhivymi govorya*, Moscow, Akademika, 2013, pp. 280–289. (in Russ.).
3. Karamanova P. S. *Vospominaniya o detstve i ranney yunosti Alemdara Karamanova* [Memories of childhood and early youth of Alemdar Karamanov], S. S. Krylatova (ed., comp.), *Alemdar Karamanov : Muzyka, zhizn', sud'ba : vospominaniya, stat'i, besedy, issledovaniya, radioperedachi*, Moscow, Klassika-XXI, 2005, pp. 12–27. (in Russ.).
4. Klochkova E. V. *Bibleyskie simfonii Alemdara Karamanova* [Biblical symphonies by Alemdar Karamanov], Moscow, Klassika-XXI, 2005, 228 p. (in Russ.).
5. Podskochiy M. *Tvorchestvo Alemdara Karamanova: opyt kharakteristiki* [Creativity of Alemdar Karamanov: experience of characterization], S. S. Krylatova (ed., comp.), *Alemdar Karamanov : Muzyka, zhizn', sud'ba : vospominaniya, stat'i, besedy, issledovaniya, radioperedachi*, Moscow, Klassika-XXI, 2005, pp. 254–321. (in Russ.).
6. Poldyaeva E. G. *Apokrifili poslanie? [Apocrypha or epistle?]*, S. S. Krylatova (ed., comp.), *Alemdar Karamanov : Muzyka, zhizn', sud'ba : vospominaniya, stat'i, besedy, issledovaniya, radioperedachi*, Moscow, Klassika-XXI, 2005, pp. 102–132. (in Russ.).
7. Kholopov Yu. N. *Autsayder sovetской muzyki: Alemdar Karamanov* [Outsider of Soviet music: Alemdar Karamanov], V. Tsenova (ed., comp.), *Muzyka iz byvshego SSSR : sb. st.*, Moscow, Kompozitor, 1994, iss. 1, pp. 120–138. (in Russ.).

Лилия Анатольевна Воротынцева

Докторант Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова (Ростов-на-Дону, Россия). E-mail: lily_notka@mail.ru. ORCID: 0009-0004-0540-7480

**ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ «НОВОЙ ПРОСТОТЫ»
В ОТЕЧЕСТВЕННОМ КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ**

Статья посвящена предпосылкам формирования концепции «новой простоты» в отечественной музыкальной культуре. Автор пытается проследить последовательную кристаллизацию данного явления, а также рассмотреть стилевые ориентиры и особенности музыкального языка композиторов, творчеству которых присущи черты рассматриваемой художественной концепции. Повороты к «новой простоте» не единичны. Усталость от деконструкции, технического перенасыщения, сложности музыкального высказывания обуславливает возвращение композиторов к традиции. Так, каждая волна авангарда вызвала к жизни возникновение «новой искренности», «новой субъективности», «слабого стиля» и различных «нео». Всё это говорит о том, что «новая простота» исторически относительна и преходяща. Переоценка эстетических и музыкально-технических установок естественно приводит к стиливой переориентации, что отражается в авторских концептах. При этом каждый композитор стремился уйти от технических запретов и ограничений.

Ключевые слова: новая простота, новая искренность, Neue Einfachheit, концепция, установка, музыкальный язык, композиторское творчество, авангард, музыкальное искусство

Для цитирования: Воротынцева Л. А. Теоретическое осмысление «новой простоты» в отечественном культурном пространстве. DOI 10.24412/2658-7858-2025-40-38-44 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2025. – Вып. 40. – С. 38–44.

Во второй половине XX в. в музыкальном искусстве стала наблюдаться повсеместная усталость от тотального авангарда 60-х гг. Однако данная тенденция складывается значительно раньше. Так, ещё в 1930-е гг. С. Прокофьев писал: «Музыка становится проще. Я замечаю, что новая простота характеризует не только мой собственный стиль, но и свойственна сочинениям других композиторов... Это – безусловно и реакция на крайние проявления модернизма. Я эволюционирую в сторону простоты формы, к менее сложному контрпункту и к большей мелодичности стиля; все это я называю „новой простотой“» [1, 67].

А. Цукер, говоря о причине указанных стилевых изменений, отмечает: «поворот к новой простоте произошёл задолго до возвращения композитора в СССР. Это

было естественное, природное, а отнюдь не навязанное извне, стремление к общительности» [9, 18].

В отечественном музыкальном искусстве склонность к простоте музыкального выражения наблюдается с периодичностью возникновения прямо противоположных тенденций. «Авангард, – пишет Т. Чередниченко, – искал технику-закон, которая вместе с тем была техникой «истинно-современного» вызова метаисторическому закону. Поставангард развёртывает технику отказа от «истинно-современной» техники во имя некоторого надтехнического (и надмузыкального) вечного закона» [10, 283].

Отчётливое осознание «усталости» от индивидуализма, бесконечного поиска новизны, бунта против традиции и стабильности активизирует интерес к про-

шлому как в академической, так и в неакадемической музыке. В терминологическое соприкосновение с «новой простотой» входят такие понятия, как поставангард, постмодернизм, посткомпозиторское сознание [7, 168–170], метамузыка, третий авангард, неотрадиционализм, возвращение к канону [3, 201], новый романтизм, новый гуманизм, новый классицизм, новый субъективизм, новая внутренняя сила, «постлюдийное состояние культуры», «метод серенады», «конец времени композиторов» [5, 17], пространство постискусства и время *opus posth* [3, 3–10] – все эти термины с разных сторон описывают близкие явления.

Приведённые понятия не синонимичны: канон не всегда прост, чаще всего он связан со сложной разветвлённой системой иерархических связей; традиция также не проста, будь то народная культура или же, наоборот, академическая музыка; наконец, собственно простота – самое сложное из этих понятий, но в то же время наиболее ёмко описывающее то, что начало происходить с музыкой в 1970-е годы.

Многообразие терминов порождено рефлексией рубежа: ощущением границы, края, к которому подошли композиторы в своём творчестве. Именно в это время они переживают эстетический перелом, носящий не стиливой, не технический, не языковой, а мировоззренческий характер. Так, к примеру, В. И. Мартынов сообщает, что увидел нечто невиданное [4, 11] – как монах, который добрался до края света, подобно страннику с «Гравюры Фламариона» (добравшемуся до самого края плоской земли, проникнувшему сквозь сферический «купол» неба и потрясённому открывшейся тайне строения мироздания).

О феномене «границы» и о границах постмодернизма пишет в своей монографии Т. Сиднева: «постмодернизм как «ответ модернизму» (раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведёт к немоте, его нужно переосмыслить, иронично, без наивности) отказывается

от радикальных авангардистских экспериментов, некогда символизирующих собой торжество уникальности творческого «я». Отрицается мажорная утопичность, питавшая претензии искусства на универсальную способность переустройства реального мира» [6, 320].

Постмодернизм, воплощённый в «новой простоте», не создаёт новую модель миропонимания; по словам Т. Б. Сидневой, он «практически стирает грани между различными прежде самостоятельными сферами культуры и уровнями сознания: научное и обыденное типы сознания, высокое искусство и китч-продукция, профессионализм и дилетантизм утрачивают свою антиномичность» [6, 320].

Музыка занимает особое положение в плоскости постмодернизма, получившего повсеместное своё распространение в музыкальном искусстве лишь в последней трети XX века – гораздо позже, чем где бы то ни было. Именно в музыке постмодернизм эволюционировал и превратился в пост-постмодернизм или метамодернизм. Именно музыку считают главным его искусством, а «новую простоту» – ведущим стилевым состоянием.

Отныне самоцелью искусства становится непосредственно процесс творчества, к которому возвращается его коммуникативная сущность. Безграничные возможности технического воспроизведения и распространения меняют понимание феномена искусства и его роли в социокультурном пространстве: «вторичность и пост-практика не осуждается, а поощряется. Сама традиция становится материалом для рефлексии» [6, 321].

Искусство становится гипертекстуальным, а цитатность утверждается как основной принцип творчества. Музыка направлена на разные типы слушателей, поскольку узнаваемость делает её доступной для любителя, а транстекстуальность нацелена на подготовленного реципиента. Звуковая среда культуры представляет собой атмос-

феру, определяющую условия слухового восприятия. Так происходит сближение элитарного и массового, подчёркивается общность их материала, «разрушая граница между шоу и профессиональным проектом» [6, 337].

В период постмодернизма человек переживает испытание звуковым потоком, превосходящим по насыщенности всю предшествующую историю. В нём соединяется разного рода информация, обращённая к слуховому восприятию: различные образцы массовой музыки, джаз, рок, фольклор, культовая музыка, академическая традиция в профессиональном творчестве. Всё это воплотилось в 1960-е годы в полистилистике, которую можно определить как наступление первого этапа поставангарда, то есть рассматривать как проявление «новой простоты». Полистистика стала естественной реакцией на авангард и открыла дорогу для любых заимствований. А. Шнитке пишет: «...для столь широкого проникновения сознательно-полистилистической манеры в музыку есть предпосылки как технологические (кризис неоакадемизма 50-х гг. и пуристских тенденций сериализма, алеаторики и сонористики), так и психологические (усиление интернациональных контактов и взаимовлияний, изменение представлений о времени и пространстве, „полифонизация“ человеческого сознания в связи с возрастающим потоком информации) и полифонизация искусства – вспомним хотя бы термины „стереофония“, „полиэкран“, „мультимедиа“ и т. д.» [2, 127].

Минимализм и «новая простота» развивались в России, начиная с первой половины 1970-х гг. в среде андеграунда. В «Теории современной композиции» под общей редакцией В. С. Ценовой указано, что началом неофициального искусства можно считать 1968 г., когда А. Любимов впервые исполнил в Москве «In C» Терри Райли [8, 504]. Объединившись в рамках одного направления, минимализм и «новая простота» выходи-

ли на поверхность постепенно, обретая всё более устойчивые позиции в программах фестивалей современной музыки (Таллин, Новосибирск, Ленинград, Рига – 70–80-е гг. XX в.), а несколько позже дали своё имя ежегодному московскому фестивалю «Альтернатива» (1988).

Очевидно, что возникновение идеи перехода «из сложности в простоту» было связано с общей атмосферой советской «неофициальной» художественной культуры, которую современники осознавали как время небывалого интеллектуального подъёма и творческой активности. В. Мартынов, описывая культурный фон, подчёркивает: «1970-е годы принято считать эпохой застоя, и это абсолютно справедливо, если мы будем говорить об общественно-политической жизни Советского Союза и об уровне официального искусства. Однако это будет совершенно неверно, если говорить о так называемом неофициальном, или нонконформистском, искусстве. Здесь речь должна идти скорее о каком-то расцвете и подъёме, затрагивающем практически все виды искусства» [4, 63].

В одном из интервью В. Мартынов назвал «новую простоту» «революционным протестом против авангарда», говоря, что её потенциальные представители были уверены в том, что возрождают музыку. Радикальный поворот к «новой простоте» произошёл в творчестве целого ряда композиторов в 1974–1976 гг. Это привело в свою очередь к возникновению ряда оригинальных авторских концепций А. Пярта, В. Сильвестрова, А. Рабиновича-Бараковского, Г. Пелециса, Э. Артемьева и композиторов младшего поколения.

Перечисленные художники не отождествляют свой индивидуальный стиль с «новой простотой», но так или иначе, через конкретный нарратив, приходят к ней. Так, обращение к сакральному канону (как нарративу) происходит в музыке А. Пярта и В. Мартынова, стиль В. Сильвестрова определяется как «слабый», «багательный»

или «постлюдийный»; «новая искренность» проявляет себя в творчестве Г. Пелециса. В целом, «новая простота» – главный путь антимодернизма, заявивший о себе уже в позднем творчестве А. Шнитке, а также у А. Кнайфеля.

Очевидно, каждая из авторских концепций выступает как стилевая альтернатива авангарду, но при этом не обозначена как «новая простота». В этом проявляется сущностное отличие западной композиторской практики и советского/постсоветского академического пространства: в первом случае теоретическое (музыковедческое) осмысление новой тенденции (К. Дальхауз, А. Райман) способствовало унификации творческого опыта разных композиторских индивидуальностей в соответствии с содержательной определённойностью понятия «новой простоты»; во втором – отсутствие специализированной теоретической рефлексии инициировало принципиальную свободу композитора в реализации своих творческих намерений, что породило многовариантность исходного стиливого импульса, актуального для европейского музыкального мира. Однако, как свидетельствует композиторское слово, достаточно разные в своём видении «другого», отличного от авангардной эстетики, пути развития музыки композиторы создали стилевое единство, ориентированное на идеалы «новой простоты».

Комментируя конфронтацию шестидесятников и семидесятников, В. Мартынов указывает на ключевые отличия между «старым» и «новым», которые можно рассматривать в качестве художественно-стилевых ориентиров радикально настроенных композиторов-адептов «новой простоты»: «Если парадигма 1960 годов абсолютизировала диссонанс, отвергала тональность и узнаваемое повторение, что созвучно, то парадигма 1970 годов, наоборот, абсолютизировала консонанс, утверждала тональность и узнаваемое повторение. Если парадигме 1960 годов была свойственна

вера в абсолютность текста и абсолютность произведения при почти полном игнорировании контекста и ситуации, то в парадигме 1970-х годов упор делался именно на контекст и ситуацию, производными и факультативными следствиями которых могли являться текст и произведение. <...> ...в 1960-е годы старый мир еще прочно удерживал свои позиции, зиждившиеся на вере в великого художника-творца, в великое произведение и в смыслообразующую силу текста, то в 1970-е годы образовалась какая-то переходная, „нейтральная“ зона. Вера в ценности, определяющие лицо старого мира, уже исчерпалась, а технологии, определяющие лицо нового мира, еще не возникли...» [4, 64–66].

Поворот к «новой простоте» принял индивидуальные формы, однако у всех её адептов следует констатировать первоначальный отказ от стиливых нормативов авангардной композиции и замену их на эстетику возврата к традициям европейского музыкального искусства. Общую концептуальную установку представителей «новой простоты» можно сформулировать следующим образом: отталкиваясь от того, что практически весь музыкальный материал уже исчерпан, композитор может сознательно пользоваться «уже созданным», а значит, узнаваемым материалом. Основная задача автора – моделирование ситуации, в которой материал раскроется иначе, на него можно будет посмотреть как бы с другой стороны. Естественно, всё это приводит к узнаванию «известных неизвестных», возрождая тем самым основную функцию музыки – коммуникативность. Композитор не идёт по пути точной цитации, а пользуется стереотипными формулами, архетипами и стиливыми идиомами (такая позиция отражает идею бриколажа и бриколера).

«Новая простота» как «новая сакральность» проявляет себя через возвращение канона, выступающего в роли нарратива. В частности, данная тенденция наблюда-

ется в творчестве А. Пярта, В. Мартынова и В. Тарнопольского. Возвращение к канону (жанровому, стилевому, лексическому) является эстетико-философским основанием композиторского творчества, декларирующим возвращение музыкальной истории к своим истокам на основании исчерпанности эстетики авторства и концертной практики.

Представители «новой простоты» как «новой сакральности» выдвигают собственную стилевую модель музыкального выражения на основе соединения музыкального языка с внемузыкальными элементами других областей культуры (фольклора, ритуально-обрядовой сферы, сценического действия и пр.), которую определяют как «новый синкретизм». В частности, синкретизм В. Мартынова реализуется в его индивидуальной концепции минимализма: композитор достаточно свободно трактует технологический принцип его классического американского типа, хотя на начальном этапе создания собственной индивидуальной версии «новой простоты» последний был для него актуален (Листок из альбома для камерного ансамбля (1976), Осенняя песня (Версия II) для двух скрипок solo, струнного оркестра, челесты, вибратона, колокольчиков и голоса (1982–1984)). Позднее, в середине 1980-х, техника В. Мартынова не ограничивается исключительно репетитивностью, композитор переосмысляет конструктивные и семантические параметры паттерна, который, например, может быть сначала представлен долгой по звучанию стилизованной цитатой (Войдите (1985) или же музыкальным материалом, воссоздающим обрядовое действие (Ночь в Галиции (1996))).

Метод В. Тарнопольского – симбиотическая полистилистика. В своей музыке он использует стилизованные модели прошлого и настоящего, предстающие порой как неожиданное тождество. Нарративом для него, как и для В. Мартынова и А. Пярта, становится канон. «Покаянный псалом»

на латинский текст 31 псалма (1986), Хоральная прелюдия на протестантскую мелодию «Иисус, твои глубоки раны» (1987), Трио «Троїсті музики» на «Гимн нищете Христовой» Г. Сковороды (1989) написаны в разных жанрах и техниках.

По пути коллажной полистилистики движется А. Пярт. В 1968 г. он пишет «Credo», где в символической форме высказывает своё разочарование в авангардной эстетике и декларирует её художественную несостоятельность. Обретение религиозного сознания становится исходной точкой перевоплощения творческого мышления композитора, в корне меняющей авторскую манеру. Ключевым материалом для него становится церковная монодия, открывающая сакральное пространство музыки. Итогом этих долгих поисков стало возникновение в 1976 г. одного из оригинальнейших явлений композиторской техники XX в. – стиля *tintinnabuli*.

Через обращение к классико-романтическим моделям произошёл поворот к «новой простоте» у А. Рабиновича-Бараковского и В. Сильвестрова. Первый отмечает, что его композиторское творчество не было декларацией изменения стилистических приоритетов: обращение к «простому» музыкальному языку, опирающемуся на лексему музыкального романтизма, по словам композитора, было обусловлено поисками своей индивидуальности.

Что касается музыкально-технологической стороны авторской концепции А. Рабиновича-Бараковского, то основным инструментом выступает «архаический» принцип многократного повторения интонационно-фактурных формул музыкального материала романтизма. Некоторые авторские программные названия произведений говорят о эстетических и этических ценностях композитора (например, фортепианные циклы «Красивой музыки» – *La Belle Musique* n°2, n°3, n°4, а также «Почему я такой сентиментальный» – *Pourquoi Je Suis Si Sentimental*).

«Багательный», «слабый» стиль В. Сильвестрова, реализовавшийся в повороте к неоромантизму, заявляет о себе также через отрицание авангардистской идеологии, хотя у композитора даже в его поздних сочинениях наблюдается особое внимание к деталям, типичным для сознания рафинированного авангардиста. Появление «Тихих песен» (1973–1974), «Китч-песен» (1973), «Китч-музыки» (1976) ознаменовало его личную «бескровную революцию». Позднее Сильвестров разрабатывает авторскую концепцию «мета-музыки» (метафорической музыки), представляющую своеобразный отголосок музыкальной истории, постскрипту всей классической музыки. Как следствие, начиная с 1980-х гг. в творчестве композитора появляется большое количество произведений с приставкой «пост-»:

Постлюдии, Постскрипту, Постсимфония (№ 5).

Г. Пелецис, который следует к «новой простоте» через необарокко, сначала находился в стороне как от авангардного направления советской музыки, так и от эстетики официального стиля музыкального искусства: его творческая деятельность с 1970-х гг. была связана со старинной полифонией.

Таким образом, «новая простота» становится эстетической концепцией, породившей историко-культурную аллюзию на музыку прошлого. Культура стремится заново пережить собственную историю, превращаясь в инструмент познания и, более того, самопознания. «Новая простота» есть не что иное, как эстетико-стилевой компромисс, что объясняет её отстранённо-ностальгическое звучание.

ЛИТЕРАТУРА

1. Варунц В. Страницы биографии [С. С. Прокофьева] / публ. и коммент. Виктора Варунца // Советская музыка. 1991. № 4 (629). С. 65–70.
2. Ивашкин А. В. Беседы с Альфредом Шнитке. Москва : Культура, 1994. 306 с.
3. Мартынов В. И. Зона *opus posth*, или Рождение новой реальности. Москва : Классика-XXI, 2008. 286 с.
4. Мартынов В. И. *Kazus Vita Nova*. Москва : Классика-XXI, 2010. 160 с.
5. Мартынов В. И. Конец времени композиторов. Москва : Русский путь, 2002. 294 с.
6. Сиднева Т. Б. Диалектика границы в музыке: моногр. Москва : АВСдизайн, 2014. 398 с.
7. Хрущева Н. А. Метамоdern в музыке и вокруг нее. Москва : РИПОЛ классик, 2020. 300 с.
8. Ценова В. С. Новая сложность // Теория современной композиции : учеб. пособие / отв. ред. В. С. Ценова; Гос. ин-т искусствознания, Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва : Музыка, 2007. С. 489–504.
9. Цукер А. М. Между моцартианством и соцреализмом // Музыкальная академия. 2011. № 3 (735). С. 17–23.
10. Чередниченко Т. В. Музыкальный запас. 70-е : Проблемы. Портреты. Случаи. Москва : Новое лит. обозрение, 2002. 592 с.

Lilia A. Vorotyntseva

Rostov State Conservatory named after S. V. Rachmaninov, Rostov-on-Don, Russia.

E-mail: lily_notka@mail.ru. ORCID: 0009-0004-0540-7480

THEORETICAL UNDERSTANDING OF THE “NEW SIMPLICITY” IN THE RUSSIAN CULTURAL SPACE

Abstract. The article is devoted to the prerequisites for the formation of the concept of “new simplicity” in Russian musical culture. The author tries to trace the consistent crystallization of this phenomenon,

as well as to consider the stylistic guidelines and features of the musical language of composers whose work is characterized by the features of the considered artistic concept. The turns to the “new simplicity” are not isolated. Fatigue from deconstruction, technical oversaturation, and the complexity of musical utterance push composers to simplify and return to tradition. Thus, each wave of the avant-garde brought to life the emergence of a “new sincerity”, “new subjectivity”, “soft style” and various “neo”. All this suggests that the “new simplicity” is historically relative and transitory. The overestimation of aesthetic and musical-technical attitudes naturally leads to a stylistic reorientation, which is reflected in the author's concepts. The work of each composer must be considered from the perspective of his philosophical, aesthetic and stylistic orientations. Each author chose his own path: someone called for radical measures, and someone in a milder form gradually abandoned avant-garde attitudes. At the same time, everyone tried to get away from technical prohibitions and restrictions.

Keywords: “new simplicity”; “new sincerity”; Neue Einfachheit; concept; installation; musical language; composer's creativity; avant-garde; musical art

For citation: Vorotyntseva L. A. *Teoreticheskoe osmyslenie «novoy prostoty» v otechestvennom kul'turnom prostranstve* [Theoretical understanding of the “new simplicity” in the Russian cultural space], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2025, iss. 40, pp. 38–44. DOI 10.24412/2658-7858-2025-40-38-44 (in Russ.).

REFERENCES

1. Varunts V. *Stranitsy biografii* [C. S. Prokof'eva] [Biography pages (Sergei S. Prokofiev)], *Sovetskaya muzyka*, 1991, no. 4, pp. 65–70. (in Russ.).
2. Ivashkin A. V. *Besedy s Al'fredom Shnitke* [Conversations with Alfred Schnittke], Moscow, Kul'tura, 1994, 306 p. (in Russ.).
3. Martynov V. I. *Zona opus posth, ili Rozhdenie novoy real'nosti* [The opus posth zone, or the birth of a new reality], Moscow, Klassika-XXI, 2008, 286 p. (in Russ.).
4. Martynov V. I. *Kazus Vita Nova* [Kazus Vita Nova], Moscow, Klassika-XXI, 2010, 160 p. (in Russ.).
5. Martynov V. I. *Konets vremeni kompozitorov* [The end of the time of the composers], Moscow, Russkiy put', 2002, 294 p. (in Russ.).
6. Sidneva T. B. *Dialektika granitsy v muzyke* [The dialectic of the border in music], Moscow, AVSdizayn, 2014, 398 p. (in Russ.).
7. Khrushcheva N. A. *Metamodern v muzyke i vokrug nee* [Metmodernism in and around music], Moscow, RIPOL klassik, 2020, 300 p. (in Russ.).
8. Tsenova V. S. *Novaya slozhnost'* [“New difficulty”], V. S. Tsenova (resp. ed.), *Teoriya sovremennoy kompozitsii : ucheb. posobie*, Moscow, Muzyka, 2007, pp. 489–504. (in Russ.).
9. Tsuker A. M. *Mezhdue motsartianstvom i sotsrealizmom* [Between Mozartianism and Social Realism], *Music Academy*, 2011, no. 3 (735), pp. 17–23. (in Russ.).
10. Cherednichenko T. V. *Muzykal'nyy zapas. 70-e : Problemy. Portrety. Sluchai* [Musical stock. The 70s. Problems. Portraits. Cases], Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2002, 592 p. (in Russ.).

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ, ПРАКТИКА



УДК 78.07:783

DOI 10.24412/2658-7858-2025-40-45-53

Андрей Борисович Ковалёв

Доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории и теории музыки
Академии хорового искусства имени В. С. Попова (Москва, Россия).

E-mail: andrej-kovalev@yandex.ru. ORCID: 0000-0001-5503-3676

РУССКАЯ ДУХОВНАЯ МУЗЫКА КАК ОДНО ИЗ ВЕДУЩИХ НАПРАВЛЕНИЙ В КОНЦЕРТНОЙ, ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ И НАУЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ АКАДЕМИИ ХОРОВОГО ИСКУССТВА ИМЕНИ В. С. ПОПОВА

Статья посвящена роли и значению русской духовной музыки в концертной, образовательной и научной деятельности Академии хорового искусства имени В. С. Попова, учитывая преемственность традиций Московского Синодального училища церковного пения. Цель статьи – показать различные подходы к творческому воплощению произведений духовной музыки в зависимости от рода деятельности Академии. Участие хоров Училища и Академии в тематических концертах характеризуется широтой и разнообразием репертуара в его историко-стилевом аспекте. Образовательная деятельность показана на уровне преподавания профильной дисциплины по данной теме – «Теория богослужебного пения» и студенческой хоровой практики. Научная деятельность в области духовной музыки связана с выполнением выпускных квалификационных работ и защит диссертаций. Особое место в этой связи занимает работа А. С. Полторухина «Жанровый и стилиевой аспект духовной музыки Н. С. Голованова», ставшая первым диссертационным исследованием на данную тему. В заключении делается вывод, что в каждом из названных родов деятельности Академии предлагаются свои индивидуальные подходы к раскрытию всего богатства и многообразия отечественной духовной культуры.

Ключевые слова: русская духовная музыка, Академия хорового искусства имени В. С. Попова, Хоровое училище имени А. В. Свешникова, Синодальное училище, теория богослужебного пения

Для цитирования: Ковалёв А. Б. Русская духовная музыка как одно из ведущих направлений в концертной, образовательной и научной деятельности Академии хорового искусства имени В. С. Попова. DOI 10.24412/2658-7858-2025-40-45-53 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2025. – Вып. 40. – С. 45–53.

В 1991 году творческими усилиями выдающегося хорового дирижёра, народного артиста СССР, профессора Виктора Сергеевича Попова (1934–2008) на базе Московского хорового училища была создана

на Академия хорового искусства, которая сегодня носит имя своего основателя. Напомним, что Хоровое училище под руководством А. В. Свешникова приняло своих первых воспитанников в суровые годы

Великой Отечественной войны. Это были мальчишки, познавшие все тяготы и лишения в то страшное время, многие из которых в последствии стали известными музыкантами. Достаточно назвать имена А. А. Юрлова, Р. К. Щедрина, В. Н. Минина, А. Г. Флярковского... Уникальность этого учебного заведения видится в том, что Хоровое училище во многом стало преемником Синодального училища церковного пения. Синодальные традиции передавались через преподавание сольфеджио, фортепиано, наконец, через особо трепетное отношение к хоровому пению, пие-тет к учителям, носителям национальной певческой традиции. Так, например, главный принцип преподавания музыкально-теоретических дисциплин в Синодальном училище, спроецированный на учебное заведение, созданное А. В. Свешниковым, по словам заведующей кафедрой истории и теории музыки Академии М. В. Цукановой, «действует вплоть до настоящего времени: теория музыки неразрывно связана с художественным воспитанием учащихся и формированием их исполнительских навыков» [7, 76]. Таким образом, в Хоровом училище в новых социальных условиях изначально был усвоен завет С. В. Смоленского, о том, чтобы воспитанники в юные годы получили большой запас знаний и, соответственно, стали специалистами высокой профессиональной выучки и общей музыкальной культуры.

Что же касается непосредственно духовной музыки, то даже в годы идеологического прессинга, знакомство с ней, хотя в несколько завуалированной форме, также имело место. Приведём фрагмент из воспоминаний одного из первых выпускников Хорового училища, выдающегося композитора современности Родиона Щедрина: «Музыку мы пели замечательную. <...> Наш шеф (А. В. Свешников. – А. К.) церковную музыку очень любил. Ноты нотами, но со словами можно было быстро загромыхать в Сибирь. Супружеская

пара его знакомцев-стихотворцев – Болотин и Сикорская подтекстовывали вместо божественных текстов нейтральные безобидные вирши вроде „Пришла весна“, „Как красен день“, „Рассвет на небе светел“. Подобную „рыбу“ мы пели и под Чайковского, Рахманинова, Бортнянского, и под великие мотеты Баха...» [8, 48]. Неудивительно, что с первых дней создания Академии хорового искусства в период возвращения нашего общества к православной культуре на рубеже 1980–1990-х годов русская духовная музыка стала одним из ведущих, приоритетных направлений в концертной, образовательной и научной деятельности Академии.

В музыкальном учебном заведении сугубо исполнительского профиля концертная деятельность является закономерным итогом всего учебно-воспитательного процесса. Под руководством В. С. Попова различными составами хоров Училища и Академии был освоен поистине гигантский объём произведений русской духовной музыки различных эпох и стилей – от образцов древнерусской монодии до музыки библейско-христианской тематики рубежа XX–XXI веков, написанной для разных исполнительских составов, в разных жанрах и формах, с различного рода словесно-текстовой основой, будь то богослужебный церковнославянский текст, исторический летописный документ или русская поэзия.

Если обратиться к концертным программам хоров Училища и Академии с конца 1980-х годов по настоящее время [6, 62–66], то здесь мы встретим образцы древнерусского певческого искусства, произведения русского барокко конца XVII – первой половины XVIII веков (Н. П. Дилецкий, В. П. Титов), русского классицизма второй половины XVIII – первой четверти XIX веков (М. С. Березовский, Д. С. Бортнянский, А. Л. Ведель, С. А. Дегтярёв), Нового направления рубежа XIX–XX веков (А. Д. Кастальский, А. Т. Гречанинов, С. В. Рахманинов, П. Г. Чесноков, А. В. Никольский, А. А. Ар-

хангельский), наконец, произведения современных авторов, созданных на рубеже XX–XXI веков.

Вот что пишет старейший педагог Хорового училища Н. Б. Сербул: «Творчество В. С. Попова – это новый этап в развитии исполнительских традиций и освоении исторических пластов русской духовной музыки. Это был и взгляд в прошлое, и раскрытие широких возможностей для будущего. Благодаря творческой отзывчивости, готовности к новому, благодаря исполнительскому мастерству хоров Попова многие замечательные композиторы – современники были вдохновлены на создание духовных сочинений и слышали их в превосходном исполнении» [6, 67]. Так, например, долгие годы Академия сотрудничала с одним из ведущих московских композиторов Георгием Петровичем Дмитриевым, в творчестве которого, наряду с традиционными жанрами русской духовной музыки (хоровые циклы Литургии и Всенощного бдения) большое место занимала сакрально-историческая проблематика, связанная с темой духовного подвига во славу Отечества. И хор Академии был первым исполнителем таких его сочинений, как «Завещание Николая Васильевича Гоголя» для чтеца, солистов и смешанного хора на церковнославянские канонические тексты и тексты Н. В. Гоголя; кантата «Преподобный Савва игумен» для диаконского чтения и мужского хора на канонические тексты, стихи А. С. Пушкина и Ю. М. Кублановского; опера-оратория «Святитель Ермоген». Хор Академии стал также первым исполнителем богослужбно-хоровых циклов композиторов-выпускников Хорового училища В. Г. Кикты, В. Г. Агафонникова. В связи с этим можно констатировать, что концертная деятельность хора Академии и творчество современных композиторов в области духовной музыки носят ярко выраженный обоюдно направленный характер: с одной стороны, высокий художественный уровень хора

стимулирует создание новых произведений, с другой – студенты имеют богатую возможность познакомиться с новыми авторскими подходами к воплощению образов библейско-христианской тематики.

Вопрос изучения произведений духовной музыки в рамках образовательного процесса, прежде всего, касается профильной дисциплины по данной теме – «Теории богослужебного пения». Этот предмет был введён в учебный процесс Академии в 1995 году по инициативе преподавателя и исследователя древнерусской церковно-певческой культуры Глеба Борисовича Печёнкина¹. Своеобразной «инновацией» стало само название предмета, точнее слово «богослужебный», не имеющее пока аналога в практике светских музыкальных учебных заведений². Однако названное прилагательное здесь не связано с регентско-певческой направленностью, а указывает на изначальное предназначение, сущностную характеристику церковного пения, обусловленного особенностями совершения храмового богослужения. Отсюда вытекают две важнейшие и взаимодополняющие задачи названного предмета, рассмотрение которых даёт ключ к пониманию композиционного построения и различного содержания произведений русской духовной музыки:

1) раскрытие системообразующих основ богослужебного пения;

2) определение взаимодействия канонического и индивидуально-авторского подхода к музыкальному воплощению духовных сочинений XVIII–XX веков.

Подход к сущности богослужебного пения, как известно, весьма непрост. Несмотря на то, что большинство из обучающихся в Академии студентов являются регентами или певчими в православном храме, их понятия о богослужении, содержании песнопений весьма поверхностны, а то и вовсе отсутствуют. Это во многом связано с тем обстоятельством, что обладая высокопрофессиональным уровнем вокально-хоровой

подготовки, отличными навыками чтения с листа, пения в ансамбле, студенты Академии поют или регентуют в основном в так называемых правых хорах на особо торжественных службах, где певческое последование нередко уподобляется концертной программе из произведений разных эпох и стилей. То есть, их служение в храме порой мало чем отличается от их постоянной концертной практики с исполнением духовных произведений Бортнянского, Дегтярева или Рахманинова, Чеснокова и Голованова. И нельзя не заметить, что многие музыканты, поющие на клиросе (это относится не только к студентам, но и нередко к профессионалам с большим певческим стажем), воспринимают церковное пение исключительно как один из жанров или стилевых направлений вокально-хоровой музыки, входящей в синтез храмовых искусств.

Наш подход к сущности богослужебного пения несколько иной. Как пишет известный исследователь И. А. Гарднер, автор двухтомника «Богослужебное пение русской православной церкви» [1], сущность богослужебного пения состоит в распевании слова, точнее сказать, во временном продлении слогов, необходимом для более глубокого погружения в молитвенное состояние, наполненное чувствами благодарения, поклонения Господу. Согласно подобному определению, богослужебное пение является следующей, более высокой ступенью в интонировании слова по отношению к распевному чтению. Об этом же пишет и В. В. Медушевский: «Токи вдохновенной религиозной любви, сопряжённой с чувствами поклонения, восхваления восторга, раздвинули время. Так осуществляется первое проявление пения – продление слогов...» [4, 449]. И на протяжении всего курса мы постепенно подводим студентов к мысли о том, что богослужебное пение осуществляется по иным законам, нежели вокально-хоровые произведения светской музыки, и более подробно развиваем эту

идею в последующих темах о структуре распева, осмогласии.

Что касается *взаимодействия канонического и индивидуально-авторского подхода к музыкальному воплощению духовных сочинений XVIII–XX веков*, – то оно является одной из определяющих позиций при анализе подобных сочинений, свидетельствуя об уникальности авторской духовной музыки, где при необходимом соответствии композиционного построения сочинений содержанию текста песнопения, его места в богослужебном чинопоследовании не могут не проявляться особенности творческого мышления композитора, его опыт музыкального претворения словесной основы, его личные чувства и переживания.

Занимаясь научно-педагогической работой, нередко приходится сталкиваться с вопросами не только о том, как следует исполнять произведения духовной музыки, но и как их *анализировать*. И на основе многолетней богослужебно-певческой практики, опыта преподавания теории богослужебного пения была предпринята попытка разработать методику анализа духовномызыкальных произведений, которая отражала бы специфические особенности с точки зрения их непосредственной или опосредованной связи с храмовым богослужением или шире – с христианской образной тематикой. А взаимодействие канонического и индивидуально-авторского подхода к музыкальному воплощению церковного песнопения, согласно данной методики, определяется посредством следующих особенностей его композиции: интонационно-мелодической основы произведения, фактуры, формообразования, ладогармонических особенности, особых приёмов звукоизвлечения [2, 23]. Иначе говоря, особенности использования автором церковнославянского богослужебного текста и приёмов композиции способствуют преимущественному тяготению таких произведений к богослужебному или внебогослужебному жанровым полюсам.

Так, «Богородице Дево, радуйся» из Всенощного бдения ор. 37 С. В. Рахманинова более тяготеет к исполнению за богослужением, чему способствует интонационно-мелодическая основа, напоминающая знаменный распев, ладогармоническое решение с отсутствием острых тяготений, преобладанием диатоники. Однако использование словесно-музыкального контрапункта, где одновременно звучат разные музыкальные темы с разным текстом («Богородице Дево, радуйся» // «Благословенны ты в женах, и благословен плод чрева Твоего»), является выразительным авторским приёмом, переводящим вектор направленности этого произведения в сторону внебогослужебного полюса [2, 32–35].

Напротив, произведение Г. В. Свиридова «Песнь очищения» из макроцикла «Песнопения и молитвы» является сугубо концертным произведением. В нём использованы избранные стихи из 50-го псалма, причём местами с изменённым богослужебным текстом; интонационная структура пронизана преимущественно характерной для Свиридова мелодикой с интонациями, напоминающими народную песенность; в гармонии в кульминационный момент используется характерный для творчества композитора аккорд – мажорная тоника с секстой. Тем не менее, нельзя не отметить и признаки так называемого церковного стиля – аллюзии на церковный напев, элементы псалмодирования, антифонности [2, 35–44].

Большую помощь в постижении всей полноты образного содержания и композиционного построения произведений русской духовной музыки оказывает студенческая хоровая практика, завершающаяся в конце каждого семестра концертными показами различных программ. Начиная с первого семестра первого курса, студенты, получающие специальность «Дирижирование академическим хором», приступают к работе с курсовым хоровым коллективом под руководством педагога-куратора курса.

Программы для работы с хором составляются в основном по историко-стилевому принципу. Так, например, на втором курсе студенты знакомятся с произведениями классицизма и романтизма, на третьем – Возрождения и барокко, на четвёртом – с музыкой XX–XXI веков. И таким образом, работа студентов над произведениями русской духовной музыки происходит в том или ином историческом стилевом русле.

Хотелось бы подробнее остановиться на программе, посвящённой периоду классицизма. Именно здесь студенты впервые знакомятся не просто с отдельными яркими авторскими произведениями, а с жанрово-стилевыми и композиционными особенностями, характерными для определённого исторического периода. И нередко руководители хора второго курса выбирают для работы с хором выдающиеся образцы русского классицизма, среди которых «Не отвержи мене» М. С. Березовского, хоровые концерты Д. С. Бортнянского, распределяя отдельные части этих крупных произведений между студентами. Но столь же важным представляется показ редко исполняемых, малоизвестных произведений данной эпохи. Так, в 2019 году совместно с руководителем хорового класса второго курса Дмитрием Анатольевичем Пушкарёвым мне довелось участвовать в создании программы, в которую были включены Литургия До мажор Степана Дегтярёва, «Достойно есть» Д. С. Бортнянского из нотного собрания Апраксиных, «Слава и ныне. Единородный Сыне» В. А. Пашкевича из Литургии³. Обращение к музыкальному материалу, не апробированному в исполнительской практике, побуждает студентов к ещё более его глубокому изучению, сравнительному анализу с уже известными произведениями данной эпохи, а в дальнейшем – к исследовательской работе.

И здесь мы переходим к вопросу о месте русской духовной музыки в научной деятельности Академии. Ознакомление

студентов и ассистентов-стажёров с работой над научными текстами происходит в процессе создания выпускной квалификационной работы (ВКР), и нередко темами ВКР становятся жанровые, стилевые, композиционные особенности произведений, относящихся к различным эпохам и направлениям духовной музыки. Так, в разные годы молодые исследователи обращались к Всенощному бдению С. В. Рахманинова, духовным концертам В. П. Титова, А. А. Архангельского, С. В. Рахманинова, а также к творчеству современных композиторов в области духовной музыки – В. Г. Кикты, Г. П. Дмитриева, В. В. Бесединой, А. И. Микиты и многих других. И здесь важно подчеркнуть, что написание научной работы неотделимо от хоровой практики, концертной деятельности и образовательного процесса. Ведь темами ВКР чаще всего становятся именно те произведения, с которыми автор познакомился в хоровом классе или на занятиях по дирижированию, истории музыки. А что касается предмета исследования, то одним из приоритетных направлений здесь становится именно исполнительский аспект, который, как известно, в рассматриваемой жанровой области не только представляет непрменный интерес, но и является дискуссионным.

Большие перспективы для создания ВКР открывает обращение к новым произведениям отечественных (для нас, прежде всего, московских) композиторов, что даёт возможность студентам взять у автора интервью, непосредственно познакомиться с идеей и замыслом произведения⁴.

Из диссертационных исследований важнейшей вехой в научной деятельности Академии стала защита кандидатской диссертации А. С. Полторухина «Жанровый и стилевой аспекты духовной музыки Н. С. Голованова», на материале которой была создана монография «Духовная музыка Н. С. Голованова» [3]. Данное исследование стало *первым* диссертационным иссле-

дованием, где во всей полноте были освещены вопросы периодизации, жанровой классификации и композиции огромного количества духовно-музыкальных произведений великого дирижёра, пианиста и композитора⁵. В то же время эта диссертация явилась важным этапом в регентско-певческой деятельности её автора А. С. Полторухина⁶, ранее исполнявшего отдельные произведения Голованова на клиросе.

Итак, русская духовная музыка широко представлена в стенах учебного заведения исполнительского профиля – Академии хорового искусства имени В. С. Попова, фундаментом которого является Хоровое училище имени А. В. Свешникова, наследующее традиции Московского синодального училища церковного пения.

Подводя итоги, выделим наиболее важные аспекты, которые определяют духовную музыку как одно из ведущих направлений в деятельности Академии.

1) Неразрывное единство концертной, образовательной и научной деятельности. Так, высокий уровень исполнения произведений русской духовной музыки, относящейся к разным жанровым разновидностям, разным историческим периодам, принадлежащих творчеству разных композиторов, достигается благодаря циклу музыкально-теоретических дисциплин, научно-исследовательской работы. Научная деятельность Академии также тесно связана с исполнительским аспектом и музыкально-теоретической подготовкой студентов, открывая широкие перспективы для исследовательской работы на материале новых авторских духовно-музыкальных произведений, изучения новых композиторских подходов к творческому воплощению образов библейско-христианской тематики.

2) Уникальность дисциплины «Теория богослужебного пения» состоит в определении «точки отсчёта»: от богослужения – к структуре роспева и далее – к анализу авторского духовно-музыкального произведения с его противоречивым взаимодей-

ствием богослужебно-певческого канона и индивидуального авторского мышления.

3) Историко-теоретические сведения о церковном пении, русской духовной музыке претворяются, прежде всего, в студенческой хоровой практике, где студент,

начиная работать над духовно-музыкальным произведением определённого исторического периода, впервые получает возможность использовать полученные знания о специфике аналитического к нему подхода.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Глеб Борисович Печёнкин (1971) – выпускник Хорового училища и Московской консерватории про классу композиции В. Г. Агафонникова. Является головщиком знаменного клироса, автором учебно-методических пособий, видео- и аудиозаписей по изучению теории и практики богослужебного пения, аутентичной безлинейной нотации; организатором различного рода учебно-просветительских мероприятий – съездов любителей знаменного пения и обучающих семинаров.

² Важно подчеркнуть, что подобное название данного предмета появилось в учебном расписании во многом благодаря огромному авторитету основателя Академии Виктора Сергеевича Попова.

³ Данную программу консультировал специалист по эпохе русского классицизма, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания А. В. Лебедева-Емелина. Благодаря её исследовательской деятельности названные сочинения вошли в репертуар хоровых коллективов и научный обиход.

⁴ По итогам защиты выпускной квалификационной работы «Оратория „Сохранивший веру“ Андрея Микиты. Особенности хорового письма» выпускником Академии по специальности «Дирижирование академическим хором» В. А. Черногузом была опубликована статья, содержащая его беседу с композитором А. И. Микитой [5].

⁵ Отметим, что у истоков создания столь масштабного исследования о духовной музыке Н. С. Голованова стояли известные учёные-музыковеды А. Т. Тевосян и Ю. И. Паисов, в разные годы работавшие в АХИ имени В. С. Попова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гарднер И. А. Богослужебное пение русской православной церкви: Сущность. Система. История. Т. 1. Сергиев Посад : Моск. духов. акад., 1998. 592 с.

2. Ковалёв А. Б. Анализ произведений русской духовной музыки : учебно-метод. пособие / Акад. хорового искусства им. В. С. Попова; ред. И. Н. Вановская. Тамбов : Музей-заповедник С. В. Рахманинова «Ивановка». 68 с.

3. Ковалёв А. Б., Полторухин А. С. Духовная музыка Н. С. Голованова / Акад. хорового искусства им. В. С. Попова. Тамбов : Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка», 2019. 160 с.

4. Медушевский В. В. Духовный анализ музыки. В 2 ч. : учеб. пособие. Москва : Композитор, 2014. 632 с.

5. Микита А. И., Ковалёв А. Б., Черногуз В. А. Идеиный замысел и особенности композиции оратории «Сохранивший веру» // ACADEMIA: музыкознание, исполнительство, педагогика : Сетевой электронный научный журнал. 2024. № 3 (12). С. 61–66.

6. Сербул Н. Б. Русская духовная музыка в репертуаре хоров Академии хорового искусства имени В. С. Попова в период с 1991 по 2008 год // Русская духовная музыка на рубеже XX–XXI веков: наука и исполнительская практика в Академии хорового искусства имени В. С. Попова : сб. статей по материалам конф. (Москва, 30 сентября 2024 г.) / ред.-сост. А. Б. Ковалёв. Москва : Акад. хорового искусства имени В. С. Попова, 2024. С. 57–68.

7. Цуканова М. В. Развитие традиции преподавания музыкально-теоретических дисциплин Синодального училища в Хоровом училище имени А. В. Свешникова // Русская духовная музыка на рубеже XX–XXI веков: наука и исполнительская практика в Академии хорового искусства имени В. С. Попова : сб. статей по материалам конф. (Москва, 30 сентября 2024 г.) / ред.-сост. А. Б. Ковалёв. Москва : Акад. хорового искусства имени В. С. Попова, 2024. С. 69–81.

8. Щедрин Р. К. «...Каждый человек творящий должен иметь чувство внутренней свободы» // 70 лет Хоровому училищу имени А. В. Свешникова. Статьи. Воспоминания. Интервью / авт.-сост. А. А. Ампар,

Andrey B. Kovalev

V. S. Popov Academy of Choral Art, Moscow, Russia.
E-mail: andrej-kovalev@yandex.ru. ORCID: 0000-0001-5503-3676

**RUSSIAN SACRED MUSIC AS ONE OF THE LEADING DIRECTIONS
IN CONCERT, EDUCATIONAL AND SCIENTIFIC ACTIVITIES
OF THE V. S. POPOV ACADEMY OF CHORAL ART**

Abstract. The article is devoted to the role and significance of Russian sacred music in the concert, educational and scientific activities of the V. S. Popov Academy of Choral Art, taking into account the continuity of traditions of the Moscow Synodal School of Church Singing. The purpose of the article is to show different approaches to the creative embodiment of works of sacred music, depending on the type of activity of the Academy. The participation of the choirs of the College and the Academy in thematic concerts is characterized by the breadth and diversity of the repertoire in its historical and stylistic aspect. Educational activity is shown at the level of teaching a specialized discipline on this topic – “Theory of liturgical singing” and student choral practice. Scientific activity in the field of sacred music is associated with the completion of final qualifying works and dissertation defenses. A special place in this regard is occupied by A. S. Poltorukhin's work “The genre and stylistic aspect of the sacred music of N. S. Golovanov”, which became the first dissertation research on this topic. In conclusion, it is concluded that each of these activities of the Academy offers its own individual approaches to the disclosure of the richness and diversity of Russian spiritual culture.

Keywords: Russian sacred Music; V. S. Popov Academy of Choral Art; A. V. Sveshnikov Choral College; Synodal College; Theory of Liturgical Singing

For citation: Kovalev A. B. *Russkaya dukhovnaya muzyka kak odno iz vedushchikh napravleniy v kontsertnoy, obrazovatel'noy i nauchnoy deyatel'nosti Akademii khorovogo iskusstva imeni V. S. Popova* [Russian sacred music as one of the leading directions in concert, educational and scientific activities of the V. S. Popov academy of choral art], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2025, iss. 40, pp. 45–53. DOI 10.24412/2658-7858-2025-40-45-53 (in Russ.).

REFERENCES

1. Gardner I. A. *Bogoslužebnoe penie russkoy pravoslavnoy tserkvi: Sushchnost'. Sistema. Istoriya. T. 1* [Liturgical singing of the Russian Orthodox Church: The Essence. System. History. Vol. 1], Sergiev Posad, Moskovskaya dukhovnaya akademiya, 1998, 592 p. (in Russ.).
2. Kovalev A. B. *Analiz proizvedeniy russkoy dukhovnoy muzyki : uchebno-metod. posobie* [Analysis of works of Russian sacred music], Tambov, Muzey-zapovednik S. V. Rakhmaninova «Ivanovka», 68 p. (in Russ.).
3. Kovalev A. B., Poltorukhin A. S. *Dukhovnaya muzyka N. S. Golovanova* [Sacred music by N. S. Golovanov], Tambov, Muzey-usad'ba S. V. Rakhmaninova «Ivanovka», 2019, 160 p. (in Russ.).
4. Medushevsky V. V. *Dukhovnyy analiz muzyki. V 2 ch. : ucheb. posobie* [Spiritual analysis of music. In 2 pt.], Moscow, Kompozitor, 2014, 632 p. (in Russ.).
5. Mikita A. I., Kovalev A. B., Chornoguz V. A. *Ideynyy zamysel i osobennosti kompozitsii oratorii «Sokhranivshiy veru»* [The ideological idea and features of the composition of the oratorio “The One who Kept the Faith”], *ACADEMIA: muzykoznanie, ispolnitel'stvo, pedagogika : Setevoy elektronnyy nauchnyy zhurnal*, 2024, no. 3 (12), pp. 61–66. (in Russ.).
6. Sербул N. B. *Russkaya dukhovnaya muzyka v repertuare khorov Akademii khorovogo iskusstva imeni V. S. Popova v period s 1991 po 2008 god* [Russian sacred music in the repertoire of choirs of the V. S. Popov Academy of Choral Art

in the period from 1991 to 2008], A. B. Kovalev (ed., comp.), *Russkaya dukhovnaya muzyka na rubezhe XX–XXI vekov: nauka i ispolnitel'skaya praktika v Akademii khorovogo iskusstva imeni V. S. Popova : sb. statey po materialam konf.* (Moskva, 30 sentyabrya 2024 g.), Moscow, Akademiya khorovogo iskusstva imeni V. S. Popova, 2024, pp. 57–68. (in Russ.).

7. Tsukanova M. V. *Razvitie traditsii prepodavaniya muzykal'no-teoreticheskikh distsiplin Sinodal'nogo uchilishcha v Khorovom uchilishche imeni A. V. Sveshnikova* [Development of the tradition of teaching musical and theoretical disciplines of the Synodal School in the Choir School named after A. V. Sveshnikov], A. B. Kovalev (ed., comp.), *Russkaya dukhovnaya muzyka na rubezhe XX–XXI vekov: nauka i ispolnitel'skaya praktika v Akademii khorovogo iskusstva imeni V. S. Popova : sb. statey po materialam konf.* (Moskva, 30 sentyabrya 2024 g.), Moscow, Akademiya khorovogo iskusstva imeni V. S. Popova, 2024, pp. 69–81. (in Russ.).

8. Shchedrin R. K. «...Kazhdyy chelovek tvoryashchiy dolzhen imet' chuvstvo vnutrenney svobody» [“...Every creative person must have a sense of inner freedom”], A. A. Ampar, L. S. Roshchina, N. B. Serbul, M. V. Tsukanova (comp.), *70 let Khorovomu uchilishchu imeni A. V. Sveshnikova. Stat'i. Vospominaniya. Interv'yu*, Moscow, Akademiya khorovogo iskusstva imeni V. S. Popova, 2014, pp. 46–52. (in Russ.).

Научное издание

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

Научный вестник Уральской консерватории

ВЫПУСК 40

Рекомендовано к изданию Редакционно-издательским советом
Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского

ISSN 2658-7858



9 772658 785004 >

Цена свободная

Редактор-корректор *Е. М. Олову*
Компьютерная верстка *А. Ю. Тюменцевой*
Дизайн обложки *А. Г. Коробовой*

Подписано в печать 30.03.2025 г. Дата выхода в свет 14.04.2025 г. Формат 70×100/16
Бумага офсетная. Гарнитура Alegreya, Alegreya Sans. Печать офсетная. Усл. печ. л. 4,19. Уч.-изд. л. 4,08
Тираж 100 экз. Заказ № _____

Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского
620014, Екатеринбург, просп. Ленина, 26

Отпечатано в Универсальной Типографии «Альфа Принт»
620049, Екатеринбург, пер. Автоматики, 2Ж
Тел.: +7 (343) 222-00-34. Эл. почта: mail@alfaprint24.ru

НАУЧНЫЙ
ВЕСТИНИК
УРАЛЬСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ

*МУЗЫКА
В СИСТЕМЕ
КУЛЬТУРЫ*

Выпуск 40
2025