

На правах рукописи



Панова Анна Сергеевна

**Московский музыкальный концептуализм  
1980–1990-х годов**

Специальность 17.00.02 Музыкальное искусство

Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Москва – 2020

Работа выполнена в Российской академии музыки им. Гнесиных.

**Научный руководитель:** кандидат искусствоведения, доцент  
**Алеев Виталий Владимирович**

**Официальные оппоненты:** **Кисеева Елена Васильевна**  
доктор искусствоведения, доцент,  
Ростовская государственная консерватория  
имени С. В. Рахманинова, профессор кафедры  
истории музыки  
**Катунян Маргарита Ивановна**  
кандидат искусствоведения, доцент,  
Московская государственная консерватория  
имени П. И. Чайковского, доцент кафедры  
теории музыки

**Ведущая организация:** Петрозаводская государственная консерватория  
имени А. К. Глазунова

Защита состоится «16» февраля 2021 года в 17.00 на заседании диссертационного совета Д 210.012.01 по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата искусствоведения при Российской академии музыки им. Гнесиных (121069, Москва, ул. Поварская, 30-36).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке РАМ им. Гнесиных (121069, Москва, ул. Поварская, 30-36) и на сайте: <https://gnesin-academy.ru/nauka/dissertatsionnyj-sovet/2020-4>

Автореферат разослан « \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2020 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета



Пилипенко  
Нина Владимировна

## Общая характеристика работы

Музыкальный концептуализм, возникший в отечественном искусстве в 1980-е годы и получивший название *московский музыкальный концептуализм*, является значительным и поворотным направлением в музыкальной культуре конца XX столетия. Его появление способствовало серьезной модификации содержания, формы, материала, музыкального языка.

У истоков формирования московского музыкального концептуализма стояли многие композиторы (А. А. Кнайфель, А. И. Рабинович, Г. Э. Пелецис (Латвия), В. И. Мартынов, В. А. Екимовский, В. А. Николаев, Н. С. Корндорф, А. М. Раскатов, И. Г. Соколов и др.), однако лишь некоторые из них имели отношение к дальнейшему развитию нового направления. Часть авторов в 1980–1990-е годы эмигрировала из страны (Н. С. Корндорф (Канада), А. М. Раскатов (Франция, Германия), А. И. Рабинович уехал в 1970-е (Франция, Бельгия, Швейцария)). Ю. В. Красавин и А. А. Кнайфель проводили свои концептуальные эксперименты в Ленинграде. И. Г. Соколов, являясь ярким представителем концептуализма так называемой первой волны, к середине 1990-х годов утрачивает к нему интерес. Кроме этого, в 1990-е годы композитор на некоторое время уезжает из России. Таким образом, черты московского музыкального концептуализма в рассматриваемый период наиболее ярко и последовательно воплотились в творчестве В. И. Мартынова, В. А. Екимовского, В. А. Николаева. Композиторы одного поколения, они и в последующие годы продолжили работать в избранном направлении, развивая его в соответствии с новыми художественными задачами.

**Актуальность исследования.** Исследования музыкального концептуализма в отечественном музыкознании затрагивают аспекты, преимущественно связанные со своеобразием отдельных композиционных принципов в рамках индивидуально-авторского стиля. При этом общие вопросы, обращенные к поиску закономерностей на уровне всего направления,

не получили достаточного обоснования в научной литературе. В частности, почти не затронуты вопросы раннего периода концептуализма, связанные с фиксацией характерных особенностей в начале его возникновения, в рамках первых творческих опытов, когда формировался арсенал наиболее характерных черт и приемов.

В диссертации предпринято изучение московского музыкального концептуализма именно в этот, самый ранний период, совпадающий с 1980–1990-ми годами. Тогда же он впервые получает официальный статус нового художественного направления в рамках московского фестиваля современной музыки «Альтернатива» (с 1988 года).

**Степень разработанности темы исследования.** Возникновение и развитие концептуального искусства на протяжении ряда лет не становилось предметом отечественных и зарубежных исследований. К данной проблеме обращались искусствоведы, филологи, философы, музыковеды, нередко и сами художники. В смысловом пространстве концептуализма впервые фиксируется целый ряд характерных проявлений, впоследствии распространившихся на более широкий ряд художественных контекстов, – в их числе *понятие художественного жеста, саморефлексия искусства* (М. Б. Ямпольский), *романтический концептуализм* (Б. Е. Гройс), *эстетика симулякра* (Н. Б. Маньковская), *интертекстуальность* (Ю. Кристева), *пространство интертекстуальности* (В. В. Шиканова) и т.д.

В музыковедении к вопросам концептуализма обращались Г. В. Григорьева, Н. С. Гуляницкая, М. И. Катунян, И. И. Сниткова, В. И. Мартынов. Концептуализм способствовал развитию научной терминологии, породив такие выражения, как *новая программность* (Г. В. Григорьева), *метамузыкальные коды* (И. И. Сниткова), *московский музыкальный постконцептуализм* (В. И. Мартынов). В трудах Н. С. Гуляницкой «московский музыкальный постконцептуализм» получил специальную теоретическую разработку.

Среди зарубежных источников, в которых рассматриваются различные аспекты концептуального искусства, наиболее важными для диссертации стали «Искусство после философии» (1969) Дж. Кошута, «Параграфы о концептуальном искусстве» (1967) С. Левитта. Каждый из этих трудов вносит новые грани в освещение исследуемого феномена. Так, Джозеф Кошут ставит вопрос об исторической роли концептуализма в контексте искусства второй половины XX века; Сол Левитт формулирует ключевые принципы концептуального искусства.

Особую значимость для диссертации представляют высказывания (монографии, статьи, эссе) самих композиторов, основоположников концептуализма, сумевших создать одновременно и художественные факты, и их теоретическое обоснование (В. А. Екимовский «Автомонография» (2008), В. И. Мартынов «Конец времени композиторов» (2002), «Зона opus posth или Рождение новой реальности» (2005), «Автоархеология (1978-1998)» (2012)).

**Цель работы** заключается в выявлении и изучении важнейших особенностей московского музыкального концептуализма 1980–1990-х годов.

Данная цель обусловила постановку **следующих задач**:

– представить общую характеристику музыкального концептуализма, включающую различные трактовки ключевого термина в композиторской и исследовательской практике;

– выявить многообразные формы московского музыкального концептуализма в различных произведениях изучаемого периода;

– исследовать соотношение универсальных художественных приемов и особенностей их индивидуально-авторского воплощения.

**Объектом** исследования стало направление музыкального концептуализма 1980–1990-х годов.

**Предметом** – выражение его специфических черт в творчестве московских композиторов-основоположников (Мартынов, Екимовский, Николаев).

**Научная новизна** работы состоит в том, что впервые исследование отечественного музыкального концептуализма ставится как специальная задача. В диссертации устанавливаются общие закономерности московского музыкального концептуализма раннего периода, рассматриваются его характерные черты с учетом индивидуально-авторских версий, представленных в творчестве московских композиторов. Следует отметить и материал исследования, значительная часть которого до сих пор не была предметом аналитического описания.

**Положения, выносимые на защиту:**

- московский музыкальный концептуализм – особый феномен, обладающий своими характерными признаками как на уровне содержания, так и на уровне музыкального выражения;

- московский музыкальный концептуализм становится областью экспериментальных, инновационных подходов к созданию музыкальных композиций;

- воплощение концептуальной авторской идеи осуществляется как музыкальными, так и немусикальными способами, что способствует размыванию границ между искусствами и стилями, а также беспрецедентному расширению арсенала музыкально-языковых средств;

- художественно-эстетические тенденции музыкального концептуализма способствовали развитию новых, самостоятельных методов композиции (минимализм, феномен тишины в музыке), которые возникли в тот же период как близкородственные явления. Далее, благодаря влиянию концептуализма, они активно внедряются в отечественное музыкальное искусство и оказываются в числе ведущих техник в практике последующих десятилетий.

**Материал исследования.** В диссертации рассматривается ряд сочинений Мартынова, Екимовского, Николаева 1980–1990-х годов, созданных в рамках концептуального направления. В их числе: «Войдите» (1985), «Ночь в Галиции» (1996) Мартынова; «В созвездии Гончих Псов» (1986), «Лебединая песня № 1, № 2, № 3» (1996) Екимовского; «Кьюик амокось» (1997),

музыкальный мини-спектакль «Жираф» (2000) Николаева. Значимым ресурсом для исследования стали рукописи композиторов, цифровые копии нотных автографов, а также различные варианты аудиоматериалов.

Своего рода дополнением к исследуемому материалу становится и «слово композитора», собираемое из совокупности авторских высказываний, научных трудов, лекций и комментариев, в которых по-своему ярко и индивидуально предстает каждый из «героев» данного исследования – Мартынов, Екимовский и Николаев.

**Теоретическая и практическая значимость.** Теоретическая значимость диссертации заключается в возможности использования ее выводов для исследования концептуализма в отечественном музыкальном искусстве последующих десятилетий.

Практическая значимость работы состоит в возможности применения материалов диссертации в курсах современной гармонии, полифонии, истории музыки второй половины XX – начала XXI века.

**Методология исследования** основана на сочетании подходов, разработанных в области музыковедения, философии, искусствознания, эстетики. Важное место занимает стилевой подход, позволяющий проследить взаимосвязь различных процессов современной культуры с позиции иерархического понимания базовой категории (стиль времени, индивидуально-авторский стиль, стиль музыкального произведения, стиль элемента произведения). Такое понимание, восходящее к трудам А. Ф. Лосева и Д. С. Лихачева, получило многоаспектное развитие в трудах Н. Б. Маньковской, Г. В. Григорьевой, Н. С. Гуляницкой, Е. В. Назайкинского. Проблемы музыкальной культуры исследуемого периода изучались на основе трудов Т. Н. Левой, В. И. Мартынова. Представления о музыкальном концептуализме формировались на основе трудов Г. В. Григорьевой, Н. С. Гуляницкой, М. И. Катунян, И. И. Снитковой. Немаловажными для исследования стали подходы, выработанные в области композиции, формы, гармонии, фактуры, а также терминологии. Здесь основой послужили

исследования Т. С. Кюрегян, А. С. Соколова, В. С. Ценовой, Н. С. Гуляницкой, Л. С. Дьячковой, Т. Н. Красниковой, Ю. Н. Пантелеевой, Ю. Н. Холопова, В. Н. Холоповой.

### **Степень достоверности и апробация результатов исследования.**

Достоверность результатов исследования обеспечена обращением к авторским музыкальным образцам (нотным рукописям композиторов), представленным в подробном аналитическом изучении, которые отражают главные черты концептуального направления в отечественном музыкальном искусстве, опорой на фундаментальные научные исследования, выполненные авторитетными учеными, к методологии, апробированной в музыкальной науке, к концепциям развития и функционирования музыкального искусства второй половины XX века, изложенным исследователями и арт-деятелями, которые иллюстрируют современные культурные тенденции.

Диссертация неоднократно обсуждалась на кафедре теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных. Материалы работы стали основой ряда выступлений на научных конференциях международного и всероссийского уровней. В их числе: «“Ночь в Галиции” Владимира Мартынова: некоторые аспекты художественного стиля» на творческом собрании «Композитор, исполнитель, исследователь: диалоги поколений» (Московский дом композиторов, 23. 04. 2018); «“Конец времени композитора” как методологическая проблема» на Круглом столе «Музыкальная наука сегодня: взгляд молодого исследователя» в рамках Международной научной конференции «Музыкальная наука в контексте культуры: навстречу 75-летию Российской академии музыки имени Гнесиных» (РАМ им. Гнесиных, 2.11.2018); «“Стилистические ключи” творчества В. Николаева» на XXII международной научной конференции аспирантов и студентов «Исследования молодых музыковедов» (РАМ им. Гнесиных, 28.03.2019); «“В созвездии Гончих Псов” Виктора Екимовского: “проекция звездного неба” как главный структурный принцип музыкальной композиции» на творческом собрании «Композитор, исполнитель, исследователь: диалоги поколений» (Московский

дом композиторов, 16.12.2019). Некоторые идеи диссертации были представлены в рамках лекций, прочитанных в курсе гармонии В. В. Алеева на фортепианном, историко-теоретико-композиторском факультетах РАМ им. Гнесиных.

По теме диссертации выполнено семь публикаций. Три из них входят в список рецензируемых научных изданий, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией.

**Структура работы.** Диссертация имеет следующую структуру: Введение, Основной раздел, состоящий из трех глав, Заключение, Библиография, Приложения.

### **Основное содержание работы**

**Введение** отражает главные установочные моменты диссертации. В нем представлена актуальность темы исследования, степень ее разработанности, сформулированы цели, задачи, объект, предмет, научная новизна.

В **главе 1. «Эпоха “Post-Object-Art”:** **главные принципы концептуального искусства»** дается общая характеристика концептуализма (основные термины нового направления, жанры, время возникновения и этапы развития в искусстве).

**§1. Общие положения концептуализма.** Формирование концептуального направления в искусстве началось в 1960-е годы в творчестве американских и английских художников-скульпторов и за короткое время распространилось практически на все его области, охватив различные страны и континенты.

Суть нового явления заключалась в том, что концептуальные арт-объекты становятся отражением нового функционирования художественного замысла вне материала и формы. Художники-концептуалисты, подробно комментирующие свои работы, самостоятельно устанавливают его главные принципы. Возникают труды, в которых переосмысляются аспекты

содержания, формы, материала художественных произведений (Сол Левитт «Параграфы о концептуальном искусстве» (1967), Джозеф Кошут «Искусство после философии» (1969), Марсель Дюшан и др.).

Авторы представляют концептуализм как создание индивидуальной авторской концепции, не нуждающейся в какой-либо форме воплощения. Значительно расширяя привычные методы художественной практики, концептуалисты создают различные арт-объекты, которые допускают любое структурное, материальное, содержательное устройство, независимое от функциональных и художественно-эстетических составляющих. В ряде случаев композиции включают готовые объекты реальности или их отдельные детали, в которых разными способами подчеркнут жест художника: от компилирования каких-либо частей, элементов до нового представления ранее созданных произведений искусства (Марсель Дюшан ready made «Фонтан» (1917), Джозеф Кошут инсталляция «Один и три стула» (1965) и др.).

Фиксируя внимание на идее художественной композиции, арт-деятели устанавливают собственную систему жанровых форм, включающую инсталляции, энвайронменты (инвайронменты), перформансы, хеппенинги, акции, реди-мейды, коллажи.

Перемены в культуре отразились не только в комментариях художников, выводящих новые авторские понятия и определения, но и в трудах исследователей, теоретиков постструктурализма, характеризующих различные культурные процессы. В фокусе внимания оказываются такие идеи, как «смерть автора» (Барт, Фуко), симулякр в культурном пространстве (Бодрийяр, Делез), принцип деконструкции (Деррида), интертекстуальность (Кристева).

Со второй половины 1990-х годов концептуализм, не изменяя своих важнейших установок, переходит на новую ступень развития. В кругу арт-деятели и ученых он определяется как *постконцептуализм* и *неоконцептуализм* (Бакштейн), постепенно укрепляя свои позиции и расширяя круг последователей.

Рассмотрение художественно-эстетических тенденций концептуализма, способствующих абсолютному преобразованию содержательных и формальных компонентов произведения искусства, позволяет назвать его значительным художественным направлением, постепенно сформировавшим устойчивые, специфические черты.

**§2. Специфика принципов концептуализма в отечественном искусстве.** В данном разделе осуществляется рассмотрение характерных признаков, свойственных концептуальному направлению в России.

Отмечается, что формирование концептуализма в России сосредоточивалось большей частью в Москве в рамках «неофициальной» культуры, благодаря чему в среде исследователей получило название *московская школа концептуализма*. Московский концептуализм, существенно отстранившись от идеологического порядка советского времени, получил статус «неофициального искусства».

Отечественные арт-деятели автономно устанавливали закономерности и функцию образцов нового направления (Д. А. Пригов, Б. Е. Гройс, А. В. Монастырский, Л. С. Рубинштейн, Р. А. и В. М. Герловины, Э. В. Булатов, И. С. Чуйков и многие другие). Они провозгласили намеренное отклонение от предметного выражения художественной идеи. С их точки зрения, главным признаком отличия отечественно концептуализма является полная свобода от каких-либо объектов реальности. По этой причине Гройс называет отечественный концептуализм «московским романтическим концептуализмом», так как произведения в большинстве случаев не выражаются объектами, а представляют фиктивное обозначение каких-либо явлений или действий. Как указывает Пригов, каждый автор лично определяет для себя предмет искусства и возможные способы его воплощения.

Представленные точки зрения арт-деятели и философов позволяют констатировать серьезную модификацию художественных методов представителей отечественного концептуализма, полностью изменившую их отношение к процессу творчества и формам воплощения арт-объектов.

В главе 2. «Музыкальный концептуализм в контексте современной культуры» предпринята попытка установить связь концептуального искусства с музыкой, а также описать процесс возникновения принципов концептуализма в музыкальном искусстве (западном и отечественном).

**§1. Концептуальное направление в музыкальном искусстве.** В результате деятельности основоположников музыкального концептуализма (американских композиторов-эксперименталистов Дж. Кейджа, Э. Люсье) происходит значительная трансформация принципов музыкального выражения путем смещения границ академического искусства. Музыканты следуют концепции, установленной ранее художниками-концептуалистами, которая направлена на преимущество авторской идеи над формой. Арт-деятели создают различные синтетические композиции, объединяющие элементы разных областей искусства, религиозно-философских учений и науки.

Подобного рода эксперименты были широко представлены на фестивале современной музыки «Альтернатива», возникшем в 1988 году в России, благодаря которому концептуализм начинает активно развиваться в отечественном музыкальном искусстве. Здесь он получает название *московский музыкальный концептуализм*.

Участники фестиваля ярко и индивидуально отражают черты нового направления в своем творчестве, что способствует его интенсивному развитию. А. А. Кнайфель, А. И. Рабинович, Г. Э. Пелецис (Латвия), В. И. Мартынов, В. А. Екимовский, В. А. Николаев, Н. С. Корндорф, А. М. Раскатов, И. Г. Соколов, Ю. Ханон, А. А. Батагов, С. А. Загний, П. В. Карманов, И. Р. Юсупова и другие связали с концептуальным направлением отдельные периоды своей композиторской деятельности. Однако многие авторы, имевшие отношение к числу основоположников нового направления, в 1980–1990-е годы эмигрировали из России (Рабинович (Франция, Бельгия, Швейцария), Корндорф (Канада), Раскатов (Франция, Германия)) или, подобно Соколову, кардинально изменили свои творческие взгляды, полностью отрицающие концептуализм. Вследствие этого идеи московского музыкального

концептуализма с конца 1980-х годов главным образом формировали Мартынов, Екимовский, Николаев. Спустя несколько десятилетий Мартынов вводит новый термин «московский музыкальный постконцептуализм», связывая его с творчеством концептуально ориентированных композиторов нового поколения.

**§2. Главные аспекты музыкального концептуализма 1980–1990-х годов в творчестве московских композиторов.** В данном разделе мы обращаемся к изучению черт московского музыкального концептуализма в творчестве Мартынова, Екимовского, Николаева.

**2.1. Авторский почерк В. И. Мартынова.** Концептуализм творчества Владимира Мартынова представлен в расширении границ искусства, путем объединения элементов его разных областей (живописи, скульптуры, театра, литературы, музыки), а также наук и религиозных учений. Мартынов утверждает, что произведение искусства не может считаться совершенным, существуя исключительно в пределах своей, определенной области. Концептуально направленный авторский замысел склонен к более глубокому погружению в какой-либо контекст, а значит способен расшатывать границы и сочетать элементы разных сфер культуры и искусства.

Индивидуальный принцип творческой деятельности композитор определяет как «новый синкретизм», который выражается в особом виде минимализма. Новый вид индивидуально-авторского минимализма, который Мартынов называет концептуализмом в ряде своих литературных трудов, предполагает изменение музыкального текста и принципов его воплощения. Происходит замена новых способов письма объединением элементов разных языков культуры. Новый вид минимализма отражается не только в работе с паттернами, но и в структуре паттернов, музыкальный материал которых имеет разное композиционное устройство: от стилистически нейтральных коротких мотивов («Листок из альбома» (1976), «Осенняя песня II» (1982/1984)) до крупных конструкций, воплощенных в узнаваемых стилевых направлениях («Войдите!» (1985)). Резюмируя вышесказанное, можно говорить о том, что

новое представление музыкального текста и способов его выражения являются главным проявлением индивидуального вида минимализма, то есть концептуализма Мартынова.

**2.2. Авторский почерк В. А. Екимовского.** Композиторская деятельность Виктора Екимовского направлена на неповторимое воплощение авторской конструктивной идеи в каждом сочинении. Называя свои музыкальные опусы композициями, автор реализует их в индивидуальном сочетании стилистических, жанровых, композиционных элементов разных областей искусства и науки, давая каждому из них порядковый номер. Специфику своего творческого метода автор определяет понятием *панстилистики*, выражающейся в поиске технологических, содержательных, художественно-эстетических новаций. Екимовский затрагивает разные постмодернистские художественные направления и жанры (полистилистику, минимализм, концептуализм, спектрализм, различные виды конкретной и электронной музыки, феномен тишины в музыке, жанр инструментально театра, перформанс, инсталляцию), осуществляя различные приемы работы: от создания хрестоматийных образцов строго выдержанной стилистики, до организации полной свободы использования музыкальных средств, техник, приемов исполнения, способов и предметов звукоизвлечения, стирающей какие-либо границы родов/видов искусства и, таким образом, препятствующей возможности их идентификации.

Черты музыкального концептуализма Екимовского представлены исключительно в музыкальном материале. Они выражены в неповторимой форме композиторского выражения с включением множества разного рода смыслов (контекстов) и бесконечной возможностью интерпретаций, которые проявляются в творчестве композитора как выразительное объединение различных технических элементов. Их свойства определяют содержание, структурную организацию и возможные способы воплощения конструктивной идеи.

Вышеизложенные приемы композиторского высказывания 1980–1990-х годов позволяют сформулировать черты концептуализма в музыке Екимовского. Их проявление главным образом связано с рациональным типом мышления, допускающим экспериментальные принципы формирования композиции, которые выражены в новых формах авторского выражения.

**2.3. Авторский почерк В. А. Николаева.** Характерным признаком творчества Владимира Николаева является жанрово-стилистическая множественность. Стремление к иллюстрации конструктивной идеи, выраженной новаторскими приемами, становится определяющим свойством присутствия концептуализма в музыке автора. Материальное воплощение концептуального сочинения Николаева в каждом случае осуществляется индивидуально. Как говорит сам композитор: «Сегодня к каждому сочинению искать свой стилистический ключ для меня просто аксиома»<sup>1</sup>. Устоявшиеся принципы академического музыкального искусства композитор заменяет на собственно выявленную технологию процесса творчества, которая отражается в многообразии оригинальных композиторских решений (графических партитурах; авторском литературном тексте, представляющем не имеющую аналогов языковую систему; искусственном звуке; применении различных элементов театрализации).

Перечисленные принципы возникают в творчестве композитора в 1980–1990-е годы, что позволяет отнести его к ряду концептуально-ориентированных московских композиторов названного периода. Также об этом свидетельствуют музыкальные композиции этого времени, определяемые Николаевым как концептуальные сочинения.

В главе 3. «**Индивидуальные черты концептуализма в музыкальных композициях**» рассматривается концептуальная сторона творчества названных московских композиторов. Задача данного раздела состоит в подробном

---

<sup>1</sup> Амрахова А. А. Современная музыкальная культура в поисках самоопределения. М.: Композитор, 2017. С.83.

представлении их концептуальных идей, воплощенных в неповторимых музыкальных решениях.

**§1. В. И. Мартынов. «Войдите»:** «двойной материал» как принцип взаимосвязи контекстуальных смысловых уровней. Сочинение «Come in» («Войдите!», 1985) для скрипки с оркестром и челесты определяется музыковедами как *концептуалистская акция*, отражающая принципы *нового вида минимализма* в творчестве Мартынова.

Главным компонентом авторского замысла, раскрывающим содержание произведения совокупностью самостоятельно развивающихся контекстуальных линий, является литературный первоисточник («Лествица» преподобного Иоанна Синайского (Лествичника)), воплощенный в особом принципе формирования музыкального материала.

Новый вид минимализма представлен в необычном применении репетитивного принципа, паттерном которого является сочиненный Мартыновым продолжительный образец (до 20 тактов), близкий скрипичной музыке романтизма (Брамса, Вагнера, Мендельсона, Сен-Санса, Чайковского). Контекст сочинения, скрытый в определенных деталях (количество повторений паттерна и специфика его преобразования в процессе развития, стук ритуального молоточка, финальная реплика дирижера), раскрывается на фоне авторской интерпретации элементов большого стиля определенной эпохи, воспринимаемой как аллюзия.

**§2. В. И. Мартынов. «Ночь в Галиции»:** авторские «архаические паттерны» в многоплановом композиционном воплощении. Композиция «Ночь в Галиции» (1996), созданная для фольклорного ансамбля Дмитрия Покровского, представляет новый вид минимализма в творчестве Мартынова. Композитор создает собственный вариант архаического фольклорного материала, приближенного к аутентичному, который сочетается с приемами репетитивной техники и других музыкальных техник авангарда (сонористики, пуантилизма).

Концепция творчества автора отражается в использовании метода синкретизма, синтезирующего в сочинении элементы разных областей (пения, сценического действия, жестов, танца, ритуала). Подобная концентрация разнонаправленных, функционально обособленных элементов в соединении определяется музыковедами как «концептуалистская акция»<sup>2</sup>.

Основой содержания музыкального произведения «Ночь в Галиции» стал сюжет поэмы В. Хлебникова «Лесная тоска», текст которой практически полностью используется композитором.

Звуковысотная организация сочинения опирается на модально-тональный принцип, в котором ощутимо преобладание модальности. Музыкальный материал основан на звукоряде Подгалянского лада («in D»), который представляет мажорный лад с высокой IV и низкой VII ступенями. Самостоятельной структурной единицей звуковысотной организации становится один звук. Формирование мотивов/фраз в каждом разделе сочинения осуществляется путем постепенного добавления высотных единиц, а также их объединения в группы в виде различных вертикальных структур (интервалов, кластерных созвучий и т.д.).

Как объясняет композитор, в произведении представлено взаимодействие максимально отдаленных и различных по своей функции и происхождению компонентов и приемов. Главная идея заключается в объединении элементов архаики и современной, минималистской техники письма.

**§3. В. А. Екимовский. «В созвездии Гончих Псов»: «проекция звездного неба» как главный структурный принцип музыкальной композиции.** Композиция 44 «В созвездии Гончих Псов» для трех флейт и магнитофонной пленки (1986) является ярким образцом концептуализма в творчестве Екимовского.

Конструктивная концептуальная идея представлена в особой структурной организации музыкальной ткани, воссоздающей расположение созвездий

---

<sup>2</sup> Высоцкая М. С., Григорьева Г. В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. С.144.

северного полушария звездного неба. В партитуре в виде круга, используя технику минимализма, композитор зашифровывает названия созвездий с помощью азбуки Морзе. Он формирует простейшую музыкальную ткань, основанную на различного рода повторах звука «е».

Минимализм данной композиции исключает принцип репетитивности как основного технического метода развития. Несмотря на ограничения используемого материала, короткие построения не воспринимаются в качестве паттернов, так как не несут функционального подобия, а являются самостоятельными, обновляясь с каждым новым повтором.

Открытую форму сочинения, постепенно растворяющуюся в пространстве, композитор усложняет визуальным эффектом.

Неповторимый подход к созданию сочинения основан на экспериментальных композиционных принципах, включающих не только взаимодействие элементов разных техник письма (минимализма, алеаторики, сонорики), но и принципов других областей искусства и науки (сведения из астрономии (расположение созвездий на карте северного полушария), элементы знакового кодирования букв в нотном тексте).

**§4. В. А. Екимовский. «Лебединая песня №1, №2, №3»: многообразие композиционных структур в воплощении литературной программы.** «Лебединая песня №1» (1996) – Композиция № 72 для струнного квартета, «Лебединая песня №2» (1996) – Композиция № 73 для струнного квинтета, дирижера и магнитофонной пленки, «Лебединая песня №3» (1996) – Композиция 74 (виртуальная) для ундецимета духовых представляют концептуальный цикл, каждая пьеса которого выражена самостоятельной стилистической, содержательной, структурной организацией. Литературный первоисточник, основанный на сюжете одноименной басни древнегреческого баснописца Эзопа, является объединяющим элементом цикла.

Черты концептуализма в «Лебединой песне №1», контекст которой представлен в литературной программе, отражаются в завершающем типе изложения музыкального материала. В его основе лежит последовательность

различных видов кадансового квартсекстаккорда, выполняющего функцию лейтгармонии. Возникающие на сильную долю, они могут быть изображены в виде интервала, аккорда в традиционном виде, а также аккорда с добавочными тонами или кластерного созвучия.

Концептуализм «Лебединой песни № 2» реализуется в точном цитировании последнего произведения Бетховена (фрагмент первой части струнного квинтета) в новой инструментовке, нарушающей привычную последовательность тактов. Композиция 73, вызывающая аналогии с жанром реди-мейд в музыкальном изложении, дополняется другими концептуальными приемами в виде определенных звуковых и визуальных эффектов (компьютерная фонограмма, основанная на четырех последних нотах квинтета – «e-d-g-c»), а также элементе театрализации в виде специфических действий дирижера на сцене).

«Лебединая песня № 3» представляет концептуальный перформанс, полностью исключая музыкальный компонент. Материалом композиции является авторский литературный текст, отражающий индивидуальную трактовку легенды о лебеде. Подобно музыкальным идеям Джона Кейджа, сочинение сконцентрировано на фиксации различного рода звуков и шумов в пространстве тишины. Во время исполнения перформер в полном безмолвии читает отрывок текста.

**§5. В. А. Николаев. «Кьюик амокусъ»: строго регламентированная импровизация в индивидуально-авторских знаковых системах.** Оркестровое сочинение «Кьюик амокусъ» (1997) для семнадцати исполнителей, написанное для ансамбля «Студия новой музыки», ярко отражает черты концептуального направления в творчестве Николаева.

Стилистика музыкальной композиции определяется автором как *строго регламентированная импровизация*. В нем воплощается случайный порядок различных пассажей в партии фортепиано, представляющих хаотичное движение пальцев по клавиатуре в разном направлении, совокупность глиссандирующих фраз, складывающихся из последовательности высоких

звуков без определенной высоты, исполнение любых звуков *pizzicato* у струнных в рамках предельно высокого регистра. Доминирующим концептуальным приемом является авторский литературный текст в виде системы фраз-фонем, функция которых заключается исключительно в звуковом сочетании разных по степени мягкости/твердости и звонкости/глухости букв, которые композитор называет *звуковыми объектами*. Кроме этого, Николаев расширяет возможности исполнения на музыкальных инструментах, добавляя к традиционным принципам различного рода шумовые опыты.

**§6. В. А. Николаев. «Жираф»:** музыкальный «мини-спектакль» с элементами электроники. Концепция сочинения «Жираф» (2000) для голоса, кларнета и электроники выражается в различного рода прочтениях фрагментов одноименного стихотворения Н. С. Гумилева. Концептуальный замысел сочинения, по словам композитора, реализуется в процессе многократного повторения отдельных строк текста, каждый раз воплощая новое чувство и эмоциональное состояние (смех, радость, грусть, печаль, плач, отчаяние и т.п.).

Переплетение традиционных и экспериментальных способов звукоизвлечения в партии вокалистки и кларнета отражает имитацию звуков природы, рычание, щебетание птиц, стрекотание насекомых. Гармоничным дополнением к данному художественному приему служит фонограмма, воссоздающая модифицированный звук кларнета (тихий скрежет, «квази-рычание», «квази-птичье пение»).

## Заключение

Изучение московского музыкального концептуализма 1980–1990-х годов позволяет назвать его особым феноменом, оказавшим серьезное влияние на развитие отечественного музыкального искусства.

Опираясь на композиционные принципы Мартынова, Екимовского, Николаева, выявленные в ходе исследования их авторского почерка 1980–1990-х годов, было установлено, что общие черты музыкального концептуализма,

неизменно присутствующие в творчестве авторов, отразились в необычном способе реализации музыкального произведения. Новый подход к созданию музыкальных композиций, допускающий возможность выражения в любой форме, способствует проведению композиторами различных экспериментов с комбинированием принципов, стилей разных видов искусств, музыкальных стилистик, манер высказывания, языковых структур, способов выражения, элементов различных научных теорий и религиозно-философских учений.

Подобные концептуальные решения способствовали общему преобразованию содержательных, функциональных, структурных, материальных составляющих музыкальных опусов, что является объединяющим фактором композиторской деятельности представленных арт-деятели-концептуалистов. В то же время в творчестве авторов прослеживается индивидуальность концептуального высказывания.

Так, концептуализм Мартынова воплотился в новом принципе композиторской работы, которую автор называет «новым синкретизмом». В его основе лежит переплетение различных контекстуальных смысловых линий, способствующих стиранию границ между разными областями искусства, науки, религии. Используя собственный новый тип минимализма, характерной чертой которого является отсутствие идентификации черт авторского стиля, композитор создает сочинения, объединяющие элементы музыкального языка с немзыкальными элементами других областей художественного творчества.

Концептуализму Екимовского свойственна стилистическая множественность, проявляющаяся в технологической и жанровой неповторимости выражения каждой музыкальной композиции. Намеренно отрицая прежнюю значимость стиля, систему жанров, принципы взаимодействия элементов музыкального языка, автор создает собственный стиль творчества, и, свободно работая с любыми доступными для него материалами, по-новому выражает стилистику каждого конкретного произведения.

Николаев, позиция которого близка Екимовскому, также занимается поиском самобытного воплощения своих конструктивных идей, в которых путем объединения разных языков культуры пытается воплотить различного рода контексты.

Представленные арт-деятели впервые в отечественном музыкальном искусстве открыто провозгласили новую концепцию композиторского творчества, отражающую доминирование авторской идеи над способами ее реализации и функционирования. Именно эта идея ляжет в основу творческого процесса композиторов-концептуалистов последующих поколений, о чем спустя несколько десятилетий будет говорить Мартынов, определяя представителей «московского музыкального постконцептуализма» (Батагов, Загний, Айги, Карманов, Пелецис, Юсупова, Соколов, Рабинович) и отмечая, что «тексты перестают генерировать смысл, оставляя эту роль контексту, или находятся минующие смысл пути вроде простых, насыщенных энергией жестов»<sup>3</sup>.

Взгляд на дальнейшие перспективы развития музыкального концептуализма позволяет утверждать, что родившиеся в его недрах художественные принципы дали импульс к развитию самостоятельных методов композиции, возникших в России в тот же период (минимализм, феномен тишины в музыке). Благодаря влиянию московского музыкального концептуализма, существенно укрепившего их позиции в отечественном музыкальном искусстве, они становятся ведущими техниками в творчестве московских композиторов последующих поколений.

Дальнейшее исследование темы видится в расширении рамок обозначенного периода, которое предполагает изучение последующих ступеней развития концептуального направления, охватывающих круг композиторов-концептуалистов нового поколения.

---

<sup>3</sup>Лисин Д. Владимир Мартынов: ««Дилетантство» — самое мягкое слово в мой адрес» [Электронный ресурс] // Colta. 2016. Режим доступа: [https://www.colta.ru/articles/music\\_modern/10560-vladimir-martynov-diletantstvo-samoe-myagkoe-slovo-v-moy-adres](https://www.colta.ru/articles/music_modern/10560-vladimir-martynov-diletantstvo-samoe-myagkoe-slovo-v-moy-adres) (дата обращения: 17.10.2018).

## Публикации по теме диссертации

### Публикации, входящие в список научный изданий, рекомендованных

#### ВАК:

1. Панова, А. С. «Лебединая песня» Виктора Екимовского : особенности воплощения концептуальной композиции / А. С. Панова // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2019. — № 3 (30). — С. 91–95. — 0,5 п. л.
2. Панова, А. С. Вопросы концептуального минимализма в творчестве Владимира Мартынова / А. С. Панова // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2019. — № 3. — С. 38–52. — 0,7 п. л.
3. Панова, А. С. Музыкальный концептуализм : принципы, методы, интерпретации / А. С. Панова // Искусство и образование. — 2020. — № 3 (125). — С. 9–20. — 0,7 п. л.

#### Другие публикации по теме диссертации:

4. Панова, А. С. Мой концептуализм чисто музыкальный! (Беседа с Виктором Алексеевичем Екимовским) [Электронный ресурс] / А. С. Панова // Музыкальные сезоны : информационно-аналитический портал. — 2018. — 25 января. — Режим доступа: <https://musicseasons.org/moj-konceptualizm-chisto-muzykalnyj/> — 0,5 п. л.
5. Панова, А. С. «Стилистические ключи» творчества В. Николаева [Электронный ресурс] / А. С. Панова // Исследования молодых музыковедов : сборник статей по материалам XII международной научной конференции 28-29 марта 2019 года. — М. : РАМ имени Гнесиных. — 2019. — С. 115–124. — Режим доступа: [https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/Sbornik\\_2019/12.Panova.pdf](https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/Sbornik_2019/12.Panova.pdf) — 0,3 п. л.
6. Панова, А. С. Владимир Николаев – это всегда игра! (Беседа с Владимиром Аркадьевичем Николаевым) [Электронный ресурс] / А. С. Панова // Музыкальные сезоны : информационно-аналитический портал. — 2019. — 17 января. — Режим доступа: <https://musicseasons.org/vladimir-nikolaev-eto-vsegda-igra/> — 0,5 п. л.

7. Панова, А. «Ночь в Галиции» Владимира Мартынова : некоторые аспекты художественного стиля / А. С. Панова // Школа молодого исследователя : сборник научных трудов. По материалам конференции в Союзе московских композиторов. – М. : Издательство РИТМ, 2019. — Вып. 7 (14). — С. 18—25. — 0,4 п. л.