

Музыка в культуре

Научно-образовательный проект

Материалы международной
междисциплинарной конференции

2–4 декабря 2025 года

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

Государственный институт искусствознания

Музыка в культуре

Научно-образовательный проект

Материалы международной
междисциплинарной конференции
2–4 декабря 2025 года



Москва 2025

УДК 78(091)
ББК 85.31
М11

Издано при поддержке благотворительного фонда
«Российский еврейский конгресс»
Published with the support of the Russian Jewish Congress
Charitable Foundation

Музыка в культуре: научно-образовательный проект: Материалы международной междисциплинарной конференции 2–4 декабря 2025 года / Сост. Г.Б. Шамилли, П.М. Эйсмонт, Е.В. Хаздан, И.В. Сайтанов; отв. ред. Г.Б. Шамилли. – М.: Государственный институт искусствознания, 2025. 192 с. – (Музыка в культуре: исследования. Т. 1).

ISBN 978-5-98287-244-9

Материалы международной конференции «Музыка в культуре: научно-образовательный проект» (2–4 декабря, 2025) отражают основные направления и проблематику одноименного междисциплинарного научного проекта, основанного в апреле 2017 года в Государственном институте искусствознания при участии ведущих российских институций.

В первой части издания читателю кратко представлен контент проекта, его история, форматы работы и основные исследовательские направления. Вторая часть книги содержит материалы конференции «Музыка в культуре», программу и доклады на русском и английском языках.

Издание предназначено широкому кругу специалистов и студентам вузов.

ISBN 978-5-98287-244-9

© Г.Б. Шамилли. Проект «Музыка в культуре», 2025
© Коллектив авторов, 2025
© Государственный институт искусствознания, 2025
© Российский еврейский конгресс, 2025
© Е.А. Сиверс, оформление, 2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

5	ЧАСТЬ I. ПРОЕКТ «МУЗЫКА В КУЛЬТУРЕ»
5	О ПРОЕКТЕ
8	КОМАНДА
10	ПАРТНЕРЫ
10	Участники
11	НАПРАВЛЕНИЯ
14	ГРАНТЫ
15	IN MEMORIAM
18	СЕМИНАРЫ 2017–2025
22	КОНФЕРЕНЦИИ 2017–2025
27	СЕССИИ
27	1-я Научная сессия по еврейскому искусству
29	2-я Научная сессия по еврейскому искусству
30	ЭКСПОЗИЦИИ
33	КОНЦЕРТЫ
35	Издания проекта
35	Монографии / Сборники
39	Научная серия
40	ЧАСТЬ II. КОНФЕРЕНЦИЯ «МУЗЫКА В КУЛЬТУРЕ»
40	ПРОГРАММА
54	ТЕЗИСЫ

CONTENTS

5 **PART I. THE «MUSIC IN CULTURE» PROJECT**

5 ABOUT THE PROJECT

8 TEAM

10 PARTNERS

10 PARTICIPANTS

11 DIRECTIONS

14 GRANTS

15 IN MEMORIAM

18 SEMINARS (2017–2025)

22 CONFERENCES (2017–2025)

27 SESSIONS

27 1ST SCIENTIFIC SESSION ON JEWISH ART

29 2ND SCIENTIFIC SESSION ON JEWISH ART

30 EXHIBITIONS

33 CONCERTS

35 PROJECT PUBLICATIONS

35 SCIENTIFIC SERIES

39 SOURCES

40 **PART II. CONFERENCE «MUSIC IN CULTURE»**

40 PROGRAM

54 MATERIALS

Часть I

ПРОЕКТ «МУЗЫКА В КУЛЬТУРЕ»

О ПРОЕКТЕ

«Музыка в культуре» – междисциплинарный научно-образовательный проект, основанный в Государственном институте искусствознания в апреле 2017 года при участии ведущих российских институций – Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, Института философии Российской академии наук, Института классического Востока и античности Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», Института Азии и Африки МГУ им. М.В. Ломоносова, Научно-образовательного проекта «Эшколот» и Еврейского музея и центра Толерантности.



*CBS1766. Фрагмент из шумеро-аккадского трактата о музыке
Около 1500 до н.э.*

Музей Филадельфийского университета, штат Пенсильвания, США

Эмблемой проекта стала семиконечная звезда гептатонического звукоряда из самого древнего трактата о музыке CBS1766, написанного шумеро-аккадской клинописью¹. В самом факте незавершенности она передает неуловимость полноты знания и вечное стремление достичь и удержать ее в круговороте времени и исторических процессов. Будучи неопровержимым доказательством западноазиатского происхождения теории музыки, этот и другие древнейшие клинописные тексты находят устойчивое подтверждение в трактатах о музыке XIII–XV веков². Погружение в истоки музыкального знания помогает понять и традицию, и современность.

Проект разрабатывает междисциплинарную перспективу исследования музыки, уделяя внимание областям, скромно представленным в системе среднего и высшего музыкального образования³. Среди них – процессы концептуализации музыки на временном промежутке древних цивилизаций (Шумер, Египет, Хатти, Израиль, Урарту, и др.)⁴ и относительно нового периода развития мысли о музыке, так называемой классической арабо-мусульманской культуры (VII–XV века), сыгравшей незаменимую роль в передаче Латинскому Западу древнегреческих ценностей.

Регион Западной Азии⁵ – область древнейших цивилизаций – стал центробежной силой распространения знаний в традициях авраамического круга. Яркая визуализация концепта «авраамические традиции»

¹ См.: *Dumbrill R. Semitic Music Theory*. London: Lulu, 2019.

² Book of Abstracts. Scientific Symposium «The Musical Heritage of Safi al-Din al-Urmawi between Past and Present» held in the framework of «Space of Mugham» 7th International Music Festival Baku, June 17–22, 2025 / Ed. by G. Shamilli and L. Guseinova. Baku: Tuna, 2025.

³ *Грубер Р.И.* История музыкальной культуры: в 20 т. Т. 1. Ч. 1: С древнейших времен до конца XVI века. М.; Л.: Гос. муз. изд., 1941; *Холопов Ю., Кириллина Л., Кюреган Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В.* Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М.: Композитор, 2006.

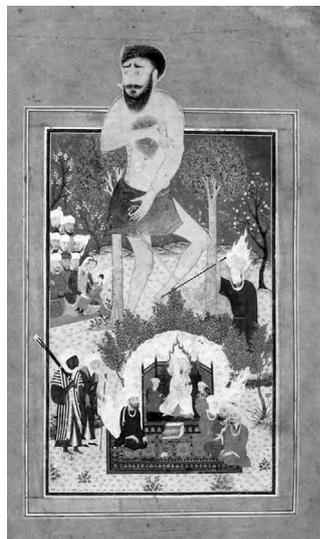
⁴ В учебнике Р.И. Грубера музыкальной культуре Месопотамии уделено девять страниц, а единственному на протяжении 2500 лет музыкально-поэтическому жанру плачей по городам, сформировавшему канон профессионального респонсорного пения, не уделено внимания.

⁵ Западная Азия – азиатский субрегион, представленный географическими понятиями Анатолии, Аравийского полуострова, Ирана, Месопотамии, Армянского нагорья, Леванта, острова Кипр, Синайского полуострова и Южного Кавказа.

в миниатюре рукописи «*Qiṣaṣ al-Anbīyah*»¹ («История пророков», XV век, Багдад или Табриз) изображает пророка Мухаммада в кругу семьи и муэдзина Билаля ибн Рабаха; пророк Муса, он же Моисей, ударяет посохом по пятке великана Ога («Удж»), сметая с нового пути Допотопное прошлое. Характерное для него мышление, законы и эстетические предпочтения – все отрицается, обрастая новыми смыслами; фигуры Марии с младенцем Иисусом на дальнем плане указывают на их почитание во всех трех религиях. Контрастная фигура Моисея в центре миниатюры наделена высоким ростом и функцией совершаемого действия. Будучи выделенным на фоне неподвижно сидящих пророков, Моисей символизирует неразрывные скрепы традиций авраамического круга. Осознание фундамента, установленного его Законом, становится результатом усилий, совершенных послепотопным патриархом Авраамом.

В музыкальном смысле понятие «авраамические традиции» не ограничено ни культовыми ни светскими жанрами. Оно указывает на системно проявляющиеся в искусстве и культуре представления о этике и праве как основах, регулирующих все сферы жизнедеятельности. Музицирование – результат наиболее чуткого реагирования человека на импульсы окружающего пространства. Этика и право сыграли фундаментальную роль в обосновании эстетических запретов и предпочтений, участвовали в развитии разнообразных форм музицирования, отличающихся с древности до современности одни народы от других либо объединяющие их в большие сообщества.

Совокупность исследовательских направлений проекта помогает собрать в целостность многообразие художественных явлений Европы,



Великан Удж (Ог) и пророки Муса (Моисей), Иса (Иисус) и Мухаммед

*Миниатюра рукописи «Qiṣaṣ al-Anbīyah» («История пророков») MSS 0620. Ирак (Багдад) или Иран (Тебриз). Начало XV века
Коллекция исламского искусства Нассера Д. Халили*

¹ См.: <https://www.khalili.foundation/2025/05/23/giants-prophets-and-holy-families/> (дата обращения 27.10.2025).

Азии и Латинской Америки. Новые научные подходы и разнообразные форматы реализации идей – книжные издания, семинары, конференции, научные сессии, концерты, книжные презентации и выставочные экспозиции – делают проект «Музыка в культуре» уникальным явлением на научной карте музыкального мира.

КОМАНДА



Гюльтекин Байджановна Шамилли
Автор идеи, руководитель проекта;
доктор искусствоведения,
ведущий научный сотрудник
Государственного института
искусствознания



Лидия Сергеевна Чаковская
Куратор проекта; кандидат
философских наук, старший
научный сотрудник
Государственного института
искусствознания

Ирина Владимировна Старикова

Куратор проекта; кандидат
искусствоведения, старший научный
сотрудник Государственного института
искусствознания



Екатерина Александровна Сиверс
Дизайнер сайта «Музыка в культуре»



Илья Владимирович Сайтанов
Консультант сайта «Музыка в культуре»



ПАРТНЕРЫ

Благотворительный фонд «Российский еврейский конгресс»

Институт Азии и Африки МГУ им. М.В. Ломоносова

Институт классического Востока и античности НИУ ВШЭ

Институт философии Российской академии наук

Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского

Московский Государственный университет имени М.В. Ломоносова

Научно-издательский центр «Musiqi Dünyası – Мир музыки»

Научно-образовательный проект «Эшколот»

Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки

Российская государственная библиотека

СТМЭГИ медиа-групп

Фонд Ибн Сины

УЧАСТНИКИ

В научно-образовательный проект «Музыка в культуре» вовлечены около 40 стран ближнего и дальнего зарубежья и более 160 ученых, представляющих престижные научные институции и центры по изучению музыки и культуры различных регионов мира.

НАПРАВЛЕНИЯ

Научно-образовательный проект «Музыка в культуре» связывает разные отрасли знания на основе подхода, позволяющего увидеть единые механизмы смыслообразования в музыке и других формах интеллектуальной деятельности. Применяемая в рамках междисциплинарного сотрудничества методология логико-смыслового подхода открывает контрастные музыкальные миры как типы рациональности, различающиеся способом выстраивать нередуцируемый минимум смысла. За типами рациональности стоят универсальные грамматики культур, не ограниченные национальными государствами, языковыми семьями и религиозными предпочтениями.

Каждое направление разрабатывает определенный комплекс проблем. Их совокупность позволяет увидеть исследуемый предмет в оптике наук, связанных с изучением глобальных познавательных (когнитивных) процессов.

Работа проекта «Музыка в Культуре» реализуется по направлениям:

Язык музыки & язык описания музыки (2017–)

Проблемы концептуализации музыки в авраамических традициях

Музыка & философия & когнитивистика (2018–)

Современные проблемы музыкального искусства

Рассыпанное & собранное (2021–)

Проблемы изучения еврейского искусства

Информация & коммуникация & творчество (2024–)

Проблемы сохранения научного наследия

Направление I: Язык музыки & язык описания музыки (2017–)

– Изучение языка музыки как преодолевающего границы национальных культур и не обусловленного ими, выраженного в устной и/или графической форме, связанного с феноменом памяти и базовыми пространственно-временными интуициями мышления, а также типами процесса в музыке и разнообразными формами их проявления;

– изучение языка описания музыки в контексте разных литературно-жанровых канонов (в их числе «трактат о музыке»), предопределяющих смысловое наполнение фундаментальных понятий и терминов, с одной стороны, и допускающих авторскую инициативу – с другой;

– изучение процессов концептуализации музыки в междисциплинарной перспективе, позволяющих определить набор ее когнитивных

признаков с Древности до современности и представить комплексную информацию о ней через категориально-терминологические сетки как связность, обуславливающую признаки того или иного типа мышления.

Направление II: Музыка & философия & когнитивистика (2018–)

– Изучение механизмов, приводящих к единству языка музыки и языка описания музыки на уровне типов рациональности, характерных для определенных регионов музыкальной карты мира;

– изучение механизмов формирования целостного образа или связывания отдельных признаков в целостный образ посредством логико-смысловых грамматик и пространственно-временных интуиций в вербальной и невербальной сфере;

– изучение механизмов восприятия и концептуализации когнитивной выделенности в языке и музыке, а также метафоры телесности и жеста;

– изучение механизмов формирования психических, нейронных и акустических (звуковых) сетей для прогнозирования событий музыкального текста и анализа эволюции когнитивных ресурсов речи и музыки;

– изучение процесса концептуализации движения в связи с морфосинтаксическими типами языков и выстраивание перспективы целостного подхода к феноменам звучащей вербальной/музыкальной речи.

Направление III: Рассыпанное & собранное (2021–)

– Изучение еврейского искусства как наднационального феномена мировой культуры сквозь отношение «своего» и «чужого» в многочисленных стилевых и языковых проявлениях на протяжении от древнего, средневекового до современного искусства;

– изучение и анализ устойчивых визуально-смысловых идиом, повторяющихся в фактах искусства, созданного еврейскими художниками независимо от времени, культуры и принадлежности к той или иной школе;

– изучение механизмов формирования еврейского искусства в ареале древних месопотамских цивилизаций через запреты на определенные формы звукового и пластического выражения, закрепленные в том числе и в корпусе древнееврейской литературы;

– изучение научного наследия А.-Ц. Идельсона;

– изучение кантиляции священных текстов в еврейских общинах Евразии и Америки.

Направление IV: Информация & коммуникация & творчество

- Анализ проблем издательской политики, вопросов музыкальной журналистики и роли журналов в системе межкультурных коммуникаций;
- изучение и продвижение цифровых форматов сохранения нематериального культурного наследия;
- изучение взаимодействия и преемственности научных сообществ на постсоветском пространстве и в перспективе мировой истории музыки;
- формирование взгляда на «востоковедение» как методологию преодоления расстояний;
- исследование музыкально-исторических концепций XIX – XXI веков и феномена «глобальной истории музыки»;
- изучение вопросов популяризации научного наследия.

ГРАНТЫ

Грант Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ)
№ 13-03-00414а, 2018–2020

«Концептуализация музыки в авраамических традициях. История – теория – практика», руководитель Г.Б. Шамилли.
Исполнители: Лидия Сергеевна Чаковская, Евгений Евгеньевич Воробьев, Елена Марковна Двоскина, Евгения Владимировна Хаздан, Андрей Георгиевич Богомолов, Гузэль Рустемовна Сайфуллина, Валерий Валентинович Петров.

Грант музейных инициатив и выставочных проектов
(благотворительный фонд «Российский еврейский конгресс»)
№ ДЮЛ2020-019, 2020–2021

«Восток Рувима Мазеля», руководитель Г.Б. Шамилли.
Исполнители: Лидия Сергеевна Чаковская, Илья Родов, Вячеслав Владиславович Иванов.

Грант Российского научного фонда (РНФ) № 22-28-01509, 2022–2023
«Музыка – философия – когнитивистика. Надындивидуальные механизмы восприятия, сохранения и передачи информации в междисциплинарной перспективе», руководитель Г.Б. Шамилли.
Исполнители: Андрей Вадимович Смирнов, Сергей Юрьевич Бородай, Рена Зауровна Фахрадова.

Грант музейных инициатив и выставочных проектов
(благотворительный фонд «Российский Еврейский Конгресс»)
№ ДЮЛ2024-034, 2024–2025

«Музыка в культуре»: научно-образовательный интернет-портал, руководитель Г.Б. Шамилли.
Исполнители: Екатерина Александровна Сиверс, Елена Вадимовна Раева, Сергей Александрович Скоморохов.

IN MEMORIAM

Междисциплинарный научно-образовательный проект «Музыка в Культуре» сохраняет и развивает научную традицию Государственного института искусствознания – в прошлом Всесоюзного научно-исследовательского института искусствознания (1976–1992), отвечавшего своей функции центра по азиатским музыкальным исследованиям. Исследования ведутся на фундаменте российского и советского востоковедения (Санкт-Петербург, Москва, Казань, Ташкент, Душанбе, Баку, Ереван, Тбилиси) и ярко представлены авторскими и коллективными монографиями, сборниками статей и диссертационными работами.

Междисциплинарность, заложенная в 1944 году в основание деятельности института как ведущего центра по изучению мирового искусства, создала предпосылки для формирования уникального научного сообщества. Фундаментальные принципы исследования русской и зарубежной музыки были заложены: Б.В. Асафьевым (1884–1949), Ю.В. Келдышем (1907–1995), М.Е. Таракановым (1928–1996), М.Г. Арановским (1928–2009) и другими. Их наследие позволяет в настоящем моменте времени объективно осмыслить прошлое и открыто смотреть в будущее.

Имена ученых, чья научная судьба формировалась в тесном взаимодействии с секторами музыки (заведующий И.В. Нестьев) и искусства стран Азии и Африки (заведующая И.Р. Еолян):

Нелли Григорьевна Шахназарова
(1924–2016), исследователь типов
музыкального профессионализма
на Востоке и Западе





*Изабелла Рубеновна Еолян (1928–1996),
исследователь арабской и армянской музыки,
заведующая сектором искусства стран Азии
и Африки*



*Дильбар Абдусаломовна Рашидова
(1935–2015) – автор неопубликованного
комментированного перевода персидского
трактата о музыке Дарвиша Али Чанги
(вторая половина XVI – начало XVII века)*



*Дилъра Айдыновна Рустам-заде (1944–2012),
исследователь музыкального фольклора
Турции и Пакистана*

Наталья Лазаревна Черкасова (1944–2021),
исследователь индийской классической
традиции рагсанит



Заур Паша оглы Рустам-заде (1944–2002),
исследователь новой композиторской школы
Турции

Сурая Хосров кызы Агаева (1947–2024),
исследователь рукописного наследия
выдающегося ученого и музыканта
Абд аль-Кадира Мараги (XIII–XIV века)

Наим Ганиевич Хакимов (1954–2015),
исследователь инструментального
музыкального наследия иранских народов

СЕМИНАРЫ

Междисциплинарный научный семинар¹ реализуется на платформе проекта «Музыка в культуре» с мая 2017 года. На его площадке разрабатываются концепции фундаментальных проектов, монографических и коллективных работ. Регулярные заседания семинара проводятся в очной и онлайн форматах. Последовательно вводится в пространство академической науки тематика музыки этноконфессиональных меньшинств (ассирийцев, мандеев и др.), еврейских евразийских общин, разрабатывается иконографический контент еврейско-персидской рукописной книги (XVI–XIX века), область кантилляции священных текстов на древнееврейском языке и ее связь с древними месопотамскими обрядовыми ритуалами и устно-профессиональной традицией *taqat*. Большое внимание уделяется логике систематизации музыкальных явлений, образным и структурным воплощениям метафор в музыке, словесности и изображении, их психическим основаниям и механизмам, обуславливающим реализацию целостного познавательного процесса.

¹ Первоначальное название – «Мысль о музыке в авраамических традициях».

Тематика семинара за 2017—2025 годы**2025**

22.05 Сафи ад-Дин аль-Урмави и суфийана калам	94
21.05 Maqām и византийские гласы: точки пересечения	93
20.05 Крымскотатарский maqām: от теории к практике	92
27.03 «Объемное видение»: новый взгляд на бродячие мелодии	91
26.03 Цитирование как ключ к пониманию ниггуним	90
25.03 «Очерки истории идишской народной музыки»	89
06.02 Музыка в культуре: научно-образовательный проект	88

2024

24.10 Схематика действия и концептуализация движения	87
23.10 Культовая музыка татар-мусульман Красноярского края	86
22.10 Миниатюры еврейско-персидской рукописной книги	85
21.10 Наґма: концептуализация движения в формулах процесса	84
19.06 Многолетие русским царям: демественное многоголосие	83
23.04 Кюй как слово, термин и феномен	82
08.02 Антропология музыкального существования	81
07.02 За текстом исследования	80
06.02 Память о Холокосте в музыке России – Беларуси – Украины	79

2023

12.06 Логико-смысловое исследование арабского языка	78
13.06 Надындивидуальные механизмы языка и музыки	77
14.06 Морфосинтаксический тип как характеристика языка	76

2022

02.11 Язык – грамматика – процесс – мышление	75
01.11 Априори языка и языкознания: как работает сознание	74
19.05 Новое прочтение 1 Цар 19:19	73
18.05 Музыка Ирана в аспекте языка и мышления	72
17.05 Песни ассирийцев и полевые исследования	71
16.05 Структура языка и логико-смысловые конфигурации	70
28.04 Византийская литургия: слушание, слово и жест	69
27.04 Так нижется и вяжется судьба: Ольга Львовна Данскер	68
26.04 «Лисистрата» Юрия Буцко	67
25.04 «Лисистрата»: драматизм аристофановской комедии	66

2021

09.11 Александр Алябьев и декабристский Восток	65
30.09 Проблемы воздействия музыки – звучания – речи – жеста	64
30.06 Музыка этноконфессиональных общин Передней Азии	63
26.05 Перевоплощения Казачка	62
21.04 От зримого к слышимому: metaphysica lucis и суфизм	61
07.04 К идее историко-терминологического словаря	60
10.03 Музицирование и исламское право: проблема методологии	59
17.02 «Еврейские песни» Моисея Самуиловича Вайнберга	58

2020

17.12 Ключевые концепты Л.А. Мазеля	57
16.12 Просчитывавший судьбу: Л.А. Мазель	56
11.11 Симфонии Бетховена в редакции Игоря Маркевича	55
16.09 Музыкальные инструменты в синагогах Античности	54
08.07 Русское церковное пение как социальный текст	53
17.06 Макам и поствизантийское певческое искусство	52
27.05 Знаки кантилляции в еврейской традиции	51
13.05 Концепция малахи в исламе	50
01.04 Символическое толкование «кифары» и «псалтерия»	49
26.02 Термин «музыка» в трактатах Западной Европы X–XII веков	48
29.01 Тематические направления семинара	47

2019

20.11 Хабувы, аненайки и хомония: между языком и музыкой	46
23.10 Музыка как приготовление к философии	45
25.09 Размышление об одном приговоре: Тимофей Милетский	44
25.09 Трактат Августина в контексте учения о метре и ритме	43
18.09 Музыка евреев каждарской Персии	42
18.09 Область запрета в Первом Храме и синтез искусств	41
10.07 Опыт анализа сефардской молитвы	40
10.07 Еврейские знаки кантилляции крупным планом	39
03.04 Хадис как инструмент дискуссии о музыке в исламе	38
13.03 Ранние старообрядческие лидеры о церковном пении	37
13.03 Уроки знаменного пения от старообрядца Л.С. Михайлова	36
13.02 Музыка и этноконфессиональные меньшинства Персии	35
13.02 Этноконфессиональные меньшинства Ирана	34
30.01 К истории изучения еврейских знаков кантилляции	33

2018

05.12 Два сказания против хомонии (ок. 1651)	32
05.12 Вопросы композиции в «Мусикийской грамматике»	31
21.11 От знака к звуку: как изучать музыку арамеев?	30
17.10 Направления исследования еврейских знаков кантилляции	29
17.10 Концептуализация музыки периода Второго Храма	28
27.09 Эксперименты по гипотезе когнитивного диссонанса	27
27.09 Когнитивные основания гармонических соответствий	26
13.06 Интуиция «телесности» звука в Античности	25
13.06 Индивид и тело в истории европейской философии	24
23.05 Псалом 51: опыт анализа	23
23.05 Эмоция Давида. Что говорят трактаты о музыке?	22
11.04 Музыка в Исламе: когда дозволенное запретно...	21
11.04 Изображай!	20
07.03 Музыкальная дефиниция в зеркале эпох	19
07.03 Э. Панофский и звукопространственные структуры	18
07.02 Древнеармянская духовная гимнодия как система	17
07.02 Роль знаков кантилляции в чтении священных текстов	16
17.01 О коллекциях Hill Museum & Manuscript Library	15
17.01 «Гармония вещей» в поэме Эриугены «Звездный храм»	14

2017

20.12 Текст после храма и храм после текста	13
20.12 К истории изучения музыки Древней Иудеи	12
20.10 Космос как звучащая структура: сочинения IV–IX веков	11
18.10 Текст после храма и храм после текста	10
18.10 К истории изучения музыки иерусалимского храма	9
05.07 Подготовка международной конференции (7–9.11.2017)	8
28.06 Инструментальное участие в раннехристианской литургии	7
28.06 Храм Соломона: текст и образ	6
14.06 Царь Давид как музыкант в средневековых миниатюрах	5
14.06 Представления о «псалтерии» и «кифара» царя Давида	4
17.05 Псалмы 41 (42) и 143 (144) в искусстве maqām	3
17.05 Псалмы 41 (42) и 143 (144): опыт анализа	2
05.04 Тематические направления проекта: обсуждение	1

КОНФЕРЕНЦИИ



Проблематика международных конференций проекта «Музыка в Культуре» связана с открытием новых исследовательских направлений либо с подведением промежуточных или окончательных итогов фундаментальных научных проектов. Большое значение имеет выбор темы, способствующей объединению специалистов из разных областей гуманитарных знаний. Этот подход высвечивает междисциплинарную перспективу, которая отражается в коллективных трудах, материалах конференций и авторских монографиях.

Конференции проводятся один или два раза в год при информационной поддержке партнеров и соорганизаторов, сопровождаются концертами и выставочными экспозициями.

Музыка в культуре

2025.12.02–04 |

Конференция приурочена к открытию научно-образовательного интернет-портала, посвященного содержанию проекта «Музыка в культуре». Проект реализуется в Государственном институте искусствознания по четырем основным направлениям, представленным в работе конференции:

Язык музыки & язык описания музыки (2017–)

Музыка & философия & когнитивистика (2018–)

Рассыпанное & собранное (2021–)

Информация & коммуникация & творчество (2024–)

В рамках конференции проводится 2-я Научная сессия по еврейскому искусству при участии специалистов из стран Европы, Азии и Америки.

Информация & коммуникация & творчество

2024.10.15–16 |

Академический музыкальный журнал «Мир музыки» (Musiqi Dünyası), основанный в 1999 году в Баку, является на протяжении двадцати пяти лет постоянным международным партнером музыкальных изданий, входящих в реестр российского индекса научного цитирования, и площадкой для сотрудничества российских и зарубежных ученых. Юбилейный 25-й год и 100-й номер журнала стали поводом для обсуждения проблем издательской и информационной политики, научно-организационной и цифровой коммуникации, а также вопросов сохранения научного наследия на постсоветском пространстве.

Конференция организована на площадке Государственного института искусствознания и Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.

Риторика плача от древности до современности

2024.05.21–23 |

Конференция посвящена риторике плача как языку и коду мировой художественной культуры. Предмет исследования изучается сквозь призму звучащей речи, музыки, словесности, пластического образа и жеста. В задачи участников входит сбор и обобщение научно-практического опыта в области искусства музыки, поэзии и литературы, обрядового фольклора,



Плакальщицы. Роспись гробницы Усерхета в Долине царей, Луксор. Около 1290–1279 до н.э.
Фото М. Паларчика и П. Смита

пластически-визуальных искусств и современных художественных практик. В центре внимания – рассмотрение контрастных эмоционально-ситуативных ощущений и средств выразительности плача и причитаний в широком диапазоне времени от древности до современности и спектре различных культур. Установлена оптика исследования феномена плача от ритуала до концепта, ярко выраженного как в музыкальных, так и литературно-поэтических жанрах, в авторской рефлексии современных и классических произведений. Особое внимание уделено традициям женского пения/причитания.

Проблемы воздействия музыки – речи – жеста

2021.11.09–10 |

Конференция посвящена проблеме эмоционального воздействия музыки, речи и жеста. Задача междисциплинарного сотрудничества специалистов – в обмене опытом в сфере изучения языка эмоциональных состояний в различных сегментах искусства и науки на современном этапе. Основные вопросы конференции сформулированы в плане поиска нейрофизиологических и культурных оснований, которые обуславливают единство языка выражения эмоций, с одной стороны, и присутствие личностного начала, с другой. Какова степень свободы в реализации плачей по канонам культуры и предзаданных логических схем? Как выражены и описаны телесность и механизмы аффективных состояний в речи, музыке и жесте?

Мысль о музыке в авраамических традициях – 2019

2019.11.06–07 |

Конференция посвящена обсуждению проблемы концептуализации звука в письменной и устной музыкальных традициях на широком диапазоне невербальных и вербальных текстов – от Священного Писания до новейших теоретических трудов XXI века. Основная проблематика сосредоточена на устойчивых базовых интонационных паттернах в различных слоях традиционной музыки и подходах к изучению «бродячих мелодий», мигрирующих мелодических паттернов в пространстве музыкальных культур авраамических традиций. В центре внимания – изучение возможностей современной компьютерной расшифровки звука, правил и перспектив ручной и автоматической разметки аудиозаписей и транскрипций, концепций «многозвучия» и «многоструния» в античной и раннехристианской музыкальных традициях.

Музыка – философия – когнитивистика

2018.09.26 |

*Марк Генрихович Арановский*

Выдающийся советский и российский ученый, музыковед Марк Генрихович Арановский (1928–2009) оставил уникальное наследие, заслуживающее глубокого изучения в контексте современных проблем гуманитарной науки. В музыковедении с его именем связан ряд событий, кардинально повлиявших на развитие музыкальной науки. Поставленные и разработанные М.Г. Арановским проблемы расширили горизонты музыковедения в междисциплинарной перспективе и сохранили актуальность для исследователей, обращенных в своем творчестве к теории и философии

сознания, изучению механизмов восприятия, обработки звуковой / музыкальной информации, к тому, что определяется понятием «музыкальная когнитивистика». Важная цель конференции – прогнозирование возможностей объединения специалистов различных направлений гуманитарной науки для обмена опытом и методами решения поставленных задач.

Мысль о музыке в авраамических традициях – 2017

2017.11.07–09 |

Конференция посвящена широкому спектру вопросов, связанных с изучением способов систематизации музыкального знания в тесном взаимодействии с исполнительской практикой в пространстве авраамических традиций (иудаизм, христианство, ислам) и связанных с ними единых этико-эстетических ценностей.

Впервые на площадке международной конференции собрались специалисты, изучающие концепции музыки на материале широкого корпуса источников, – от трактатов о музыке до религиозной и богословской литературы, – что определило возможность увидеть различие языка описания музыки в каждом из жанровых образцов и осознать несводимость их к какому-либо одному пониманию музыки даже в пределах одной и той же культуры.

СЕССИИ

1-я Научная сессия по еврейскому искусству

Научная сессия по еврейскому искусству, состоявшаяся 20–21 мая 2021 года на площадке Государственного института искусствознания, стала первым событием, посвященным междисциплинарному изучению еврейского искусства в системе Российской академии наук. В приветственном слове директора Государственного института искусствознания, доктора искусствоведения Наталии Сиповской прозвучал тезис, согласно которому еврейское искусство является «не узконациональной и не узколокальной темой, а формирует вокруг себя широкий спектр проблем, связанных с индентичностью, контактами и осуществлением на общем корне совершенно контрастных художественных традиций». Основатель Института еврейской музыки Лондонского университета и учредитель Международного форума по еврейской музыке Джеральдин Ауэрбах отметила, что еврейское искусство является «микрокосмом мирового художественного наследия» в силу особенностей истории народа. «Наша цель – развивать новые направления исследований и предлагать образовательные программы», – сказал директор Фонда американской еврейской музыки Лоуэлла Милкена, профессор этномузыкологии Марк Клигман. Сессия, проведенная в рамках лекционно-выставочного проекта «Восток Рувима Мазеля» (Грант музейных инициатив и выставочных проектов, 2020–2021), сопровождалась «Неделями еврейского искусства в ГИИ» (17–21 мая) и объединила более сорока ученых из пятнадцати стран мира – России, Белоруссии, Украины, Литвы, Азербайджана, Хорватии, Австрии, Нидерландов, Германии, Великобритании, Израиля, Турции, Бельгии, США и Канады.



Тематика первого дня Сессии, посвященная «Миграции и трансформации в еврейской музыке», была объявлена Международным форумом по исследованию еврейской музыки как приоритетное направление исследования 2020–2023 годов. С докладами выступили доктор Юдит Фригеши Ниран (Израиль), доктор Юдит Коэн (Канада), доктор Вальтер Зев Фелдман (США, ОАЭ), доктор Нильс Фальх (Нидерланды), доктор Михаэль Лукин (Израиль), доктор Марша Дубров (США), кандидат искусствоведения Евгения Хаздан (Россия), доктор Марта Штельмахер (Германия), доктор искусствоведения Гюльтекин Шамилли (Россия), музыковед Исаак Лоберан (Австрия), кандидат искусствоведения Инесса Двужильная (Белоруссия), кандидат искусствоведения Валерия Федотова (Россия), доктор Давид-Эзра Оконсар (Бельгия – Турция), доктор Тамара Юркич Свибен (Хорватия), кандидат искусствоведения Тамара Сквирская (Россия), Инна Манолова (Россия), магистр Хава Ванникова (Шмулевич) (Израиль), Илья Сайтанов (Россия).

Второй день Сессии прошел под темой «Еврейское искусство. От теории к практике». Доклады пяти секций охватили широкий спектр проблем – от методологии до еврейской идентичности в теории и практике пластического, пространственно-временного и прикладного искусства. Выступали доктор Илья Родов (Израиль), кандидат философских наук Лидия Чаковская (Россия), доктор искусствоведения Владислав Иванов (Россия), доктор Ольга Левитан (Израиль), кандидат филологических наук Галина Элиасберг (Россия), кандидат искусствоведения Григорий Шапиро (Россия), кандидат исторических наук Анастасия Баукова (Украина), аспирант Екатерина Белкина (Россия), кандидат философских наук Денис Вирен (Россия), искусствовед Светлана Пахомова (Россия), доктор исторических наук Татьяна Емельяненко (Россия), художник Рами Меир (Израиль – Азербайджан), магистр Наталья Огорелышева (Белоруссия), студентка Виктория Кирильцева (Литва), искусствовед Анна Вошинчук (Белоруссия), музыковед Рафаэль Некталов (США), раввин Борух Бабаев (США), музыковед, певец Эзро Малаков (США), доктор искусствоведения Изалий Земцовский (США).

Обсуждались проблемы, связанные с терминологией, мелодикой и процессами трансформации еврейской литургии; аналитическими подходами к исследованию еврейской музыки и литургии; кросс-культурными взаимодействиями; творчеством классических и современных еврейских композиторов; еврейской тематикой в музыке и других искусствах; памятью о холокосте в композиторском творчестве; танцем и жестом в традиции восточноевропейских евреев; вопросами еврейской идентичности в искусстве; подходами к исследованию еврейского изобразительного

искусства; социально-культурными функциями и проблемой сохранения синагог; спецификой, репертуаром и рефлексией еврейского театра; прикладного искусства бухарских и кавказских евреев и др.

2-я Научная сессия по еврейскому искусству

Вторая Научная сессия по еврейскому искусству 3–4 декабря 2025 года объединила на онлайн платформе Научно-издательского центра «Мир музыки» ученых из России, США, Великобритании, Израиля, Белоруссии, Турции, Бельгии и Германии. Среди участников – историки и теоретики искусства, музыковеды, культурологи, философы и архивисты.

Доклады распределены по секциям «Музыка и общество», «Музыка и личность», «Музыка и образование», «Музыка и архитектура», «Музыка и метод», «Музыка и наука», «Музыка и когнитивистика», «Музыка и изображение», «Бродячие мелодии», «“Свое” и “чужое”». Тема «бродячих мелодий» привлекла наибольшее внимание участников и вокруг нее организован круглый стол, собравший известных ученых из Калифорнийского университета в Беркли (США), Университета Лидса (Великобритания), Университета Бар-Илан и Еврейского университета в Иерусалиме (Израиль) и других институций.

Впервые в академическое искусствоведение введена проблема изучения еврейско-персидской рукописной книги эпохи правления династии Сефевидов (1501–1722) и вопросы ее художественного оформления, рассматриваемые с точки зрения поиска основных идиом еврейского искусства, связывающих прошлое с настоящим. Сессия разрабатывает новые подходы к изучению еврейского искусства на материале разных видов музыки – от уникального музыкального наследия *niggunim*, изучаемого в самых разных аспектах, вопросов методологии и роли песнопений в этическом воспитании личности до архитектоники синагогальных мелодий и роли личности и музыки в драматических эпизодах еврейской истории, в том числе и творчестве выдающихся композиторов.

Экспозиции

Музыка и книга в авраамических традициях



Экспозиция «Музыка и книга в авраамических традициях» (куратор Г.Б. Шамилли) открылась в Центре восточных литератур Российской государственной библиотеки 8 ноября 2017 года в рамках конференции «Мысль о музыке в авраамических традициях–2017». Были представлены раритетные старопечатные издания на азербайджанском, арабском, армянском, иврите, идише, персидском и турецком языках. Жанровое многообразие книжных экспонатов – от трактата о музыке и фундаментальных трудов по истории музыкальных культур до религиозной, богословской и апокрифической и прочей литературы – соответствовало тематическим блокам конференции и главной задаче – представить язык описания музыки в разнообразии литературных канонов.

При анализе и переводе терминов, например понятия «музыка» или «тон», важно помнить, что они наполняются разными смыслами в зависимости от жанрового литературного канона, изначально задающего правила для языка описания музыки и связности ее категорий.

Витрины экспозиции украсило соцветие сочинений Гасан бека Зардаби (1837–1907), Комитаса (1869–1935), Узеир Гаджибекова (1885–1948), Моисея Береговского (1892–1961), Рухолла Халеки (1906–1965) и других ученых и музыкальных деятелей прошлого, чей вклад в развитие музыки был по достоинству оценен последующими поколениями. К ним добавились новые издания: «Шаракан. Каноны и гимны армянской

церкви» (перевод с древнеармянского, вступительная статья и комментарии Л. Акопяна. Ереван: Саргис Хаченц, Принтинфо, 2017) и «Аврелий Августин. Шесть книг о музыке» (перевод, комментарий, исследование Е. Двоскиной. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2017).

Восток Рувима Мазеля

Выставочно-лекционный проект «Восток Рувима Мазеля» (куратор Г.Б. Шамилли) посвящен 130-летию со дня рождения выдающегося художника-ориенталиста Ильи (Рувима) Моисеевича Мазеля (1890–1967). Выходец из черты оседлости, Рувим Мазель был сыном витебского скрипача, окончившим начальную еврейскую школу, хедер, а после того художественную школу Ю.М. Пэна (1854–1937). Он прошел и через художественные мастерские Германии, однако раскрылся как подлинный художник, соприкоснувшись с Востоком.



Рувим Мазель

Скачки. 1928

Бумага, акварель. 18 × 47 см

Государственный музей Востока, Москва

Пустыни и краски Туркменистана, а позднее и Кавказа, будто заново возродили в его генетической памяти образы Святой Земли и Иерусалима. Запечатленные художником на холсте, в графике и акварели сюжеты Библейских книг иносказательно передавались им в образах обычных людей, через их жизненный уклад и художественные традиции, включающие ковроткачество и музыку. На протяжении всей истории XX века Восток стал прибежищем для изгнанных и домом для гонимых от погромов и войн. Он дарил душевное тепло и любовь тем, кто чувствовал ее

душой и принимал с радостью. Сердце художника, наполненное счастьем от соприкосновения с природой, образами и искусством восточной земли, щедро откликнулось благодарным чувством: «Тут у меня проснулась давняя страсть к Востоку, и мне показалось, что я нашел то, что давно искал», – писал Рувим Мазель, будучи на земле Туркменистана.

«Восток Рувима Мазеля» – это нарицательный образ еврейской памяти, помогающей выстоять сквозь века. Именно поэтому центральной темой экспозиции стала память о Иерусалиме и Святой Земле, с детства укорененная в сознании художника.

Экспозиция открылась в рамках «Недели еврейского искусства в ГИИ» (17–21 мая). Российские и зарубежные музеи предоставили материалы для экспозиции. Среди них – Каракалпакский государственный музей искусств (Узбекистан), Дагестанский музей изобразительных искусств им. П.С. Гамзатовой, Государственный Центральный музей современной истории России (Москва), Государственный музей Востока (Москва), Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина (Москва) и Государственная Третьяковская галерея (Москва). Большое значение в организации экспозиции сыграло участие доктора искусствоведения Наталии Владимировны Сиповской. Выставка работала в Государственном институте искусствоведения с 20 мая по 18 июня 2021 года. На ее фоне звучали лекции ведущих российских и зарубежных искусствоведов, проходили концерты классической и традиционной еврейской музыки. Проект «Восток Рувима Мазеля» стал лауреатом конкурса музейных и выставочных инициатив благотворительного фонда «Российский еврейский конгресс» (куратор А. Голубовский).

КОНЦЕРТЫ

Le troubadour galant

Исполнители: ансамбль «Le troubadour galant» и Евгений Воробьев.
В рамках международной междисциплинарной конференции
«Мысль о музыке в авраамических традициях-2017»



Super flumina Babylonis

Исполнители: Ансамбль LABYRINTHUS – Данил Рябчиков (цитоль XII века, цитоль XIII века), Анастасия Бондарева (вокал, шифони), Андрес Измайлов (романская арфа)



Мелодии Исхака

Исполнители: Анна Гофман (вокал), Геннадий Лаврентьев (скрипка), Кирилл Ошеров (перкуссия)

**Triadic Memories**

Исполнитель: Михаил Дубов (фортепиано)

Музыка еврейского театра

Совместно с культурно-образовательным проектом «Эшколот» в рамках «Недели еврейского искусства в ГИИ» в мае 2021 года

Исполнители: Еврейский оркестр имени А.П. Чехова – Алина Ивах, Михаил Альтшуллер, Александр Бронвейбер, Игорь Бурмистров, Борис Ицкович, Алексей Розов, Илья Сайтанов



ИЗДАНИЯ ПРОЕКТА

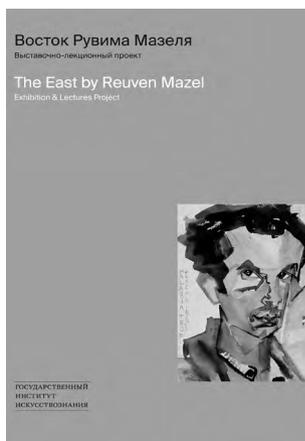
Монографии / Сборники

Восток Рувима Мазеля: выставочно-лекционный проект (17–21 мая 2021) / Ред.-сост. Г.Б. Шамилли. – М.: Государственный институт искусствознания, 2021. – 148 с.: ил.

ISBN 978-5-98287-171-8

Проект «Восток Рувима Мазеля», посвященный 130-летию со дня рождения выдающегося художника-оригиналиста Ильи (Рувима) Моисеевича Мазеля (1890–1967), предоставляет уникальную возможность познакомиться с феноменом еврейского искусства через разнообразные формы взаимодействия со зрителем и слушателем. Первая Международная междисциплинарная сессия по еврейскому искусству (20–21 мая), собравшая более 40 ученых из 14 стран мира реализуется в рамках «Недели еврейского искусства в ГИИ» (17–21 мая) и объединяет десятки российских и зарубежных научных институций и художественных объединений. Исследователи разрабатывают подходы и актуальные темы еврейского искусства на местах тысячелетнего проживания и процветания еврейских общин Запада и Востока.

Издано при поддержке благотворительного фонда «Российский еврейский конгресс».



Шамилли Г.Б. Философия музыки. Теория и практика искусства maqām / Отв. ред. И.К. Кузнецов. – М.: ООО «Садра»; Издательский дом ЯСК, 2020. – 552 с., ил., вкладка. – (Философская мысль исламского мира: Исследования. Т. 5).

ISBN 978-5-907041-30-1

В четырех главах и двух приложениях настоящей книги впервые описаны устойчивые закономерности мышления (отношения части и целого, их противоположения и объединения) в теории и практике искусства *maqām* как устно-профессиональной музыкальной традиции, сохраняемой на древнееврейском, персидском, арабском и языках тюркской группы. Комментированный перевод и исследование трактата о музыке Фахр ад-Дина Рази (XII–XIII века), а также первое издание



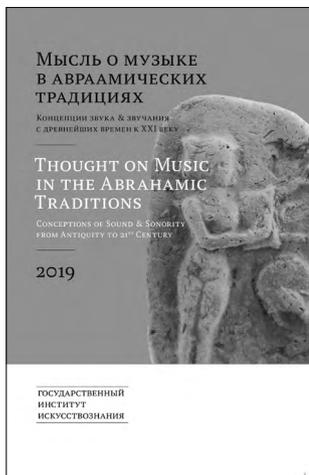
русского перевода трактата о музыке Анонима XIV века («Мухаммад Нишапури») подчинены решению проблем онтологии музыки и методологии исторического знания с учетом различия процедур смыслополагания в исследуемых традициях.

Издание предназначено широкому кругу специалистов и студентам вузов.

Издано при поддержке научного фонда Ибн Сины

Мысль о музыке в авраамических традициях – 2019. Концепции звука & звучания с древнейших времен к XXI веку. Материалы международной научной конференции (Москва, 6–7 ноября) / Отв. ред. Г.Б. Шамилли. – М.: Государственный институт искусствознания, 2019. – 248 с.

ISBN 978-5-98287-152-7



В Материалах международной междисциплинарной конференции представлены тезисы и доклады, посвященные концепциям звука и звучания в контексте взаимодействия культур иудаизма, христианства и ислама с Древности до Новейшего времени. Проблематика конференции охватывает области методологии, теории и истории музыки авраамических традиций. В конференции приняли участие ученые из России, Израиля, Азербайджана и других стран.

Издание рассчитано на специалистов широкого гуманитарного профиля и студентов вузов.

Исследование выполнено при поддержке РФФИ: проект № 18-012-00227а «Концептуализация музыки в авраамических традициях. История – теория – практика»

Музыка – философия – когнитивистика – 2018. Памяти М.Г. Арановского. Материалы международной научной конференции / Отв. ред. Г.Б. Шамилли. – М.: Государственный институт искусствознания, 2018. – 76 с.

ISBN 978-5-98287-132-9

Сборник материалов международной научной конференции «Музыка – философия – когнитивистика» направлен на объединение специалистов различных направлений гуманитарной науки для обмена опытом решения задач по изучению механизмов формирования целостного образа или связывания отдельных признаков в целостный образ; логико-смысловых грамматик и пространственно-временных интуиций в вербальной сфере и музыке; механизмов восприятия и концептуализации времени и эмоций; когнитивной выделенности в языке и музыке; формирования психических, нейронных и акустических / звуковых сетей; эволюции и когнитивных ресурсов речи и музыки. Издание адресовано специалистам-музыковедам, исследователям широкого гуманитарного профиля и студентам вузов.



Концептуализация музыки в авраамических традициях – 2018: коллективная монография / Отв. ред. Г.Б. Шамилли. – М.: Государственный институт искусствознания, 2018. – 336 с. ил.

ISBN 978-5-98287-133-6

Впервые объектом внимания становятся способы концептуализации музыки в авраамических традициях (иудаизм, христианство, ислам), связанных едиными этико-эстетическими ценностями. Авторы исследуют язык описания музыки в зависимости от литературных жанровых канонов, сформированных развитием античной философской (трактаты о музыке), а также религиозно-богословской и поэтической мысли в неразрывном единстве с исполнительской и сочинительской музыкальной практикой. Издание предназначено специалистам широкого гуманитарного профиля и учащимся вузов.

Исследование выполнено при поддержке РФФИ: проект № 18-012-00227а «Концептуализация музыки в авраамических традициях. История – теория – практика»



Проблемы онтологии музыки: коллективная монография / Ред.-сост. Г.Б. Шамилли. – М.: Государственный институт искусствознания, 2018. – 400 с. с ил. – 32,5 печ.л.

ISBN 978-5-98287-127-5

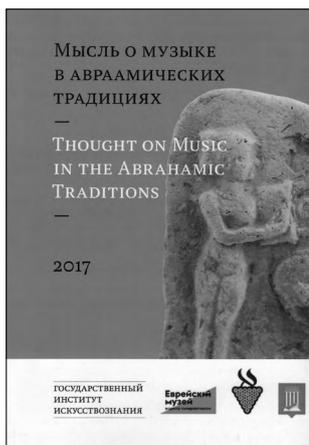


Предлагаемый вниманию читателя коллективный труд подготовлен группой известных ученых к 90-летию выдающегося музыковеда М.Г. Арановского (1928–2009). Впервые в российской и зарубежной науке централизующей идеей монографии становится исследование глубинных механизмов мышления на материале теории и практики западных и незападных профессиональных музыкальных традиций в исторические периоды «слома» или трансформации музыкального языка. Особое внимание уделяется аналитическим подходам к музыке, которые рассматриваются в аспекте базовых пространственно-временных интуиций, управляющих творческим процессом и теоретическим мышлением.

Издание предназначено специалистам и учащимся вузов.

Мысль о музыке в авраамических традициях – 2017. Тезисы международной научной конференции / Отв. ред. Г.Б. Шамилли, Л.О. Акопян. – М.: ГИИ, 2017. – 124 с.

ISBN 978-5-98287-117-6.



При поддержке Еврейского музея и Центра толерантности, Genesis Philantropy Group и фонда Ави Хай

Издание сборника тезисов на русском и английском языках приурочено к международной научной конференции «Мысль о музыке в авраамических традициях–2017» (Москва, 7–9 ноября), организованной в Государственном институте искусствознания совместно с Еврейским музеем & Центром толерантности, Центром восточной литературы Российской государственной библиотеки и научно-образовательной программой «Эшколот». Наряду с тезисами докладов ведущих специалистов из России, Голландии, США и Израиля, а также аспирантов и студентов вузов в сборнике представлены книжные презентации, выставка и концерты, включенные в культурную программу конференции.

Научная серия

Научная серия «Музыка в культуре» утверждена в октябре 2024 года в рамках направления «Информация & коммуникация & творчество», разрабатывающего вопросы сохранения научного наследия (идея Г.Б. Шамилли). Труды планируются к изданию по трем рубрикам: «Исследования», «Публикации» и «Переводы». Каждая из них имеет редакционную коллегию, связывающую научные школы на постсоветском пространстве с мировыми центрами по изучению мирового искусства.

Рубрика «Исследования» посвящена изданию авторских и коллективных монографий, материалов конференций и сборников статей по всем направлениям проекта.

Рубрика «Публикации» посвящена изданию комментированных источников в самом широком смысле этого слова – от классических текстов на западных и восточных языках, архивных материалов и рукописей до диссертационных исследований XX века. Данная рубрика сопряжена с методами традиционной текстологии, с одной стороны, и современными подходами к изучению текстов, с другой.

Рубрика «Переводы» посвящена изданию классических трудов на европейских и восточных языках в том виде, в каком они были созданы в свое время, но дополненными вводной статьей, которая проясняет их роль и место в науке.

Часть трудов Государственного института искусствознания не была обнародована по причине социально-экономического слома последней четверти XX века и факторов, не связанных напрямую с наукой. Комментированное издание диссертационных трудов 1979–2000 годов по истории изучения различных музыкальных традиций обнародует фундаментальный вклад ученых института в мировую науку.

Архивные материалы отражают интенсивные дискуссии. Зафиксированные в документах, они показывают неоднозначность и сложность научного процесса, протекавшего на фоне смены подходов, методов и контекстов аргументации. Многие из того, что сегодня кажется привычным, не требующим особых усилий, – от терминов до аналитических подходов – когда-то находилось в центре пристального внимания и вводилось в научный обиход в горячих спорах и сложном противостоянии как европоцентризму, связанному с универсалистским подходом, так и востоковедному партикуляризму.

При издательской поддержке Фонда Ибн Сины к публикации готовится первое исследование по музыкальной иранистике: *Даишдамирова С.Ф.* Пути исторического развития музыкальной культуры Ирана [1984] / Подготовка к печати, статьи, комментарий и указатели Г.Б. Шамилли и К.В. Зенкина. М., 2026. – («Музыка в культуре». Публикации. Т. 1).

Часть II

КОНФЕРЕНЦИЯ «МУЗЫКА В КУЛЬТУРЕ»

ПРОГРАММА

**Международной междисциплинарной конференции
«МУЗЫКА В КУЛЬТУРЕ»**

2–4 декабря 2025 года

Государственный институт искусствознания

Научно-издательский центр «Мир музыки»

Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки

Московская государственная консерватория имени П.М. Чайковского

Институт философии Российской академии наук

2 декабря 2025 года, вторник

Зеркальный зал Государственного института искусствознания

10.00

Открытие конференции

Приветственные выступления

Наталья Владимировна Сиповская

доктор искусствоведения, директор Государственного института
искусствознания

Гюльтекин Байджановна Шамилли

доктор искусствоведения, руководитель проекта «Музыка в культуре»

10.10–10.45

Направление I. **Язык музыки & язык описания музыки**

Модератор – **Гюльтекин Байджановна Шамилли**

Секция 1. **МУЗЫКА И ОБЩЕСТВО**

Бике Худайбердыевна Дивангулыева

доктор исторических наук, заведующая кафедрой ЮНЕСКО
«Культурное наследие: от прошлого к будущему» Туркменского
государственного университета имени Махтумкули, Ашхабад
Музыка как средство мира и добрососедства

Dr. Dominique Porebska-Quasnik

Independent Researcher, Professor Musicologist,
The Charles de Gaulle University – Lille III, France
Music in Culture: a Crucial Meaning

10.45–11.25

Секция 2. **МУЗЫКА И НАУКА**

Владимир Владимирович Емельянов

доктор философских наук, главный научный сотрудник кафедры
семитологии и гебраистики Санкт-Петербургского государственного
университета
Представления шумеров о музыке

Евгения Владимировна Хаздан

кандидат искусствоведения, независимый исследователь,
Союз композиторов Санкт-Петербурга
Рождение еврейской музыки из исследования ашкеназской традиции

Дискуссия

11.40–12.00

Кофе-брейк

12.00–13.15

Секция 3. **«СВОЕ» И «ЧУЖОЕ»**

Ирина Алексеевна Кряжева

доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора
ибороамериканского искусства Государственного института
искусствознания, профессор Московской консерватории
имени П.И. Чайковского
«Свое» и «чужое» в профессиональной музыке Латинской Америки XX века

Ирина Владимировна Старикова

кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания
Заимствования в терминологии поствизантийских музыкальных трактатов

Мария Александровна Моисеева

кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского; старший научный сотрудник сектора ибероамериканского искусства Государственного института искусствознания
Эссе Бенито Херонимо Фейхоо-и-Монтенегро «Храмовая музыка» как отражение стилистических изменений в музыке Испании первой половины XVIII века

Ана Лаура Санчес Ретана

аспирантка Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского; научный руководитель – Мария Александровна Моисеева, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского
Танцевальность в испанской церковной культуре XVI–XVII веков

Дискуссия

13.15–13.45

Секция 4. МУЗЫКА И НОТАЦИЯ**Захра Аббас кызы Бадалова**

аспирантка Азербайджанской национальной консерватории, Баку; научный руководитель – Гюльтекин Байджановна Шамилли, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания
Звук и знак: система абджад в музыкальных трактатах IX–XII веков

Дарья Дмитриевна Одинцова

аспирантка Елецкого государственного университета имени И.А. Бунина, преподаватель кафедры музыкальной подготовки и социокультурных проектов Липецкого государственного педагогического университета имени П.П. Семенова-Тян-Шанского;

научный руководитель – Вячеслав Иванович Коротких, доктор философских наук, доцент, профессор Елецкого государственного университета имени И.А. Бунина
Сопричастность византийской культуры к древнерусской песенной традиции

13.45–14.30

Секция 5. МУЗЫКА И НАУКА

Гузель Рафгатовна Туймова

кандидат искусствоведения, преподаватель Казанского музыкального колледжа имени И.В. Аухадеева
Концепция ‘aşl – far’ в озын кой татар Волго-Уралья

Екатерина Сергеевна Федорова

кандидат культурологии, хранитель фондов музея Северо-западного государственного медицинского университета имени И.И. Мечникова; старший преподаватель кафедры истории стран Ближнего Востока Санкт-Петербургского государственного университета
К проблеме бытования термина «музыка» в средневековой арабо-мусульманской культуре

Гузель Рустемовна Сайфуллина (1958–2025)

кандидат искусствоведения, независимый исследователь (Нидерланды)
Терминология как отражение понимания музыки в татаро-мусульманской культуре прошлого

Дискуссия

14.30–15.15

Перерыв

15.15–16.15

Секция 6. МУЗЫКА И СЛОВО

Модератор – **Полина Михайловна Эйсмонт**

Альфия Камельевна Шаяхметова

кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского, Красноярск
Региональные и локальные особенности культовой практики татар-мусульман Красноярского края (к вопросу о типах произношения молитвенных текстов)

Наталья Викторовна Мосягина

кандидат искусствоведения, доцент кафедры древнерусского певческого искусства Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

Взаимодействие слова и распева в песнопениях с ольфакторными метафорами (на материале древнерусской традиции)

Ольга Владимировна Рудакова

преподаватель кафедры музыки и музыкознания, магистерской программы интерпретации старинной музыки Университета Сорбонна, Париж (Франция)

Музыкальная риторика фимиама в григорианских офферториях

Дискуссия

16.15–17.15

Направление II. **Музыка & философия & когнитивистика**

Секция 7. **МУЗЫКА И КОГНИТИВИСТИКА**

Татьяна Геннадьевна Лешкевич

доктор философских наук, профессор Южного федерального университета, Ростов-на-Дону

Когнитивистика и AI-музыка: проблема «бессмысленных битов»

Анна Александровна Проворова

младший научный сотрудник Центра когнитивных нейронаук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», Пермь

Прогностическое моделирование точности музыкально-когнитивного восприятия на основе нейрофизиологических и поведенческих маркеров

Полина Алексеевна Столбова

преподаватель факультета аудиовизуальных искусств Российского государственного института сценических искусств, Санкт-Петербург

Генеративные звуковые ландшафты для экспозиционных пространств: технологии и перспективы

Шао Минян

слушатель подготовительного отделения Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова, стажер-исследователь Музыкального института Университета Линьи (Китай)

Китайский Dreamcore: звук, память и социокультурный контекст

Дискуссия

3 декабря 2025 года, среда

Зеркальный зал Государственного института искусствознания

Направление II. Музыка & философия & когнитивистика

Модераторы – **Екатерина Викторовна Сальникова**
и Дарья Александровна Журкова

10.00–10.45

Секция 8. МУЗЫКА И НАУКА

Екатерина Викторовна Сальникова

доктор культурологии, кандидат искусствоведения,
заведующая сектором художественных проблем массмедиа
Государственного института искусствознания

Дарья Александровна Журкова

кандидат культурологии, старший научный сотрудник сектора
художественных проблем массмедиа Государственного института
искусствознания

*К вопросу о методологии анализа песенного саундтрека в игровом
советском кинематографе*

Наталья Анатольевна Мальшина

кандидат философских наук, доцент кафедры гуманитарных наук
Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова
*Терминологический тезаурус как понимание индустрии культуры
и искусства эпохи постмодерна*

Татьяна Анатольевна Цветковская

руководитель специальных проектов Российского государственного
музыкального телерадиоцентра, радио «Орфей», Москва
*Связующий паттерн Бейтсона-Смолла как инструмент исследования
музыкальных смыслов*

Дискуссия

11.00–11.30

Секция 9. МУЗЫКА И КОГНИТИВИСТИКА

Екатерина Сергеевна Григорьева

младший научный сотрудник Отдела философии Института
научной информации по общественным наукам Российской академии
наук (ИНИОН РАН); Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова

Индустриальная звуковая культура СССР 1920–1930-х годов

Наталья Сергеевна Патрушева

магистрант Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена, Санкт-Петербург;
научный руководитель – Татьяна Геннадьевна Павловская,
профессор Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена, Заслуженная артистка РФ
Оперный театр и искусственный интеллект. Традиции и технологии в борьбе за право

11.30–12.00

Секция 10. МУЗЫКА И ПСИХОЛОГИЯ**Александр Васильевич Толмачёв**

доктор юридических наук, магистр религиоведения, советник декана философско-богословского факультета Российского православного университета Св. Иоанна Богослова, Москва
Музыка сфер в культуре авраамических традиций и утверждение доктрины времени

Надежда Зеноновна Гаевская

соискатель кафедры культурологии Северного (Арктического) федерального университета имени М.В. Ломоносова, Архангельск;
Христианская гуманитарная академия, Санкт-Петербург;
научный руководитель – Наталья Николаевна Бедина, доктор культурологии, доцент Северного (Арктического) федерального университета имени М.В. Ломоносова, Архангельск
Богословская эстетика о мультисенсорном восприятии музыкального произведения

Дискуссия

12.15–12.30

Кофе-брейк

12.30–13.45

Секция 11. МУЗЫКА И СЛОВОМодератор – **Полина Михайловна Эйсмонт****Полина Михайловна Эйсмонт**

кандидат филологических наук, доцент кафедры общего языкознания имени Л.А. Вербицкого Санкт-Петербургского государственного университета
Слово и музыка в романсе: что важнее?

Анна Петровна Груцынова

доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры хореографии
Российского института театрального искусства (ГИТИС), Москва
*Слово явное и слово подразумеваемое во французском балете XIX –
начала XX века*

Татьяна Михайловна Сиверская

кандидат искусствоведения, преподаватель
Государственного музыкально-педагогического института
имени М.М. Ипполитова-Иванова, Москва
Музыкальная драматургия в литературных произведениях Н.С. Лескова

Диана Дмитриевна Кокоурова

магистрант кафедры теоретической и прикладной лингвистики
Байкальского государственного университета, Иркутск;
научный руководитель – Екатерина Александровна Боброва, кандидат
филологических наук, доцент кафедры теоретической и прикладной
лингвистики Байкальского государственного университета
*Профессиональная коммуникация в музыкальной сфере в английском
языке: лексико-семантический аспект (на материале музыкальных
художественных фильмов)*

Дискуссия

13.45–14.00

Кофе-брейк

14.00–15.00

Направление IV. **Информация & коммуникация & творчество**
Секция 12. **МУЗЫКА И НАУКА**

Евгений Викторович Дуков

доктор философских наук, главный научный сотрудник
Государственного института искусствознания
Музыка и мультимедиа

Евгения Владимировна Хаздан

кандидат искусствоведения, независимый исследователь,
Санкт-Петербург
Российское музыковедение XXI века: поиск системы координат

Фаттах Халык оглу Халык-заде

кандидат искусствознания, профессор кафедры этномузыкознания
Азербайджанской национальной консерватории, Баку
*О некоторых методологических принципах в создании учебной
литературы по этномузыкознанию*

Дискуссия**15.00–15.15****Кофе-брейк****15.15–16.30****Направление III. Рассыпанное & собранное**Модератор – **Гюльтекин Байджановна Шамилли****Секция 13. МУЗЫКА И ЛИЧНОСТЬ****Инесса Федоровна Двужильная**

доктор искусствоведения, профессор Гродненского государственного
университета имени Янки Купалы (Беларусь)

*Струнные квартеты Мечислава Вайнберга в зеркале еврейской традиции.
Размышляя о Седьмом квартете До мажор, оп. 59 (1957)*

Dr. David Ezra Okonsar

Independent researcher, PhD; Istanbul Technical University;

The Royal Conservatory of Brussels (Turkey – Belgium)

The Royal Crown (Keter Malkhut) – Concerto for Theremin and Orchestra

Екатерина Александровна Швец

преподаватель Детской школы искусств № 21, Новосибирск;

научный консультант – Екатерина Константиновна Карелина,

доктор искусствоведения, доцент Международной академии «Хоомей»,

Кызыл, Республика Тыва

Выдающиеся личности в оперном творчестве Салима Крымского

Алена Сергеевна Сажнева

студентка V курса Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского, Красноярск; научный руководитель – Светлана Геннадьевна Войткевич, кандидат искусствоведения, доцент, проректор по творческой деятельности, профессор кафедры истории музыки Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского

«Акеда» Гилада Гохмана: к вопросу о бытовании сюжета

«Жертвоприношение Авраамом Исаака» в современной культуре

Дискуссия

Кофе-брейк

16.45–17.30

Секция 14. МУЗЫКА И АРХИТЕКТУРА

Лидия Сергеевна Чаковская

кандидат философских наук, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания;

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Звучание надписи в еврейском изобразительном искусстве византийской Палестины

Алексей Сергеевич Холов

аспирант сектора Свода памятников архитектуры и монументального искусства Государственного института искусствознания;

научный руководитель – Алексей Евгеньевич Гриц,

кандидат искусствоведения, заведующий сектором Свода памятников архитектуры и монументального искусства Государственного института искусствознания

«Громадная и великолепная»: к истории неосуществленного проекта синагоги в Нижнем Кисловском переулке в Москве

Дискуссия

4 декабря 2025 года, четверг

онлайн

Направление III. **Рассыпанное & собранное**

Модератор – **Евгения Владимировна Хаздан**

12.00–13.00

Секция 15. **МУЗЫКА И ОБРАЗОВАНИЕ**

Яков Григорьевич Немцов

доктор искусствоведения, профессор кафедры истории еврейской музыки Веймарской высшей школы музыки имени Листа;

Институт музыковедения (Германия)

Роль еврейского кантора в современной Германии

Зара Ильгар кызы Ализаде

стажер-исследователь Лаборатории когнитивной психологии

пользователя социальных интерфейсов Национального

исследовательского университета «Высшая школа экономики», Москва

Педагогика «внутреннего слуха»: Методы передачи и усвоения ниггуним в Мусар ешивах XIX века для формирования этического характера

Дискуссия

13.00–14.00

Секция 16. **МУЗЫКА И МЕТОД**

Хава Ванникова (Шмулевич)

музыкальный консультант проекта «Лашон а-баит»,

Университет Бар-Илана, Рамат-Ган (Израиль)

Pro aut contra: к вопросу идентификации пародий на хасидские песни в еврейском фольклоре

Хана Ериш

независимый исследователь (Израиль)

Виды цитирования в хабадских ниггуним как формы автокоммуникации

Дискуссия

Перерыв

14.40–16.40

Секция 17. «СВОЕ» И «ЧУЖОЕ»

Модератор – **Илья Сайтанов**

Dr. Michael Lukin

Research Associate, Lecturer, Phd, The Hebrew University of Jerusalem
(Israel)

*From Court to Cloud: Wandering Hasidic Melodies in the Niggunim BimBom.org
Database*

Ilya Saytanov

Independent researcher, Israel

*Choban and Chupan: Wandering Shepherd Melodies in Musical Folklore –
Challenges for Researcher*

Dr. Martin Schwartz

Professor Emeritus, Phd, University of California, Berkeley (USA)

«The Tale of Tunda» – Migration of a Melody

Dr. Joshua Horowitz

Independent researcher, Magister Artium (Berkeley, California, USA)

*The Wallachian Shepherd's Doina Schema and its Use in Klezmer and Crimean
Tatar Music*

Dr. Nikos Ordoulidis

PhD, Academic Scholar, University of Leeds (UK)

Hatikvah in the Nursery: From Jewish Solemnity to Greek Enigmatic Play

Перерыв

17.20–19.00

Секция 18. МУЗЫКА И ИЗОБРАЖЕНИЕ

Модератор – **Лидия Сергеевна Чаковская**

Роза Сергеевна Ашкенази

магистр востоковедения, архивист Института лингвистических исследований Российской академии наук, Санкт-Петербург

Проблемы изучения еврейско-персидской миниатюры: история и перспективы исследования

Гюльтекин Байджановна Шамилли

доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник

Государственного института искусствознания, руководитель проекта «Музыка в культуре»

О реконтекстуализации образов в еврейско-персидской рукописи MS 1398 из коллекции Элькана Натана Адлера

Юлия Викторовна Бабич

магистрант Российского государственного гуманитарного университета, Москва;

научный руководитель – Александр Викторович Марков, доктор филологических наук, доцент Российского государственного гуманитарного университета

Музыка в цикле Марка Шагала «Библейское послание» как инструмент изображения истории еврейского народа

Дискуссия

Перерыв

Изахий Иосифович Земцовский

доктор искусствоведения, профессор (США)

Музыкальная концепция поэтики Шагала

Дискуссия

19.40–20.00

Секция 19. МУЗЫКА И ОБЩЕСТВО

Dr. Marsha Dubrow

Visiting Scholar in Jewish Music, New York Jewish Theological Seminary
(USA)

*DP Camps, Kol Nidrei, and the Spiritual Rehabilitation of Post-Holocaust
Survivors Through Music: The Gift of Emma Lazaroff Schaver*

Дискуссия

Завершение конференции

Тезисы

МЕЖДУНАРОДНОЙ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «МУЗЫКА В КУЛЬТУРЕ»

I. ПРОБЛЕМЫ КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИИ МУЗЫКИ В АВРААМИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЯХ

Музыка и наука

Владимир Владимирович Емельянов

доктор философских наук, главный научный сотрудник кафедры семитологии и гебраистики
Санкт-Петербургского государственного университета

Представления шумеров о музыке

В древней Месопотамии III – начала II тысячелетия до н.э. музыка играла большую роль и воспринималась как одна из основ человеческой цивилизации. Музыкальные инструменты могли иметь собственные имена. В списке священных сил МЕ, дарованных богам для их превращения в статусы, занятия и ремесла, упомянуты музыкальные инструменты. Из шумерского текста любого жанра можно получить информацию по поводу музыки, музыкантов и музыкальной терминологии. В хозяйственных текстах упоминаются певцы и музыканты, получающие от храма продовольственный паек. В частном архиве найдено письмо по поводу платы учителю музыки за обучение сына богатых родителей. Жанр гимнов и плачей определялся по музыкальным инструментам, в сопровождении которых они исполнялись. Музыка была частью школьной программы и отдельным предметом на экзамене в писцовой школе. Известны и труды ученых, сохранившие для нас музыкальную терминологию. Кроме того, именно в древней Месопотамии появляется первая известная нам система музыкальной записи.

Музыкальные инструменты древней Месопотамии делились на струнные, духовые и ударные. Среди струнных известны арфы, лиры, лютни и цитры. К духовым относились флейты, гобои, рога и «свирель Пана».

В числе ударных были барабаны разных видов, литавры, тимпаны, сисстры и кимвалы. самого слова «музыка» в шумерском языке не существовало. Но были известны должности певцов, плакальщиков и жрецов, игравших на инструментах.

Изучая гимны царю Шульги, которого прославляли в том числе и как великого музыканта, мы узнаём несколько ключевых терминов: *zi-zi*, *šu2-šu2*, *ga2-ga2* – «настройка, понижение, установка» (относится к струнам, подвижным ладам и хоровому исполнению); *gid2-i*, *tulu*, *ge-en* – «натяжение, ослабление, совершенствование» (высоты струн при настройке); *aga-šu-si* – «кончик пальца» и *sa-šu-si* – «струна» (примемы на струнных инструментах); *si(-EZEN)-ak* – «регулировать лады» (на лютне); *kam-ma* может относиться к узлам или закрепленным группам струн, которые фиксируют подвижные концы струн на лютнях или лирах, а также к способности исполнителя регулировать их для точной настройки. Известны также термины для вокальной техники и для хорового исполнения гимнов.

Таблички по музыкальной науке показывают, что струнные инструменты настраивались чередованием нисходящих кварт и восходящих квинт; эта процедура была известна грекам как пифагорейская настройка. Семь гептатонических гамм (и их греческие эквиваленты) были следующими в аккадской терминологии: *išartu* (дорийский), *kitmu* (гиподорийский), *embūbu* (фригийский), *pūtu* (гипофригийский), *nīd qabli* (лидийский), *nīš gabarī* (гиполидийский), *qablītu* (миксолидийский). Вавилоняне считали тритон диссонансным и называли его «нечистым».

Сохранился очень интересный ритуал изготовления барабана, из которого видно, какое внимание уделялось в древней Месопотамии каждому компоненту материала и как воспринималось жертвенное животное, своей смертью дававшее жизнь новому инструменту. Ему в докладе будет уделено особое внимание.

MUSIC IN SUMERIAN CULTURE

In ancient Mesopotamia of the 3rd – early 2nd millennium BC, music played a major role and was perceived as one of the foundations of human civilization. Musical instruments could have their own names. In the list of sacred powers ME, granted to the gods for their transformation into statuses, occupations and crafts, musical instruments are mentioned. From a Sumerian text of any genre, you can get information about music, musicians and musical terminology. In economic texts, singers and musicians are mentioned who receive food

rations from the temple. In a private archive, a letter was found about the payment to a music teacher for teaching the son of wealthy parents. The genre of hymns and laments was determined by the musical instruments with which they were performed. Music was part of the school curriculum and a separate subject in the exam at the scribe school. The works of scholars who have preserved musical terminology for us are also known. In addition, it was in ancient Mesopotamia that the first known system of musical notation appeared. Musical instruments of ancient Mesopotamia were divided into string, wind and percussion instruments. Among the stringed instruments are known harps, lyres, lutes and zithers. Wind instruments included flutes, oboes, horns and the «Pan pipe». Percussion instruments included drums of various types, kettledrums, timbrels, sistra and cymbals. The word “music” itself did not exist in the Sumerian language. But the positions of singers, mourners and priests who played the instruments were known. Studying the hymns to King Shulgi, who was glorified, among other things, as a great musician, we learn several key terms: *zi-zi*, *šu2-šu2*, *ga2-ga2* “tuning, lowering, setting” (refers to strings, movable frets and choral performance); *gid2-i*, *tulu*, *ge-en* “tension, slackening, perfection” (of the pitch of the strings in tuning); *aga-šu-si* “fingertip” and *sa-šu-si* “string” (techniques on stringed instruments); *si(-EZEN)-ak* “to adjust frets” (on the lute); *kam-ma* may refer to the knots or fixed groups of strings that hold the movable ends of the strings in place on lutes or lyres, and to the performer’s ability to adjust them for precise tuning. Terms are also known for vocal technique and for choral singing of hymns. Musical tablets show that stringed instruments were tuned by alternating descending fourths and ascending fifths, a procedure known to the Greeks as Pythagorean tuning. The seven heptatonic scales (and their Greek equivalents) were as follows in Akkadian terminology: *išartu* (Dorian), *kitmu* (Hypodorian), *embūbu* (Phrygian), *pūtu* (Hypophrygian), *nīd qabli* (Lydian), *nīš gabarī* (Hypolydian), *qablītu* (Mixolydian). The Babylonians considered the tritone dissonant and called it “unclean”. A very interesting ritual of drum making has been preserved, which shows how much attention was paid in ancient Mesopotamia to each component of the material and how the sacrificial animal was perceived, which by its death gave life to the new instrument. This will be given special attention in the report.

Евгения Владимировна Хаздан

кандидат искусствоведения, независимый исследователь,
Союз композиторов Санкт-Петербурга

**РОЖДЕНИЕ ЕВРЕЙСКОЙ МУЗЫКИ ИЗ ИССЛЕДОВАНИЯ
АШКЕНАЗСКОЙ ТРАДИЦИИ**

В еврейской традиции не существует аутентичного термина, означающего музыку как искусство. Прослеживая становление этого концепта, мы обнаруживаем, что каждый этап исследовательской деятельности приводит к формированию новой ветви традиции. Она выступает полноправным репрезентантом соответствующей области ашкеназской культуры и при этом в значительной степени соответствует исследовательским запросам и может быть представлена в виде корпуса звуковых артефактов – канторских композиций, народных песен, клезмерских мелодий и т.п. Они в свою очередь могут быть разделены на жанры, описаны с точки зрения их ладовой структуры. То есть к ним применимы аналитические инструменты академического музыкознания.

Новые ответвления не вытесняют прежних форм бытования традиционной культуры, а сосуществуют и взаимодействуют с ними. Их признаками могут выступать:

- структурная замкнутость (в традиционном бытовании многие формы разомкнуты и их дление определяется ситуативными факторами);
- обособленность и самодостаточность: музыка имеет целью саму себя (в противовес функциональной привязанности и включенности в определенный контекст, когда звучание становится инструментом, способствующим достижению немусыкальных целей);
- однозначный генезис и жанровая определенность (в противовес гетерогенной многополюсности, позволяющей с полным правом отнести одну и ту же песню или мелодию не только к разным жанрам и даже областям искусства, нередко также рассматривать ее как аутентичную, и как заимствованную);
- акцентирование эстетической функции (в противовес переносу внимания на множественные различия и выстраивание разного рода внутри- и межжанровых, немусыкальных, межнациональных связей).

Исследовательская деятельность, заключающаяся в серии дизъюнктивных операций (обособление изучаемого поля, выбор предмета, высвобождение его из контекста, именование, точная фиксация и описание

с использованием заданных параметров и с соотнесением со схожими феноменами других культур), приводит к переформатированию исследуемого феномена, его реконтекстуализации и в итоге – к образованию отвечающего запросам пласта традиции, который в полной мере соответствует понятию «музыка».

Невозможно, однако, провести демаркационную линию, отделив традиционные формы музицирования от «вторичных», возникших в результате исследовательских воздействий. Эти множества постоянно взаимодействуют и ни первое не исключает появления фиксированных эстетически ценных феноменов, ни второе – процессуальности. Тем не менее община безошибочно указывает на аутентичного кантора, предпочитая его мастерство искусству академически выученного, чисто и выразительно интонирующего кантора. Для исполнения обрядов и обычаев приемлемы и те, и другие формы, но выбираются чаще первые, вторые же более пригодны для репрезентации культуры как на сцене, так и в научном исследовании.

THE BIRTH OF JEWISH MUSIC OUT OF THE RESEARCH OF ASHKENAZI TRADITION

There is no Jewish term for music as an art. Tracing the development of the concept of “Jewish music,” we discover that each stage of research activity leads to the formation of a new branch of tradition.

It becomes a full representative of the relevant area of Ashkenazi culture; at the same time, it meets the research demands and can be furnished as a corpus of sound artifacts: cantorial compositions, folk songs, klezmer melodies, etc. That is, the analytical tools of academic musicology are applicable to it. New branches do not displace the previous forms of traditional culture, but coexist and interact with them.

Research activity consists of a series of disjunctive operations (identification of the field being studied, selection of the subject, its release from context, its naming, recording, precise notation, description using given parameters and correlation to similar phenomena in other cultures), that lead to the reformatting and re-contextualization of the phenomenon under study. The end result is a pattern of tradition that fully corresponds to the concept of “music.”

It is not possible to clearly distinguish between traditional forms of music-making and “secondary” ones resulting from research impacts. Nevertheless,

the community unmistakably points to an authentic chazan, preferring his skill to the art of an academically trained, purely and expressively intoning cantor. Both forms are acceptable for rituals, but the first seems preferable for traditional life, while the second is more suitable for representing culture both on stage and in scientific research.

Бике Худайбердыевна Дивангулыева

доктор исторических наук, заведующая кафедрой ЮНЕСКО «Культурное наследие: от прошлого к будущему» Туркменского государственного университета имени Махтумкули, Ашхабад, Туркменистан

МУЗЫКА КАК СРЕДСТВО МИРА И ДОБРОСОСЕДСТВА

Музыка издавна является отражением души народа, его чаяний. Народная музыка – это красота, мелодичность и мудрость. Та мудрость, что стремится к добру, миру, пониманию. Примером того, что музыка побеждает вражду и объединяет народы служит рассказ «Шукур бахши» туркменского писателя Нурмурада Сарыханова (1906–1944), в основу которого вошли реальные события, происходившие в середине XIX века. Туркменский музыкант Шукур-бахши (1831–1928) был известен своей виртуозной игрой на дугаре (двухструнный национальный музыкальный инструмент) и тем, что своей музыкой вызволил из неволи брата. Писатель был знаком с бахши, и в беседе с ним почти столетний музыкант рассказал о событиях своей молодости, совпавшей с междоусобицей. Однажды, возвратившись в родное село, он узнал, что старшего брата угнали в неволю. Несмотря на то, что ему предлагают силой отбить брата, молодой бахши решает проблему силой своей музыки, то есть без кровопролития освобождает брата. Отправившись в путь, он добирается до правителя соседней провинции, где содержится брат, и предлагает провести музыкальное состязание с придворным музыкантом. Если победа в этом состязании будет за Шукур-бахши, наградой будет свобода брата. Правитель, уверенный в своем музыканте, соглашается на это необычное состязание. Созывается народ, и на площади перед дворцом разворачивается нелегкое состязание между двумя музыкантами, в котором победу одерживает Шукур-бахши. Он забирает брата из неволи. Музыка, которую исполняет молодой бахши, «рассказывает» о том, как бессмысленна вражда, где с обеих сторон гибнут люди, как страдают дети, женщины, старики, как безутешны матери... И эту музыку без слов понимают собравшиеся и присуждают заслуженную победу пришлому музыканту.

Рассказ «Шукур бахши» увидел свет после смерти его автора на полях Великой Отечественной войны. Нурмурад Сарыханов погиб в мае 1944 года близ села Делакеу Новоаненского района Молдавии. По мотивам повести режиссером Булатом Мансуровым в 1963 году был снят фильм «Состязание», который с триумфом обошел многие страны и завоевал около тридцати наград, в том числе приз Каннского кинофестиваля в номинации внеконкурсных фильмов.

Идея рассказа в том, что музыка может противостоять вражде, что мир хрупок, и его надо беречь во имя жизни на земле, во имя будущих поколений. В своей книге «Музыка мира, музыка дружбы и братства» национальный лидер туркменского народа Гурбангулы Бердымухамедов пишет о Шукуре бахши: «Даже во враге он старался разглядеть черты, чтобы вступить с ним в диалог, а не распрю. Его открытое, мудрое и бесстрашное сердце подсказало правильный путь». И сегодня музыка должна оставаться средством мира, дружбы и добрососедства. Ведь язык музыки понятен всем и музыка не имеет границ.

MUSIC AS A MEANS OF PEACE AND GOOD NEIGHBORLINESS

Music has long been a reflection of a people's soul and aspirations. Folk music embodies beauty, melody, and wisdom—wisdom that strives for kindness, peace, and understanding. An example of how music overcomes hostility and unites nations can be found in the story “Shukur Bakhshi” by the Turkmen writer Nurmurad Sarykhanov (1906–1944), which is based on real events that took place in the mid-19th century.

The Turkmen musician Shukur Bakhshi (1831–1928) was renowned for his virtuoso playing of the *dutar*, a two-stringed national musical instrument, and for the fact that he freed his brother from captivity through the power of his music. The writer personally knew Bakhshi, and in a conversation with him, the nearly century-old musician recounted the events of his youth, which coincided with a time of internecine strife.

One day, upon returning to his native village, he learned that his elder brother had been taken into captivity. Although he was offered the chance to rescue his brother by force, the young Bakhshi decided instead to free him through the strength of his music—without bloodshed. He set out on a journey and eventually reached the ruler of a neighboring province, where his brother was being held. There, he proposed a musical competition with the court musician. If Shukur Bakhshi won, the prize would be his brother's freedom. Confident in his own musician's skill, the ruler agreed to this unusual contest.

The townspeople gathered, and in the square before the palace, a difficult contest unfolded between the two musicians. Shukur Bakhshi triumphed and was able to take his brother home from captivity. The music played by the young Bakhshi “told” of the futility of enmity, of the lives lost on both sides, of the suffering of children, women, and the elderly, of the inconsolable grief of mothers... And this music, though wordless, was understood by all who gathered there, who awarded the well-deserved victory to the visiting musician.

The story “Shukur Bakhshi” was published after its author’s death during the Great Patriotic War. Nurmurad Sarykhanov was killed in May 1944 near the village of Delakeu in the Novoanensky District of Moldova. Based on this novella, director Bulat Mansurov created the 1963 film “The Contest,” which toured many countries with great success, winning around thirty awards, including a prize at the Cannes Film Festival in the out-of-competition category.

The story’s central idea is that music can stand against enmity, that peace is fragile and must be cherished for the sake of life on Earth and for future generations. In his book “Music of Peace, Music of Friendship and Brotherhood,” the National Leader of the Turkmen people, Gurbanguly Berdimuhamedov, wrote about Shukur Bakhshi: “Even in an enemy, he sought to see the traits that would lead to dialogue rather than conflict. His open, wise, and fearless heart showed him the right path.”

And even today, music must remain a means of peace, friendship, and good neighborliness. After all, the language of music is understood by everyone, and music knows no borders.

Dr. Dominique Porebska-Quasnik

Independent Researcher, Professor Musicologist (The Charles de Gaulle University – Lille III, France)

MUSIC IN CULTURE: A CRUCIAL MEANING

Introduction: Thematic

Does music play an essential role in a country's culture? Is it the mirror of a people's deep character, their history, their aspirations? This is probably still true for Eastern European countries: Russia, the Balkans, Romania... Traditionally, music accompanies life and work; it has been (or was) as vital as bread or water. As an expression of the soul's dreams, a journey, space, or freedom-like among the Roma. Today, music can be frightening because it forces us to confront the depths and core of our being. It acts as a mirror and a revealer of consciousness. It is the cement of belonging to a nation, a homeland, or a destiny. This dimension is reflected in the national anthem. But who still sings it with fervor and conviction?

Problematic: Hypothesis

The world has changed. The new era of technological progress, money's dominance, and egocentrism has turned the planet into a ruthless battleground where the only truth is to win. What is the role of music in this chaos? Is it still capable of overturning thrones and igniting the spark of the spirit and justice above the chaos?

Application. We will compare two monumental works from the 19th century—an epoch when music still held meaning and a significant place in global culture. We will analyze Beethoven's 9th Symphony again, with its Hymn of Joy, essentially a hymn to human brotherhood. Additionally, we will examine the ending of the opera Boris Godunov, where the monk Pimen approaches the Tsar and, through his simple words, upsets his destiny, while the people sing on Red Place.

Conclusion

In these two masterpieces, music occupies a central, crucial place in the culture of the world.

«Свое» и «Чужое»*Ирина Алексеевна Кряжева*

доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора
ибероамериканского искусства Государственного института искусствознания,
профессор Московской консерватории имени П.И. Чайковского

**«СВОЕ» – «ЧУЖОЕ» В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ
ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ XX ВЕКА**

В творчестве ведущих латиноамериканских композиторов XX века – Эйтора Вила Лобоса, Альберто Хинастеры, Карлоса Чавеса, Сильвестре Ревуэльтаса, Амадео Рольдана и других – отчетливо заметна тенденция, связанная с переосмыслением универсальных эстетических импульсов в условиях регионального контекста, когда внешнее воздействие обретает характер явления внутренней жизни, «чужое» переосмысливается через «свое», а «свое» выходит на уровень некоей универсалии, обладающей ярко выраженными своеобразными чертами. Таким образом в латиноамериканском контексте актуализируется одна из основных идей европейского авангарда, обращенная к архаическим корням культуры, воссоздание которых осуществляется самими современными средствами музыкального языка. Архаический пласт культуры, представленный в странах Латинской Америки разнообразными формами ритуальной практики (сантерия на Кубе, кандомбле в Бразилии и др.), где активно смешиваются черты африканской традиционной культуры и европейской католической, влияет на композиторское творчество, определяя своеобразие композиторского стиля и языка, опирающегося на активизацию ритмического фактора в музыке и разнообразное применение африканских ударных инструментов. А этот подход напрямую соприкасается с ведущей тенденцией в музыке первой половины XX века, представленной в творчестве Стравинского, Бартока, Фальи и др. В отечественной филологической науке уже несколько десятилетий применяется понятие «перекодировка», объясняющее тот же самый принцип. Этот подход предполагается проиллюстрировать на примере наиболее показательных сочинений указанных композиторов (Шоро № 10 Вила Лобоса, Кантата Магической Америке Хинастеры, «Сенсемайя» Ревуэльтаса и др.)

“OURS” AND “OTHERS” IN 20th-CENTURY LATIN AMERICAN PROFESSIONAL MUSIC

In the works of leading 20th-century Latin American composers such as Heitor Villa-Lobos, Alberto Ginastera, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Amadeo Roldán, and others—there is a clear tendency to reinterpret universal aesthetic impulses in a regional context, where external influences take on the character of an internal phenomenon, the “foreign” is reinterpreted through the “own,” and the “own” rises to the level of a kind of universality with distinctly unique characteristics. Thus, in the Latin American context, one of the main ideas of the European avant-garde is actualised, turning to the archaic roots of culture, which are recreated using the most modern means of musical language. The archaic layer of culture, represented in Latin American countries by various forms of ritual practice (Santería in Cuba, Candomblé in Brazil, etc.), where features of traditional African culture and European Catholicism are actively mixed, influences compositional creativity, determining the uniqueness of the compositional style and language, based on the activation of the rhythmic factor in music and the diverse use of African percussion instruments. This approach is directly related to the leading trend in music in the first half of the 20th century, represented in the works of Stravinsky, Bartók, Falla, and others. In Russian philological science, the concept of “recoding” has been used for several decades to explain the same principle. This approach will be illustrated using examples from the most representative works of the composers mentioned (Choro No. 10 by Villa Lobos, Cantata para América mágica by Ginastera, Sensemayá by Revueltas, etc.).

Ирина Владимировна Старикова

кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник
Государственного института искусствознания

**ЗАИМСТВОВАНИЯ В ТЕРМИНОЛОГИИ ПОСТВИЗАНТИЙСКИХ
МУЗЫКАЛЬНЫХ ТРАКТАТОВ**

Взаимодействие византийской певческой культуры и разнообразных восточных нехристианских традиций с XIV века – факт, подтверждающийся анализом как нотированных рукописей, так и теоретических текстов.

Так, ладовая теория, передаваемая в модели «окружностей» из трактата Сафи ад-Дина аль-Урмави (ок. 1217–1294), возможно, нашла преломление в концепции византийской теории гласов (см. схемы кругов гласов в трактате «Святоградце» (XIV век), в теоретических текстах прп. Иоанна Кукузеля (XIV век) и Иоанна Ласкаря (XV век) и др.). Песнопения других традиций также интересовали византийских певчих: уже в рукописи начала XV века присутствует запись композиции в жанре «кратимы» с ремаркой «персидское» (Athen. Bibl. Nat. 2401).

Наконец, в первой половине XVIII века церковный мелург Панайотис Халадзоглу (1708–1748) впервые описал теорию так называемой «арабо-персидкой» музыки в сравнении с византийской церковной музыкой. Спустя несколько десятилетий архиепископ Кирилл Мармаринский (начало XVIII века – 1760-е) создал отдельный раздел в своем пространном «Вопросо-ответнике», где последовательно сопоставил разные музыкальные явления византийской церковной музыки в терминах искусства «макам».

Оба автора вынужденно использовали для описания как термины, созданные византийскими теоретиками и встречающиеся в грекоязычных трактатах о музыке на протяжении нескольких столетий, так и те, которые они могли заимствовать из так называемых «персидских книг» о музыке или в процессе совместного творчества с нецерковными музыкантами, исполняющими композиции на различные «макамы».

Таким образом, в этих сравнительных трактатах были объединены такие термины, как ἤχοι (echoi, гласы) и μεκάμια (mekamia, макамы), φωνή (phone, ступени) и περδέξ (perdes, позиция ладка), φθοραί (phthorai, фторы) и νίμια (nimia, нимии), χειρονομία (cheironomia, хирономия) и οὐσοῦλια (ousoulia, усулья) и т.д.

Примечательно, как именно используются термины из разных областей музыкального творчества. Некоторые из них вводятся парами, как,

например, «гласы» – «макамы» и другие вышеприведенные. Однако для ряда слов из терминологии искусства *maqām* не находится параллельных терминов в византийской теории музыки. По этой причине термин *zube*, переданный по-гречески как *σοχπέδες* (*sochpedes*), у Панайотиса Халадзоглу противопоставляется основным макамам (*κύρια μέκαμα*), но не имеет своего определения. Кирилл Мармаринский предлагает уже толкование этого слова: «*σοχπέδες* (*sochpedes*) же не имеют собственной ладовой позиции (*περδέν*, *perden*), но производятся из других гласов (*ἤχοι*, (*echoi*, гласы)».

Сеть терминов разного происхождения («византийского» и «арабо-персидского»), которые объясняются один через другой, позволяет увидеть черты сходства и различия в теории музыки различных стилей, условно обозначаемых как «наша музыка» и «внешняя музыка» (*ἔξω μουσική*, *exo mousiki*) (Кирилл Мармаринский) или «наше энгармоническое и мелодическое искусство» (*ἐναρμονίω και μελωδικῆ τέχνη* / *enarmonio kai melodike tekhne*) и «музыкальное искусство персов» (*ἡ μουσική τέχνη τῶν περσῶν* / *i mousiki tekhnē tōn person*) (П. Халадзоглу).

BORROWINGS IN THE TERMINOLOGY OF POST-BYZANTINE MUSICAL TREATISES

The interaction between Byzantine chant and various Eastern non-Christian musical traditions from the 14th century is well documented through the analysis of both musical manuscripts and theoretical treatises. For instance, the modal theory presented in Safi al-Din al-Urmawi's treatise (c. 1217–1294), particularly his model of the “circles,” may have influenced the development of Byzantine modal theory, as reflected in the concept of the “circles of modes.” This is illustrated in the 14th-century treatise Hagiopolites, as well as in the theoretical diagrams of Saint John Koukouzelis (14th century) and John Lascaris (15th century), among others.

Moreover, Byzantine musicians showed interest in melodies from other traditions. A manuscript from the early 15th century, for example, includes a composition in the *kratyma* genre labeled as “Persian” (Athenian National Library, MS 2401), attesting to the incorporation of foreign musical elements into Byzantine practice.

Finally, in the first half of the 18th century, the church musician Panayotis Chalatzoglou (1708–1748) described the theory of so-called “Arabo-Persian” music in comparison with Byzantine church music. Several decades later, Archbishop Cyrillos Marmarinos (early 18th century – 1760s) created a separate

section in his extensive “Question-and-Answer Book,” where he systematically compared various musical phenomena of Byzantine church music using the terminology of “makam” art.

Both authors were compelled to use for their descriptions not only terms created by Byzantine theorists and found in Greek-language musical treatises over several centuries, but also those they could borrow from so-called “Persian books” on music or through collaborative work with non-ecclesiastical musicians who performed compositions in various “maqams.”

Thus, these comparative treatises brought together such terms as ἤχοι (echoi, гласы) and μεκάμια (mekamia, makams), φωνή (phone, steps) and περδές (perdes, positions of the tetrachord), φθοραί (phthorai, phthoras) and νίμια (nimia, nimias), χειρονομία (cheironomia, cheironomia) and οὔσουλια (ousoulia, usulias), and so forth.

It is noteworthy how terms from different areas of musical practice are employed. Some are introduced in pairs, such as “modes”–“makams” and others mentioned above. However, for a number of terms from maqam art terminology, no parallel concepts exist in Byzantine musical theory. For this reason, the term *şube*, rendered in Greek as σοχπέδες (sochpedes), is contrasted by Panayotis Chalatzoglou with the main makams (κύρια μέκαμια) but it remains undefined. Cyrillos Marmarin provides an explanation of this term as follows: “σοχπέδες (sochpedes) do not have their own modal position (περδέν, perden), but are derived from other modes (ἤχοι, echoi).”

As a result, we can see the interweaving of terms with different origins (“Byzantine” and “Arabo-Persian” ones) that are explained through one another. It allows us to observe both similarities and differences in the theory of music across various styles, conventionally designated as “our music” and “foreign music” (ἔξω μουσική, exo mousiki) (Cyril Marmarin) or “our enharmonic and melodic art” (ἐναρμονίω και μελωδικῆ τέχνη, enarmonio kai melodike tekhne) and “the musical art of the Persians” (ἡ μουσικὴ τέχνη τῶν περσῶν, i mousiki tekhni tōn person) (P. Chalatzoglou).

Мария Александровна Моисеева

кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского; старший научный сотрудник сектора ибероамериканского искусства Государственного института искусствознания

ЭССЕ БЕНИТО ХЕРОНИМО ФЕЙХОО-И-МОНТЕНЕГРО «ХРАМОВАЯ МУЗЫКА» КАК ОТРАЖЕНИЕ СТИЛИСТИЧЕСКИХ ИЗМЕНЕНИЙ В МУЗЫКЕ ИСПАНИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

Искусство Испании, в том числе музыку, всегда отличали активные контакты с Италией. Итальянские влияния способствовали расцвету испанской музыки в эпоху Ренессанса. Тем не менее в XVII веке эти две музыкальные культуры во многом шли разными путями. Среди многочисленных примеров – неохотное включение в состав испанских капелл инструментов скрипичного семейства или специфические формы испанских речитативов. Рубеж XVII–XVIII веков был ознаменован новой волной итальянского влияния, которое в дальнейшем только усиливалось.

К выдающимся мыслителям первой половины XVIII века относится испанский ученый и писатель, монах-бенедиктинец Бенито Херонимо Фейхоо-и-Монтенегро (1676–1764). Он не был музыкантом, однако ряд его эссе демонстрирует неподдельный интерес к музыке. Возможно, самый яркий пример – эссе «Храмовая музыка», входящее в работу «Teatro crítico universal». Этот фундаментальный труд включает 9 книг, состоящих из небольших текстов, посвященных различной тематике. Их особая ценность состоит в том, что они служат отражением процессов, происходивших в его эпоху.

Вместе с тем взгляды самого Фейхоо весьма консервативны. Многие из того, что он считает пороками своего времени и результатом моды, было присуще испанской музыке и ранее. В частности, критикуемая Фейхоо театральность в широком смысле слова была имманентным свойством испанской церковной музыки эпохи Ренессанса и барокко. Многие эстетические идеалы Фейхоо лежат в еще более глубоком историческом пласте. В этом он схож с другими мыслителями эпохи, например с Пабло Нассарре.

Эссе Фейхоо обнажает стилистический разрыв, обозначившийся между придворной музыкальной культурой как светской, так и церковной, и музыкой собственно испанских церквей. Это подтверждают и наблюдения о закупках нот для церковных капелл, включавших произведения старых мастеров.

Различия между испанской и итальянской музыкой представляют для Фейхоо особый интерес. Он обвиняет именно итальянцев в том, что музыка стала своеобразным ядом. Главным проводником этого тлетворного влияния Фейхоо называет испанского придворного композитора предыдущей эпохи Себастьяна Дурона (1660–1716). В то же время Фейхоо превозносит своего современника, придворного композитора Антонио де Литереса (1673–1747), музыка которого отнюдь не лишена итальянского влияния.

BENITO JERÓNIMO FEIJÓO'S ESSAY "MÚSICA DE LOS TEMPLOS"
AS A REFLECTION OF STYLISTIC CHANGES IN THE MUSIC OF SPAIN
IN THE FIRST HALF OF THE 18th CENTURY

Spanish art, including music, has always been characterized by active contact with Italy. Italian influences contributed to the flourishing of Spanish music during the Renaissance. However, in the 17th century, these two musical cultures took very different paths in many respects. There are many examples; the reluctance to include instruments of the violin family in Spanish chapels and the specific forms of Spanish recitative are among them. The turn of the 17th and 18th centuries was marked by a new wave of Italian influence, which intensified over time.

Among the outstanding thinkers of the first half of the 18th century was the Spanish scientist and writer, the Benedictine monk Benito Jerónimo Feijóo y Montenegro (1676–1764). He was not a musician, but a number of his essays demonstrate a genuine interest in music. One of the most striking examples is the essay *Música en los Templos*, which is part of the treatise "Teatro crítico universal". This fundamental work includes nine volumes consisting of short essays on various topics, offering a reflection of the processes taking place in his era.

At the same time, Feijóo's own views were quite conservative. Much of what he considered to be the vices of his time, or merely fashionable trends, had already been inherent in Spanish music. In particular, the theatricality criticized by Feijóo was an immanent feature of Spanish church music the Renaissance and Baroque periods. Many of Feijóo's aesthetic ideals lie in an even deeper historical layer, bringing him closer to other theorists of the era, such as Pablo Nassarre.

Feijoo's essay reveals the stylistic gap that had emerged between court musical culture—both secular and ecclesiastical—and the music of other

Spanish churches. This is confirmed by records of score purchases for church chapels, which included works by older masters.

The differences between Spanish and Italian music were of particular interest to Feijóo. He named the Spanish court composer Sebastián Durón (1660–1716) as the originator of the pernicious Italian influence. At the same time, Feijóo praised his contemporary, the court composer Antonio de Literes (1673–1747), whose music was also influenced by Italian style.

Ана Лаура Санчес Ретана

аспирантка Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского;
научный руководитель – Мария Александровна Моисеева, кандидат искусствоведения,
доцент кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории
имени П.И. Чайковского

ТАНЦЕВАЛЬНОСТЬ В ИСПАНСКОЙ ЦЕРКОВНОЙ КУЛЬТУРЕ XVI–XVII ВЕКОВ

Танец – один из важнейших элементов испанской культуры эпохи Ренессанса и барокко. Танцевальность как одно из проявлений более широкого понятия «праздничность» проникает во все сферы жизни, в том числе в религиозную.

Возможно, самый известный пример использования танца в церкви, продолжающий существовать и в наши дни, – так называемые «сейсес» (исп. *seises*, от *seis* – шесть) в соборе Севильи. Это группа мальчиков, которых изначально действительно было шестеро, исполняющих танцы несколько раз в год. Точное время появления этой практики неизвестно, но, вероятно, речь идет о начале XVI века.

Целый ряд исторических свидетельств указывает на то, что танцы становились частью религиозных действий. Танец (причем под аккомпанемент рамочных барабанов) практиковали сестричества, почитавшие Деву Марию и Розарий, а советник парижского парламента Франсуа Берто, посетив в 1659 году францисканский монастырь в Мадриде, оставил заметки о том, как монахи в масках плясали под аккомпанемент органа, скрипки и бубенцов. На широкое распространение танца в церквях косвенно указывают многочисленные запреты, которые вводились в разных городах. Однако эти запреты каждый раз нарушались, что говорит о месте, которое занимал танец в жизни испанцев.

Танцевальность проникает в религиозную сферу и через исполнение танцевальной музыки во время богослужения даже без танца как такового. Например, композиторы могли сочинять произведения, где в качестве музыкального материала использовались григорианский напев и танцевальная гармоническая формула. У этой практики были свои противники, среди них – Бенито Херонимо Фейхоо, который в своем эссе «Храмовая музыка» критиковал использование танцевальных ритмов в церкви.

В испанских трактатах о танце эпохи Ренессанса и барокко мы находим оправдание танца его божественным происхождением, что было типично для этого времени. Авторы указывали на библейские сюжеты, связанные

с музыкой и танцем, и на упоминания танцев в работах крупных религиозных авторов. Например, Х. де Эскивель Наварро в трактате «Суждение об искусстве танца» пишет о том, что танец, как и инструментальную музыку, избрал Иувал.

Танцевальность и религиозность – две важнейшие составляющие испанского искусства, взаимодействие которых характеризует испанскую культуру эпохи Возрождения и барокко в целом.

DANCE IN SPANISH RELIGIOUS CULTURE OF THE 16th–18th CENTURIES

Dance was one of the most important elements in Spanish Renaissance and Baroque culture. It appeared in most spheres of life, including the religious, as one aspect of the wider concept of “festivity.”

One of the most famous examples of dance within the church, which still exists today, is the “Seises” (Spanish for “sixes”) in the Seville Cathedral. The “Seises” are a group of boys, originally six, who perform a dance several times a year. It is unclear when exactly this practice started, but it likely began in the early 16th century.

A series of historical documents point to the fact that dance was a part of religious worship. Dance, often accompanied by frame drums, was practiced by a sisterhood devoted to the Virgin Mary and the Rosary. François Bertheau, counselor of the Parlement of Paris, who attended a service at a Franciscan monastery in Madrid in 1659, wrote about masked monks, who danced to the accompaniment of the organ, violin, and bells. The widespread practice of dance in the church can be traced through multiple unsuccessful attempts to forbid it. This proves the significant role dance played in the lives of Spaniards.

Dance also appeared in religious culture through dance music played during church services, even without actual dance. For example, composers would sometimes write music based on a Gregorian chant combined with a dance harmonic formula. This practice had its critics. Benito Jerónimo Feijóo, in his essay “Música de los Templos”, criticized the use of dance rhythms in churches.

In Renaissance and Baroque dance treatises, the use of dance is explained through its divine origins, as typical of the era. Authors often cited biblical stories about music and dance, as well as references to it in the works of religious authors. J. de Esquivel Navarro, in his “Discursos sobre el Arte de Danzar”, wrote that dance, like instrumental music, was created by Jubal.

Dance and religion were two of the most important elements in Spanish art, and their interaction can be interpreted as characteristic of Spanish Renaissance and Baroque culture.

Музыка и нотация

Захра Аббас кызы Бадалова

аспирантка Азербайджанской национальной консерватории, Баку;
научный руководитель – Гюльтекин Байджановна Шамилли, доктор искусствоведения,
ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания

ЗВУК И ЗНАК: СИСТЕМА АБДЖАД В МУЗЫКАЛЬНЫХ ТРАКТАТАХ IX–XII ВЕКОВ

На первом этапе развития классической арабско-мусульманской культуры (VII–XII века) музыка рассматривалась как часть математической науки. Рассуждения о ней облекались в форму разделов трактатов по математике, входящих, в свою очередь, в многотомные энциклопедические сочинения. Музыка изучалась как в теоретическом, так и в философском контексте. Ученые этого периода стремились объяснить ее с помощью математических закономерностей, исследуя ее акустические и метафизические основы. Одним из способов передачи акустических пропорций была знаковая система абджад, основанная на арабском алфавите и получившая название по ее первым четырем буквам – алиф, бе, джим и даль. Каждой букве придавалось числовое значение, что уходит вглубь семитской теории музыки, развитой на территории Западной Азии в период месопотамских цивилизаций.

Несмотря на то, что корни системы абджад уходят вглубь древнемесопотамских цивилизаций, считается, что последним звеном в ее передаче арабо-мусульманской культуре стали переведенные на арабский язык древнегреческие трактаты о музыке. В частности, сравниваются нотации Гауденция с системой абджад, примененной аль-Фараби. Выводы исследователей, в частности М. Кемпбела (2022), сходятся на том, что определить и обосновать интеллектуальные заимствования из конкретных древнегреческих текстов является непростой задачей, тем более, что в арабских трактатах эти знаки не обозначают высоту звука, а служат для указания на «ступень звукоряда».

Если верно, что система абджад в данный период истории указывала не на высотность, а на ступень звуковой последовательности, вряд ли она может рассматриваться как «буквенная нотация» по той причине, что в ее

основе лежит не нота, а порядковый номер, используемый, как правило, в математических дисциплинах для обозначения места элемента в упорядоченном множестве. Не случайно первые дошедшие до нас опыты использования системы абджад связаны с передачей пальцевых позиций на грифе музыкального инструмента – уда и танбура (аль-Кинди), таксономии единиц, извлеченных из полной системы (аль-Фараби), и так далее. Другими словами, между звуком и знаком стояло число как средство упорядочивания множества. В этом смысле система абджад, следуя западноазиатской традиции, оставалась верной своей числовой природе на протяжении длительного времени вплоть до кардинальной трансформации в XVI–XVII веках.

SOUND AND SIGN: ABJAD SYSTEM IN TREATISES ON MUSIC OF THE 9th–12th CENTURIES

During the initial stage of classical Arab-Muslim culture development (7th–12th centuries), music was regarded as an integral part of mathematical science. Discourse on the subject often took the form of dedicated sections within treatises on mathematics, which were subsequently incorporated into comprehensive, multivolume encyclopedic works. Music was examined both from theoretical and philosophical perspectives. Scholars of this period aimed to understand it through the application of mathematical principles, delving into its acoustic properties as well as its metaphysical significance.

One of the ways to convey acoustic proportions was the abjad sign system, based on the Arabic alphabet and named after its first four letters – alif, be, jim and dal. Each letter was given a numerical value, which goes deep into the Semitic theory of music, developed in Western Asia during the Mesopotamian civilizations. Although the roots of the abjad system go back to Antiquity, it is believed that the last link in its transmission to Arab-Muslim culture was the ancient Greek treatises on music translated into Arabic. The notations of Gaudentius are compared with the abjad system used by al-Farabi. The conclusions of researchers, in particular, M. Campbell (2022), agree that it is not an easy task to identify and justify intellectual borrowings from specific ancient Greek texts. Moreover, in Arabic treatises, these signs do not indicate the pitch of a sound, but serve to indicate the “degree of the scale”. If it is true that the abjad system in this period of history indicated not the pitch but the degree of the sound sequence, it can hardly be considered as a “letter notation” for the reason that it is based not on a note but on an ordinal number, usually used in mathematical disciplines to indicate the place of an element in an

ordered set. It is no coincidence that the first experiments in using the abjad system that have come down to us are associated with the transmission of finger positions on the fingerboard of a musical instrument—the oud and tanbur (al-Kindi), the taxonomy of units extracted from the complete system (al-Farabi), and so on. In other words, between the sound and the sign there was a number as a means of ordering the set. In this sense, the abjad system, following the West Asian tradition, remained true to its numerical nature for a long time until its radical transformation in the 16th—17th centuries.

Дарья Дмитриевна Одинцова

аспирантка Елецкого государственного университета имени И.А. Бунина, преподаватель кафедры музыкальной подготовки и социокультурных проектов Липецкого государственного педагогического университета имени П.П. Семенова-Тян-Шанского; научный руководитель – Вячеслав Иванович Коротких, доктор философских наук, доцент, профессор Елецкого государственного университета имени И.А. Бунина

СОПРИЧАСТНОСТЬ ВИЗАНТИЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ К ДРЕВНЕРУССКОЙ ПЕСЕННОЙ ТРАДИЦИИ

С принятием христианства древнерусская культура обогатилась не только образцами изобразительного и прикладного искусства, но и пополнилась примерами музыкального творчества. С конца IX века возможно проследить по сохранившимся записям сходство знакового начертания греческих богослужебных напевов и стихир русского происхождения. В основе византийского и отечественного музыкального творчества заложен единый принцип построения стихир на семь строк, кроме того, используются тождественные музыкальные обозначения. Так, например, параклит – E дает начало пению и в русской богослужебной традиции, и в греческой христианской культуре.

Такое сходство обусловлено единым построением мелодических напевов двух культур. Русские доместики при переводе византийских форм стихосложения придерживались иноземной музыкальной организации. Но сами напевы не повторялись с точностью, а лишь только уподоблялись греческим. Мастера древнерусского певческого искусства придавали им черты самостоятельности.

В этой связи примечателен кондакарный стиль исполнения. Его особенность заключается в том, что в нем применяются византийские ладо-интонационные формулы и используется большое количество грецизмов. Именно этот стиль отличается своим стремлением сохранить подлинные греческие напевы.

Некоторые византийские знаки были использованы на Руси в ином значении. Буква «фита» в византийском пении обозначала модуляцию. В русском песенном искусстве этой же буквой обозначали украшающие обороты, которые находились в середине псалмодии. Представленные «фитами» мелодические обороты разделяются на несколько мотивов. Существовало несколько разновидностей фит: «фита красная», «фита-кобыла» (называлась так, потому что по начертанию была похожа на голову лошади), «фита-перевязка», «фита светлая», «фита-хабува».

Мелодии, основанные на музыкальных формулах фит, помогали древнерусским певцам освоить звукоряд гласового песнопения. Так, «фита простая», расположенная в диапазоне квинты до-соль, помогала услышать терцию дорийского звукоряда ре-фа, а «фита-кобыла» в масштабе сексты ре-си бемоль закрепляла звучание терций до-ми, ре-фа, ми-соль, фа-ля. Кроме того, на музыкальных примерах фит певчий осваивал опорные звуки с помощью опевания. Этот прием формировал кадансовое звучание (фита красная). Прерванный характер мелодии возникал на примере фиты зельной, оканчивающейся на неопорном звуке. Мелодические обороты фит помогали ладово воспринимать звукоряд, четко интонировать напевы, запоминать приемы голосоведения и приобретать навыки распевания.

Позже кондакарное пение уступает место знаменному роспеву, который привносит черты самобытной русской культуры в богослужебную музыку. Народные традиции начинают превалировать над эстетическими предпочтениями древнерусской аристократии, и кондакарное письмо к XIV веку перестает существовать.

THE CONNECTION BETWEEN BYZANTINE CULTURE AND THE OLD RUSSIAN CHANT TRADITION

With the adoption of Christianity Old Russian culture was enriched not only with examples of visual and applied art, but also with examples of musical creativity. From the end of the 9th century it is possible to trace the similarity of the iconography of Greek liturgical melodies and Russian-origin hymns in the surviving records. The Byzantine and Russian musical traditions share a common principle of constructing hymns in seven lines, and they also use identical musical notation. For example, the paraklit, ε, is the starting point for singing in both the Russian liturgical tradition and the Greek Christian culture.

This similarity is due to the unified structure of the melodic tunes of the two cultures. When translating Byzantine forms of versification, Russian domestics adhered to a foreign musical organization. However, the tunes themselves were not repeated exactly, but rather resembled the Greek ones. The masters of Old Russian singing art gave them a sense of independence. In this regard, the “kondakar style” of performance is noteworthy. Its distinctive feature is the use of Byzantine lyrical-intonational formulas and a large number of Greekisms. It is this style that is distinguished by its desire to preserve the original Greek melodies. Some Byzantine signs were used in Russia with a different meaning. In Byzantine singing, the letter “fita” was used to indicate modulation. In

Russian song art, the same letter was used to indicate ornamental turns that were located in the middle of the psalmody. The melodic turns represented by “fita” were divided into several motifs. There were several variations of this style.

Melodies based on musical formulas of fit helped the Old Russian singers to master the scale of the “glas” singing. So “fita simple” located in the range of the fifth C-G, helped to hear the third of the Dorian scale of the re-fa, and “fita-mare” in the scale of the sixth of the re-si b, fixed the sound of the thirds of the C-mi, re-fa, mi-sol, fa-la. In addition, on musical examples of fit, the singer mastered the support sounds by means of the singing. This technique created a cadential sound (the “red fita”). The interrupted nature of the melody was exemplified by the “zelny fita”, which ended on a non-supporting sound. The melodic turns of the fit helped to perceive the scale in a harmonious way, to clearly intone the melodies, to memorize vocal techniques and acquire singing skills.

Later, the “kondakar singing” gave way to the “znamenny rospiev”, which brought the features of the original Russian culture into the liturgical music. By the 11th century, folk traditions began to prevail over the aesthetic preferences of the Old Russian aristocracy.

Музыка и наука

Гузель Рафгатовна Туймова

кандидат искусствоведения, преподаватель Казанского музыкального колледжа имени И.В. Аухадеева

КОНЦЕПЦИЯ ‘AŞL – FAR’ В ОЗЫН КӨЙ ТАТАР ВОЛГО-УРАЛЬЯ

В данном докладе впервые вводится концепция ‘aşl – far’ в анализ феномена озын көй татар Волго-Уралья. Изначально разработанный на основе грамматики арабского языка и введенный в музыкальную теорию в XIII веке выдающимся Сафи ад-Дином аль-Урмави принцип ‘aşl – far’ / ‘корень – ветвь’ или ‘основа – ветвь’ применялся в науке о музыке при анализе феноменов искусства *maqām*. Между тем данный принцип показывает свою универсальность, будучи обнаруженным в других музыкальных явлениях, таких как кюй, частью которого является феномен озын көй татар Волго-Уралья.

Применение ‘aşl – far’ в анализе озын көй представляется возможным благодаря аналитическим разработкам данного принципа в контексте философии *maqām* д. иск. Г.Б. Шамилли и выработанной ею методологии анализа музыкального текста. Это позволяет увидеть действующий принцип ‘aşl – far’ в структурной организации феноменов, относящихся к разным системам музыкального языка и мышления.

Представляющий сегодня кульминацию развития музыкального искусства татар Волго-Уралья феномен озын көй является частью целостной системы, объединенной фундаментальной категорией кюй. На основе кюй формировался многомерный звуковой мир, распространившийся на территории Евразии. Кюй – производное от слова кю, одно из значений которого «звук», – раскрывается через комплекс словарных и терминологических значений, обнаруживающих философию кочевой культуры тюрок.

Со словом кюй / кюг связано имя Небесного Бога в Тенгрианстве – Кёк / Кёг / Кюк / Кюг Тенгри, создателя всего сущего на небе и на земле. Кюй также имеет одно из ключевых значений – «корень». Кюй – звук-«корень» – это базовый звук / тон, из которого далее произрастает

совокупность звуков – кюг / кюй, или мелодия, которая разворачивается постепенно в целостную музыкальную композицию.

Таким образом, в озын көй априори существует идея ‘aşl’ – ‘корень’, содержащий потенции к ‘far’ – ‘ветви’, к производному. Это позволяет выявить в озын көй ‘aşl’ как «основу / корень» музыкального текста – базовых тонов мелодии, формирующих ее базовую структуру, и ‘far’ как «ответвление» в виде орнаментального слоя, неразрывно связанного с глубинным. Принцип ‘aşl – far’ оказывается действующим в озын көй, и его применение в качестве метода анализа даст возможность раскрыть внутренние закономерности организации озын көй на синтагматической оси музыкального текста.

THE CONCEPTION ‘AŞL – FAR’ IN OZYN KÖY OF VOLGA-URAL TATARS

This report firstly introduces the conception ‘aşl–far’ into analysis of the ozyn köy of Volga-Ural Tatars. Originally elaborated on the basis of Arabic grammar and introduced into musical theory in the 13th century by an outstanding Safi al-Din al-Urmawi, the principle ‘aşl–far’ / ‘root–branch’ or ‘basis–branch’ was applied in the science of music for the analysis of phenomena of maqām art. Meanwhile, this principle shows its universality, being discovered in the other musical phenomena, such as, küy, part of which is the phenomenon ozyn köy of Volga-Ural Tatars.

The application of ‘aşl–far’ in analysis of the ozyn köy seems possible largely due to analytical developments of this principle in the context of philosophy maqām and the analysis methodology of the musical text which were elaborated by a D. Sc. in Art History G.B. Shamilli. This allows to see the operating principle ‘aşl–far’ in the structural organization of the phenomena related to the different systems of language and thinking.

Phenomenon ozyn köy that represents today the culmination of development of the musical art of Volga-Ural Tatars is a part of the whole system, united by a fundamental category of küy. On the basis of küy was formed multidimensional sound world that had spread across the Eurasia. Küy, derived from the word kü, one of the means of which is the “sound”, contains a whole complex of dictionary and terminological meanings that reveal the philosophy of Turkic nomadic culture.

The word küy / küg is associated with the name of Heavenly God in Tengrism – Kök / Kög / Kük / Küg Tengri, creator of all that exists in heaven and on earth. Küy also has one of the key meanings–“root”. Küy–sound–“root” – is a base

sound / tone from which a set of sounds grows – küy / küg or the melody, that gradually unfolding into a whole musical composition.

Thus, in ozyn köy there is a priority an idea ‘aşl’-‘root’, containing potential for a ‘far’-‘branch’, to the derivative. This allows to identify in ozyn köy ‘aşl’ as a “base / root” of the musical text, – base tones of melody, forming its basic structure, and ‘far’ as “derivative” by way of ornamental layer, inextricably linked with the deep. The principle ‘aşl-far’ turns out to be valid in ozyn köy and its applying ‘aşl-far’ as a method of analysis will give opportunities to reveal the internal patterns of organization of ozyn köy on the syntagmatic axis of the musical text.

Екатерина Сергеевна Федорова

кандидат культурологии, хранитель фондов музея Северо-западного государственного медицинского университета имени И.И. Мечникова; старший преподаватель кафедры истории стран Ближнего Востока Санкт-Петербургского государственного университета

**К ПРОБЛЕМЕ БЫТОВАНИЯ ТЕРМИНА «МУЗЫКА»
В СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРАБО-МУСУЛЬМАНСКОЙ КУЛЬТУРЕ**

Изучая средневековую арабо-мусульманскую культуру, а точнее – ту ее часть, которая связана с музыкальными явлениями, исследователи неизменно сталкиваются с проблемой определения арабских музыкальных терминов и их адекватного перевода. В первую очередь, это касается самого понятия «музыка». Сложности в установлении того, что в средневековой арабо-мусульманской культуре соответствует понятию «музыка», связаны с обилием терминов, а также их неоднозначностью. В средневековых трактатах на арабском языке можно выделить три термина – *mūsīkā*, *ḡinā'* и *samā'* – каждый из которых при определенных условиях можно трактовать как «музыка». Чаще всего понятие «музыка» соотносится с арабским термином *mūsīkā*, однако не все ученые сходятся во мнении, что этот термин однозначно следует переводить как «музыка». Что касается второго термина *ḡinā'* (дословно «пение»), то исходя из контекста, в котором он употребляется, напрашивается вывод, что он также не всегда сводится исключительно к исполнению песен. Третий термин *samā'*, который буквально означает «слушание», «прослушивание», также нередко переводится как «музыка» или «суфийская музыка». Этот термин в первую очередь связан с суфийскими ритуальными практиками и обозначает такую ритуальную практику, во время которой суфии слушают стихи духовного содержания, напеваемые или декламируемые в сопровождении игры на музыкальных инструментах, достигая определенного экстатического состояния, в котором ощущают непосредственную близость к Богу, его любовь и свою причастность к нему. Термин *samā'* часто встречается в полемической литературе, рассматривающей вопрос о дозволенности музыки с точки зрения мусульманской этики и права. В этом случае музыка рассматривается в контексте морально-религиозного права, а не музыкальной теории и практики. Для того чтобы выяснить, что стоит за каждым из вышеперечисленных терминов, а также понять, каким образом эти термины функционировали в средневековой арабо-мусульманской культуре, следует обратиться к источникам – средневековым арабским трактатам, в которых употребляются все эти

термины. Анализ терминологического употребления этих слов в таких знаковых для арабо-мусульманской культуры трудах, как «Большая книга музыки» ал-Фараби (ум. в 950), «Послания Братьев Чистоты и Друзей Верности» (X век), «Воскрешение наук о вере» ал Газали (ум. в 1111), сможет пролить свет на поставленную проблему.

ON THE PROBLEM OF THE EXISTENCE OF THE TERM “MUSIC” IN MEDIEVAL ARAB-MUSLIM CULTURE

Researchers studying medieval Arab-Muslim culture, or more precisely, that part of this culture that is related to musical phenomena, often face the problem of defining Arabic musical terms and their adequate translation. First of all, this problem involves the concept of “music” itself. In medieval Arabic treatises three main terms regarding music can be distinguished – *mūsīqā*, *ghinā'* and *sama'*. Most often Arabic term *mūsīqā* is translated as “music”, however not all scholars agree that this term should be determined as “music”. This also includes the issue of defining terms such as *'ilm al-musiqa* (“Science of music”) and *sina'at al-musiqa* (“Art of music”). As for the second term *ghinā'* (literally “singing”), it is also not always limited to singing songs only. The third term *samā'* (literally “listening”, “audition”) is also often translated as “music” or “Sufi music”. It is primarily associated with Sufi ritual during which Sufis listen to music and verses. The term *samā'* is often found in polemical literature examining the issue of legitimacy of music in Islam. In order to find out the meaning of each term and to understand how these terms functioned in medieval Arab-Muslim culture, one should turn to the sources – medieval Arabic treatises in which all these terms can be found. An analysis of the terminological use of these words in such significant works as “The Great Book of Music” by al-Farabi (d. 950), “The Epistles of the Brothers of Purity and Friends of Faith” (10th century), “The Revival of the Religious Sciences” by al-Ghazali (d. 1111), can shed light on the issue.

Гузель Рустемовна Сайфуллина

кандидат искусствоведения, независимый исследователь (Нидерланды)

ТЕРМИНОЛОГИЯ КАК ОТРАЖЕНИЕ ПОНИМАНИЯ МУЗЫКИ
В ТАТАРО-МУСУЛЬМАНСКОЙ КУЛЬТУРЕ ПРОШЛОГО

Рассмотрение разного рода письменных источников при изучении истории татарской музыкальной культуры убеждает в том, что до упрочения в татарском языке в XX веке категории «музыка» для обозначения многих явлений музыки использовался ряд иных понятий.

Как и в культурах других мусульманских народов, термины, изначально применявшиеся по отношению к тем или иным конкретным явлениям музыкальной практики (гина / гыйна – как обозначение пения и вокальной музыки; сэмаг – слушания), начинают употребляться и в более широком значении; в частности, по отношению к музыке в целом. Так, многие документы (авторские тексты; также толковые словари разного времени) свидетельствуют о многообразии толкований слова кәй / күй (мелодия, напев; лад, гармония, согласие как этическая / эстетическая характеристика). Также более широкие толкования приобретают понятия моң / мон (мелодия, песня; также – печаль, тоска; особый музыкально-эстетический критерий), уен (игра; представление, зрелище).

Вхождение татар в исламский мир уже задолго до 922 года, когда ислам был официально принят в качестве государственной религии их предками в Волжской Булгарии, обеспечило приятие многих общеисламских традиций (в музыкальной культуре – и в особенностях осмысления феноменов музыки, и на практике). Помимо упоминавшихся выше определений, по отношению к явлениям музыки использовались и такие категории, как альхан (первичный смысл – мелодия) гина, мусика / мусикый, гыйльме музыка (музыкальная наука), музыка сэнгате (искусство музыки).

Показательна интерпретация терминов «мусика» и «музыка» в татарской культуре к началу XX века. Мусика / мусикый – варианты написания в базовом для татар арабографичном алфавите греческого слова «музыка». Вплоть до XX века эта категория использовалась и по отношению к музыке как отрасли науки (что подтверждает и долго остававшийся малоизвестным труд «Мукаддима» по классификации наук выдающегося ученого Шигабутдина Марджани, 1883).

Со временем написание *мусика* как обозначение явлений музыкальной практики уступило место форме *музыка*. В процессе растущего влияния европейской музыкальной культуры (в разных проявлениях) эти слова

могли обозначать пение, мелодию, игру на музыкальном инструменте, и даже собственно музыкальный инструмент. (Так, например, гармонь в словаре 1920 года толкуется как «кул мусикасы» – «ручной музыкальный инструмент».) Также важно, что уже с рубежа XIX и XX веков у ряда ученых музыка рассматривается и оценивается как один из необходимых для человека видов творчества, элемент, способствующий его духовному развитию.

При сохраняющихся спорах о «дозволенности» музыки в исламе новые явления музыкальной практики (включая прежде не допускавшиеся в татарском обществе формы концертов) все больше заявляют о себе с этого времени. Многие изменения в организации музыкальной жизни татар получают отражение в формирующемся в XX веке новом музыкально-терминологическом словаре, о чем свидетельствует и современная татарская литература о музыке.

TERMINOLOGY AS A REFLECTION OF THE UNDERSTANDING OF MUSIC IN THE TATAR-MUSLIM CULTURE OF THE PAST

An examination of various written sources in the study of the history of Tatar musical culture convinces us that before the category of “music” was consolidated in the Tatar language in the 20th century, a number of other concepts were used to designate many musical phenomena.

As in the cultures of other Muslims, terms that were originally used in relation to concrete phenomena of musical practice (ghina – as a designation of singing and vocal music; sama’ – listening) are beginning to be used in a broader sense; in particular, in relation to music in general.

Thus, many documents (including explanatory dictionaries of different times) testify to the diversity of interpretations of the word küy (melody, tune; as an ethical / aesthetic characteristic – accordance, harmony). Also, broader interpretations are acquired by the concepts of mong (melody, song; also a special musical and aesthetic criterion), uyen (game; performance). The early entry of Tatars into Islamic world ensured the acceptance of many pan-Islamic traditions (in musical culture – both in the peculiarities of understanding the phenomena of music and in practice). In addition to the mentioned definitions, such categories as alhan (primary meaning – melody) ghina, ghyhme music (musical science), music sangate (art of music) were used.

Until the 20th century, the category of music was also used to designate music as a branch of science (the work “Muqaddimah” on the classification of

sciences by the outstanding scientist Shigabutdin Marjani, 1883, is indicative in this aspect).

At the turn of the 19th and 20th centuries, along with the ongoing debates about the “permissibility” of music in Islam, number of scholars considered music as a necessary form of creativity for a person, an element that contributes to his spiritual development.

Also, new phenomena of musical practice have been increasingly asserting themselves. Differently written (*musika*, *musiqiyi*) the term music could mean singing, melody, playing music, and even a musical instrument itself.

Many changes in the musical life of Tatars were reflected in the new musical-terminological dictionary formed in the 20th century, as evidenced by modern Tatar literature on music.

Музыка и слово

Альфия Камельевна Шаяхметова

кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского, Красноярск

РЕГИОНАЛЬНЫЕ И ЛОКАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ КУЛЬТОВОЙ ПРАКТИКИ ТАТАР-МУСУЛЬМАН КРАСНОЯРСКОГО КРАЯ (к вопросу о типах произношения молитвенных текстов)

Изучение музыкальных аспектов культовой практики татар-мусульман представляет собой многослойный процесс, который требует учета различных факторов:

- догматику суннитского ислама: религиозные предписания и вероучительные принципы, оказывающие влияние на музыкальную традицию;
- этику и эстетику: эти аспекты определяют допустимость тех или иных элементов выявления музыкального языка в контексте религиозных обрядов суннитов;

- региональное варьирование: исламская традиция охватывает множество регионов мира, каждый из которых привносит свои уникальные локальные, региональные и суперэтнические традиции. Это отражается и в культовой практике, которая может существенно отличаться от региона к региону (взаимодействие канонических и варьированных компонентов);

- музыкальность арабского языка: арабский язык сам по себе обладает определенными «музыкальными» качествами, влияющими на характер исполнения молитв. Интонации, ритм и мелодичность звучащей речи играют важную роль во время молитв.

В культовой практике основное внимание мусульмане уделяют именно качеству произнесения слов и его смыслов. Слуховая настройка носителей локальной традиции исламской культовой практики, его этнический звуковой идеал в контексте влияний современного звукового пространства явился базисом и отражением некоего бытийного контекста. Цель доклада – выявить локальные характеристики музыкальной традиции культовой практики татар-мусульман Красноярского края. В центре исследования находится фоносфера коллективной пятничной молитвы

(джума-намаз) в контексте исламской доктрины. Джума-намаз – это многосоставное сплетение разных компонентов: внутренняя настройка верующего (намерение), звучащее слово, ритуальные поклоны (определенные движения тела, рук, пальцев, стоп, туловища), четкое распределение исполнения текстов среди ведущих священнослужителей, выход на минбар имам-хатыба. Все эти компоненты строго взаимоподчиняются и тесно связаны, а цементирующей основой ставится именно звучащее слово, слышимое от муэдзина, имама и произносимое про себя и вслух, которое как бы впечатывается в сознание верующего и остается в его внутренней музыкальной памяти. Представлены несколько типов произношения молитвенных текстов в зависимости от их артикуляционной природы на конкретном материале.

Основное содержание доклада связано с рассмотрением конкретных примеров бытования культовой практики в мечетях Красноярского края, которые не только сохраняют, но и конструируют культурную память региона в соответствии с контекстом времени.

REGIONAL AND LOCAL PECULIARITIES OF THE PHONOSPHERE OF THE CULT PRACTICE OF THE MUSLIM TATARS OF THE KRASNOYARSK TERRITORY (on the question of the types of pronunciation of prayer texts in juma namaz)

The study of the musical aspects of the cult practice of the Muslim Tatars is a multi-layered process that requires consideration of various factors:

- the dogma of Sunni Islam: religious precepts and doctrinal principles that influence the musical tradition;
- Ethics and aesthetics: these aspects determine the permissibility of certain elements of musical language identification in the context of Sunni religious rituals;
- Regional variation: The Islamic tradition covers many regions of the world, each of which brings its own unique local, regional and superethnic traditions. This is reflected in cult practice, which can vary significantly from region to region (the interaction of canonical and varied components);
- musicality of the Arabic language: the Arabic language itself has certain “musical” qualities that influence the nature of prayer performance. Intonation, rhythm, and melody of spoken language play an important role during prayers.

In religious practice, Muslims focus on the quality of the pronunciation of words and their meanings. The auditory attunement of the bearers of the local tradition of Islamic cult practice, its ethnic sound ideal in the context of the

influences of the modern sound space was the basis and reflection of a certain existential context.

The purpose of the report is to identify the local musical tradition of the cult practice of the Muslim Tatars of the Krasnoyarsk Territory. The research focuses on the phonosphere of juma namaz (collective Friday prayer) in the context of Islamic doctrine. Juma prayer is a multi-part interweaving of different components: the inner attunement of the believer (intention), the sounding word, ritual bows (certain movements of the hands, fingers, feet, torso), a clear distribution of the execution of texts among the leading clergy, access to the minbar of Imam Khatib. All these components are strictly mutually subordinated and closely related, and the cementing basis is precisely the sounding word heard from the muezzin, imam and spoken to oneself and aloud, which is imprinted into the consciousness of the believer and remains in his inner musical memory. There are several types of pronunciation of prayer texts, depending on the articulatory nature of the specific material.

The main content of the report is related to the consideration of specific examples of religious practice in mosques in the Krasnoyarsk Territory, which not only preserve, but also construct the cultural memory of the region in accordance with the context of time.

Наталья Викторовна Мосягина

кандидат искусствоведения, доцент кафедры древнерусского певческого искусства
Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова

**ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ СЛОВА И РАСПЕВА В ПЕСНОПЕНИЯХ
С ОЛЬФАКТОРНЫМИ МЕТАФОРАМИ
(на материале древнерусской традиции)**

В гимнографических текстах используются ольфакторные метафоры для раскрытия содержания догматических истин. Бог, одно из имен которого Благо, источает благодать подобно тому, как источник благоухания распространяет аромат: «Божиим благоуханием верных сердца исполняет». Святоотеческое богословие через аналогию объясняет Божественные свойства, используя благовонные образы из реалий мира живой природы и опираясь на физический опыт человека. Описание духовных процессов в текстах происходит через метафорическое осмысление.

Экзегетическая функция мелоса заключается в том, что распев, подобно камере кинооператора, направляет фокус нашего внимания с помощью средств художественной выразительности (понижение или повышение области звучания, сдвиг ладовых опор, рифмование строк с помощью повтора формул, акцентирование отдельных синтагм внутрислоговыми распевными и др.) выделяет определенные фрагменты текста, тем самым помогая нашему сознанию «увидеть» смыслы, заложенные в тексте. В работе предлагается рассмотреть песнопения, в которых ольфакторные метафоры, смыслообразующие и смыслооткрывающие текстовые фрагменты, относящиеся к «опорным» точкам смысла, выделены древнерусскими распевщиками с помощью фитных формул – мелизматических вставок.

**THE INTERACTION OF WORD AND CHANT
IN HYMNOGRAPHIC TEXTS WITH OLFACTORY METAPHORS
(based on the material of the Ancient Russian tradition)**

Hymnographic texts use olfactory metaphors to reveal the content of dogmatic truths. God, one of whose names is “Good”, emanates grace in the same way that a source of fragrance spreads its aroma: “God’s fragrance fills the hearts of the faithful.” Patristic theology uses analogies to explain the divine attributes, drawing on the fragrant imagery of the natural world and relying on human

physical experiences. The descriptions of spiritual processes in these texts are presented through metaphorical interpretations.

The exegetical function of melos is that, like a cinematographer's camera, the chant directs our attention using artistic means (such as lowering or raising the pitch range, shifting the tonal framework, rhyming lines through the repetition of formulas, emphasizing individual syntagms through in-syllable chants, and more). This helps our minds to "see" the meanings embedded in the text. The paper proposes to consider chants in which olfactory metaphors, meaning-forming and meaning-revealing text fragments related to the "reference" points of meaning, are highlighted by Old Russian chanters using fit formulas – melismatic inserts.

Ольга Владимировна Рудакова

преподаватель кафедры музыки и музыковедения, магистерской программы интерпретации старинной музыки Университета Сорбонна, Париж (Франция)

МУЗЫКАЛЬНАЯ РИТОРИКА ФИМИАМА В ГРИГОРИАНСКИХ ОФФЕРТОРИЯХ

Доклад исследует риторику благоухания (фимиама) в григорианских офферториях, показывая взаимодействие текста и мелодии. Исследование фокусируется на тех песнопениях, где образы жертвоприношения и восходящего фимиама передаются не только словами, но и музыкальными средствами – в первую очередь мелизматикой. Показывается, как музыкальная риторика взаимодействует с богословским и ритуальным содержанием, превращая песнопение в сенсорный жест общения с Божественным.

В первой части рассматриваются богословские и лексические аспекты: этимология слов *incensum*, *fumus*, *thuribulum* раскрывает связь между дымом жертвоприношения и молитвой. Подчеркивается, что в латинской, а особенно в мозарабской литургической традиции образ благоухающего дыма – знака приятной Богу жертвы – является одним из центральных мотивов. Мозарабские оффертории (*sacrificia*) часто оформлены в форме диалога между Богом и библейским персонажем и сопровождаются богатой ольфакторной лексикой: *in odorem suavitatis*, *fumus aromatatum* и др.

Во второй части анализируется мелизматическая структура оффертория «*Sanctificavit Moyses*». Мелизмы, украшающие ключевые слова (*ascende*, *ascendit*, *descendit*), риторически и образно подчеркивают жест общения между Богом и человеком и могут быть сопоставлены с движением фимиама – восходящего и нисходящего.

В третьей части рассматривается мелизма (*et ascendit*) оффертория «*Stetit Angelus*», условно обозначенная как «невма-фимиам». Она выступает как мелодический и теологический лейтмотив сакральной жертвы и восхождения, встречаясь в ряде офферториев одной музыкальной модели на разные тексты (*Viri Galilei*, *Lauda Jerusalem* и др.).

Рассмотренные оффертории с тематикой благоухания представляют собой пример литургической синестезии, где текст, мелодия и ритуальное действие сливаются в единый сакральный жест, символизирующий встречу видимого с невидимым, земного с божественным.

MUSICAL RHETORIC OF INCENSE IN GREGORIAN OFFERTORIES

The paper explores the rhetoric of fragrance (*fumiama*) in Gregorian offertories, highlighting the interaction between text and melody. The study focuses on those chants where the images of sacrifice and ascending incense are conveyed not only through words but also by musical means—primarily through *melisma*. It demonstrates how musical rhetoric interacts with theological and ritual content, transforming the chant into a sensory gesture of communication with the Divine.

The first section examines theological and lexical aspects, highlighting the etymology of *incensum*, *fumus*, and *thuribulum* to reveal the link between sacrificial smoke and prayer. The image of fragrant smoke as a sign of God-pleasing sacrifice is a central motif, especially in the Latin and Mozarabic traditions. Mozarabic offertories (*sacrificia*) often take the form of dialogues between God and biblical figures and feature rich olfactory vocabulary such as in *odorem suavitatis* and *fumus aromatum*.

The second section analyzes melismatic passages in *Sanctificavit Moyses*, where *melismas* on key words (*ascende*, *ascendit*, *descendit*) rhetorically and visually suggest the ascending and descending movement of incense, symbolizing communication between God and humanity.

The third section focuses on the *melisma* (*et ascendit*) in *Stetit Angelus*, termed “*neuma-incense*,” which acts as a melodic and theological leitmotif of sacred sacrifice and ascent. This *melisma* recurs in several offertories sharing the same musical model but featuring different texts (e.g., *Viri Galilei*, *Lauda Jerusalem...*).

These offertories exemplify liturgical synesthesia, where text, melody, and ritual action merge into a single sacred gesture that symbolizes the meeting of the visible and invisible, the earthly and divine.

II. СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Музыка и когнитивистика

Татьяна Геннадьевна Лешкевич

доктор философских наук, профессор Южного федерального университета,
Ростов-на-Дону

КОГНИТИВИСТИКА И AI-МУЗЫКА: ПРОБЛЕМА «БЕССМЫСЛЕННЫХ БИТОВ»

Успехи когнитивистики связаны с ее поворотом к искусству и, в частности, к изучению воздействия музыкального материала на нейрофизиологические системы и интенциональную направленность музыки. Отвечая вызовам стремительного расширения областей применения ИИ, когнитивистика вынуждена направлять свои усилия на изучение нейросетей, отдавая отчет в том, что нейросети не равны алгоритмам. Вместе с тем, фактом остается то, что один из ключевых алгоритмов компьютерного моделирования тональной музыки разработал Лонге-Хиггинс. Это свидетельствует о захватившей умы ученых «компьютерной метафоре», уподобляющей мышление человека компьютерному алгоритму. Однако в воздействии музыки присутствует люфт «невыразимого», и это принципиально неисчислимо битами информации и противодействует не только алгоритмизации музыкальных творений, но и попыткам их рациональной вербализации. Тем не менее весьма интересны наблюдения, свидетельствующие, что репрезентация музыкального материала служит явному выражению определенного типа эмоций. «Так, например, – по словам Д. Кука, – нисходящее движение от пятой ступени минорной гаммы к тонике можно представить как уныние, отчаяние и прямую ассоциацию со смертью». Это поднимает проблему корреляции музыкальных последовательностей и человеческих эмоций. Эксперименты в области музыкального интеллекта ЕМІ («Эмми») основаны на программе, созданной на языке, используемом в области когнитивного музыковедения. Нейросеть Endel генерирует музыкальный материал под настроения пользователя. Развивающиеся алгоритмические методы

композиции – это новая музыкальная технология, делающая упор на машинно-ориентированные техники и порождающая ряд проблем. Во-первых, это проблема формализации музыкального мышления в отличие от вдохновения, которое испытывает создатель музыкального произведения. Во-вторых, проблема сосуществования композиторского мышления в традиционном смысле и мышления, основанного на применении алгоритмических моделей композиции. В-третьих, проблема симбиоза авторского композиторского мышления с алгоритмическими музыкальными моделями, требующая знания современного языка музыкального программирования. Можно также предусмотреть и позицию, когда композитор принципиально отказывается от алгоритмизации музыкального материала в пользу собственных творческих намерений и значимости авторского «Я». В настоящее время исследователи склоняются к выводу, что «искусственный интеллект по-прежнему работает лишь с так называемой синтаксической информацией. А вот информация семантическая искусственному интеллекту все еще не слишком “понятна” и, стало быть, мало доступна». Распознавание смысловой сферы музыкального материала ИИ не под силу. Именно поэтому проблема «бессмысленных битов» остается «камнем преткновения» для существующих AI-технологий.

COGNITIVE SCIENCE AND AI MUSIC: THE PROBLEM OF “MEANINGLESS BITS”

The successes of cognitive science are associated with its turn to art and to the study of the impact of musical material on neurophysiological systems and the intentional orientation of music. Responding to the challenges of the rapid expansion of AI applications, cognitive science is forced to direct its efforts to the study of neural networks, realizing that neural networks are not equal to algorithms. At the same time, the fact remains that one of the key algorithms for computer modeling of tonal music was developed by Longuet-Higgins. This testifies to the “computer metaphor” that has captured the minds of scientists, likening human thinking to a computer algorithm. However, there is a gap in the “inexpressible” in the impact of music, and this is fundamentally incalculable in bits of information and counteracts not only the algorithmization of musical creations but also attempts at their rational verbalization. Nevertheless, it is quite interesting to observe that the representation of musical material serves to clearly express a certain type of emotion. “For example, the downward movement

from the fifth degree of the minor scale to the tonic can be represented as despondency, despair, and a direct association with death” (D. Cooke). This raises the problem of correlation between musical sequences and human emotions. Experiments in the field of musical intelligence EMI (“Emmy”) are based on a program created in the language used in the field of cognitive musicology. The Endel neural network generates musical material based on the user’s mood. Developing algorithmic methods of composition is a new musical technology that emphasizes machine-oriented techniques and gives rise to a few problems.

Анна Александровна Проворова

младший научный сотрудник Центра когнитивных нейронаук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», Пермь

**ПРОГНОСТИЧЕСКОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ ТОЧНОСТИ
МУЗЫКАЛЬНО-КОГНИТИВНОГО ВОСПРИЯТИЯ НА ОСНОВЕ
НЕЙРОФИЗИОЛОГИЧЕСКИХ И ПОВЕДЕНЧЕСКИХ МАРКЕРОВ**

Настоящее исследование направлено на разработку предиктивной модели, оценивающей точность выполнения музыкально-когнитивных заданий на основе комплексного анализа нейрофизиологических показателей и поведенческих характеристик. В исследовании приняли участие 31 человек с музыкальным образованием (24 женщины и 7 мужчин, средний возраст $34 \pm 10,9$ лет) с многолетним исполнительским опытом (в среднем $21 \pm 12,9$ лет). Экспериментальная парадигма включала распознавание монофонических музыкальных фрагментов различной сложности, представленных в пяти альтернативных формах графического представления: стандартной пятилинейной нотации, изолированного ритмического паттерна, последовательности высот тона без ритмической информации, числового обозначения количества нот и вербального описания мелодической линии. Испытуемый должен был слушать мелодию и следить за ней глазами по графическому представлению, мелодия обрывалась в случайный момент, и испытуемый должен был указать, на какой ноте остановилась мелодия.

Методический аппарат исследования сочетал оригинальное программное обеспечение для предъявления стимулов и регистрации поведенческих реакций (разработанное на платформе jsPsych с фиксацией временных параметров и точности ответов) с синхронной 21-канальной регистрацией электроэнцефалограммы.

Для анализа функциональных взаимодействий корковых зон мозга был рассчитан индекс фазовой синхронизации (phase-locking value, PLV), позволяющий количественно оценить степень синхронизации нейронной активности в различных частотных диапазонах (альфа, бета, гамма).

Моделирование точности ответа (рассчитанной как разность между эталонным и фактическим ответами) осуществлялось с использованием 217 потенциальных предикторов, включавших: 1) демографические параметры, 2) характеристики стимульного материала, 3) временные показатели когнитивной обработки, 4) 210 индексов функциональной связности. После процедуры выбора признаков сравнительная эффективность

четырёх регрессионных подходов (линейная регрессия, Random Forest, Gradient Boosting и XGBoost) продемонстрировала существенное преимущество ансамблевых методов (улучшение показателя R^2 на 0.15–0.25 по сравнению с линейной моделью), что убедительно свидетельствует о нелинейном характере взаимосвязей между изучаемыми нейрокогнитивными маркерами и успешностью музыкального восприятия.

Полученные результаты подчеркивают перспективность применения методов машинного обучения для анализа сложных когнитивно-нейрофизиологических взаимодействий в музыкальной деятельности.

PREDICTIVE MODELING OF MUSICAL-COGNITIVE PROCESSING ACCURACY BASED ON NEUROPHYSIOLOGICAL AND BEHAVIORAL MARKERS

The present study aims to develop a predictive model assessing the accuracy of musical-cognitive task performance based on a comprehensive analysis of neurophysiological indicators and behavioral characteristics. The study involved 31 participants with musical training (24 women and 7 men, mean age 34 ± 10.9 years) with extensive performance experience (mean 21 ± 12.9 years). The experimental paradigm included the recognition of monophonic musical fragments of varying complexity, presented in five alternative graphical representations: standard five-line notation, isolated rhythmic patterns, pitch sequences without rhythmic information, numerical notation of note counts, and verbal descriptions of melodic contours. Participants were required to listen to a melody while visually tracking its graphical representation; the melody was interrupted at a random point, and the participant had to identify the note at which the melody stopped.

The methodological framework combined custom-developed stimulus presentation and behavioral response recording software (implemented on the jsPsych platform with precise timing and response accuracy measurements) with synchronized 21-channel electroencephalography (EEG). To analyze functional interactions between cortical brain regions, the phase-locking value (PLV) index was computed, providing a quantitative measure of neural activity synchronization across different frequency bands (alpha, beta, gamma).

Response accuracy modeling (calculated as the difference between the reference and actual responses) was performed using 217 potential predictors, including: 1) demographic parameters, 2) stimulus characteristics, 3) temporal measures of cognitive processing, and 4) 210 functional connectivity indices. Following feature selection, a comparative evaluation of four regression

approaches (linear regression, Random Forest, Gradient Boosting, and XGBoost) demonstrated a significant advantage of ensemble methods (R^2 improvement of 0.15–0.25 compared to the linear model), providing strong evidence for nonlinear relationships between the examined neurocognitive markers and musical perception accuracy.

The findings highlight the potential of machine learning techniques in analyzing complex cognitive-neurophysiological interactions in musical performance.

Полина Алексеевна Столбова

преподаватель факультета аудиовизуальных искусств Российского государственного института сценических искусств, Санкт-Петербург

ГЕНЕРАТИВНЫЕ ЗВУКОВЫЕ ЛАНДШАФТЫ ДЛЯ ЭКСПОЗИЦИОННЫХ ПРОСТРАНСТВ: ТЕХНОЛОГИИ И ПЕРСПЕКТИВЫ

В современных экспозиционных практиках аудиодизайн становится неотъемлемым элементом, усиливающим эффект погружения, эмоциональную вовлеченность и когнитивное восприятие выставочного материала. Одним из наиболее перспективных направлений является применение генеративных и процедурных звуковых ландшафтов – динамически развивающихся звуковых сред, создаваемых в реальном времени с использованием алгоритмов, случайных процессов и заданных параметров. В основе концепции лежит представление о звуковом ландшафте как о комплексной акустической системе, сочетающей музыку, звуковые эффекты и пространственные аудиоэлементы, адаптирующиеся к передвижению зрителя и архитектуре экспозиционного пространства. Использование генеративного аудио позволяет уйти от заикленных треков в сторону уникальных звуковых решений, не повторяющихся дважды, а процедурный звук обеспечивает адаптивность к действиям и маршрутам посетителей. В работе рассматриваются примеры и принципы построения таких систем на базе технологий Csound и Sabbage – аудиоплатформ для синтеза, обработки и генерации звука. Приводится типология подачи звука в пространстве выставки: опыт использования наушников, локализованные звуковые среды и полнообъемные аудиоландшафты. Также анализируются методы рандомизации, построения параметрических моделей и алгоритмического управления звуком на основе заранее заданных критериев: вариативности, бесконечного развития, уникальности. Обозначены как преимущества подхода – минимизация объема памяти, глубокая иммерсивность, персонализация опыта, – так и сложности: вычислительная нагрузка, сложность проектирования и балансировка звуковых потоков в общем акустическом объеме выставки. В заключение делается вывод о необходимости междисциплинарного подхода к разработке аудиосреды, включающего специалистов по звуку, кураторов, программистов и архитектора пространства. Перспективы внедрения генеративных аудиосистем открывают новые горизонты для музейного дела, театра, образовательных и культурных практик.

GENERATIVE SOUNDSCAPES FOR EXHIBITION SPACES: TECHNOLOGIES AND PROSPECTS

In modern expositional practices, audio design becomes an integral element that enhances the immersive effect, emotional engagement, and cognitive perception of the exhibition material. One of the most promising areas is the application of generative and procedural soundscapes – dynamically developing sound environments created in real time using algorithms, random processes and preset parameters. The concept is based on the idea of a soundscape as a complex acoustic system combining music, sound effects and spatial audio elements that adapt to the movement of the viewer and the architecture of the exhibition space. The use of generative audio allows you to move away from looped tracks towards unique sound solutions that do not repeat twice, and procedural sound provides adaptability to the actions and routes of visitors. The paper discusses examples and principles of building such systems based on Csound and Cabbage technologies, audio platforms for sound synthesis, processing and generation. The typology of sound delivery in the exhibition space is given: the experience of using headphones, localized sound environments and full-volume audio landscapes. Methods of randomization, parametric model construction, and algorithmic sound control based on predefined criteria such as variability, infinite development, and uniqueness are also analyzed. The advantages of the approach are outlined – minimizing the amount of memory, deep immersiveness, and personalization of experience – as well as the complexities: computational load, design complexity, and balancing sound streams in the overall acoustic volume of the exhibition. In conclusion, it is concluded that there is a need for an interdisciplinary approach to the development of an audio environment, including sound specialists, curators, programmers and a space architect. The prospects for the introduction of generative audio systems open up new horizons for museum business, theater, educational and cultural practices.

Шао Минян

слушатель подготовительного отделения Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова,
стажер-исследователь Музыкального института Университета Линьи (Китай)

КИТАЙСКИЙ DREAMCORE: ЗВУК, ПАМЯТЬ И СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ

В последние годы китайский жанр Dreamcore стремительно привлек внимание молодежи благодаря уникальному сочетанию lo-fi звучания, мечтательной атмосферы и ностальгической визуальной эстетики. Изначально культура Dreamcore возникла в англоязычном интернете (на форуме 4chan в 2018 году) и ассоциировалась с тревогой и легким ужасом – словно человек осознанно смотрит на собственный кошмар или попадает в замкнутое, беспокойное пространство. В китайском контексте этот жанр претерпел заметную трансформацию: локальная культура смягчила страх и дискомфорт, сделав акцент на светлой ностальгии и возвращении к беззаботному детству.

Ностальгия – это чувство тоски по прошлому, часто идеализированному. Это смесь легкой грусти и нежности по людям, местам или событиям, которые остались позади. В цифровую эпоху китайский Dreamcore предлагает молодежи особый способ пережить эти эмоции через мультисенсорный опыт, где музыка, визуальные образы и короткие тексты работают вместе.

В основе исследования лежит наблюдение, что современная китайская молодежь сталкивается с сильным социальным давлением, обесцениванием образования и нестабильным рынком труда, что порождает внутреннюю тревожность и фрагментацию. В этом смысле Dreamcore стал своеобразным эмоциональным «убежищем» – способом сбежать из напряженной реальности в вымышленный мир детской чистоты.

Используется виртуальная этнография: анализируются сообщества Dreamcore в Douyin и Bilibili, собираются данные через опросы слушателей, интервью с создателями музыки и AI-дизайнерами. Также проводится сопоставление с похожими японскими жанрами, так как в культуре Японии похожие тенденции наблюдались еще в прошлом веке – и Китай, возможно, повторяет этот путь сегодня.

С нейрофизиологической точки зрения предлагается смелая схема возможного механизма ностальгии: звуковой стимул активирует слуховую кору, запускает гиппокамп (зону автобиографической памяти)

и миндалевидное тело (центр эмоциональной регуляции). В итоге человек переживает субъективное чувство ностальгии и ощущение «домашнего уюта».

Таким образом, Dreamcore можно рассматривать не только как культурный феномен, но и как индикатор растущей потребности современной молодежи в аудиовизуальных «якорях» – точках опоры в мире, где социальная тревожность и быстрая экономическая динамика становятся нормой.

В результате работа раскрывает, как китайский Dreamcore объединяет музыку, визуальный язык и коллективную память, формируя новое пространство для идентичности и диалога между личным и социальным в условиях цифровой эпохи.

CHINESE DREAMCORE: SOUND, MEMORY, AND SOCIOCULTURAL CONTEXT

In recent years, the Chinese Dreamcore has rapidly attracted the attention of young people thanks to its unique combination of lo-fi sound, dreamy atmosphere and nostalgic visual aesthetics. Dreamcore culture originated on the English-language internet (on the 4chan forum in 2018) and was associated with anxiety and mild horror – as if a person were consciously watching their own nightmare or finding themselves in a closed, restless space. In the Chinese context, this genre has undergone a noticeable transformation: local culture has softened the fear and discomfort, emphasising light nostalgia and a return to a carefree childhood.

Nostalgia is a feeling of longing for the past, often idealised. It is a mixture of slight sadness and tenderness for people, places or events that have been left behind. In the digital age, Chinese Dreamcore offers young people a special way to experience these emotions through a multi-sensory experience where music, visual images, and short texts work together.

The study is based on the observation that modern Chinese youth face intense social pressure, the devaluation of education, and an unstable labour market, which generates internal anxiety and fragmentation. In this sense, Dreamcore has become a kind of emotional “refuge” – a way to escape from the stressful reality into a fictional world of childlike purity.

Virtual ethnography is used: Dreamcore communities on Douyin and Bilibili are analysed, data is collected through listener surveys, interviews with music creators and AI designers. A comparison is also made with similar Japanese

genres, as similar trends were observed in Japanese culture in the last century – and China may be repeating this path today.

From a neurophysiological point of view, a bold scheme of a possible mechanism of nostalgia is proposed: an auditory stimulus activates the auditory cortex, triggers the hippocampus (the area of autobiographical memory) and the amygdala (the centre of emotional regulation). As a result, a person experiences a subjective feeling of nostalgia and a sense of “home comfort.”

Thus, Dreamcore can be seen not only as a cultural phenomenon, but also as an indicator of the growing need of modern youth for audiovisual “anchors” – points of support in a world where social anxiety and rapid economic dynamics are becoming the norm.

As a result, the work reveals how Chinese Dreamcore combines music, visual language and collective memory, forming a new space for identity and dialogue between the personal and the social in the digital age.

Музыка и наука

Екатерина Викторовна Сальникова

доктор культурологии, кандидат искусствоведения, заведующая сектором художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания

Дарья Александровна Журкова

кандидат культурологии, старший научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания

К ВОПРОСУ О МЕТОДОЛОГИИ АНАЛИЗА ПЕСЕННОГО САУНДТРЕКА В ИГРОВОМ СОВЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Одной из отличительных черт советского кинематографа вплоть до середины 1980-х годов было наличие в нем большого количества песен, даже в формально не музыкальных фильмах. Как заметил историк кино Валерий Фомин, насыщенная, переливчатая, эмоциональная гамма, легко и естественно перетекающая в песенность, мелодизм, чистую музыку и обратно, являлась фирменной отметкой советского кинематографа вплоть до периода перестройки.

Роль песни в драматургии фильма частично затрагивалась в работах Веры Васиной-Гроссман, Татьяны Егоровой, Бориса Каца, Эльдара Рязанова, Татьяны Шак, Ирины Шиловой и др. В нашем же докладе мы постараемся представить типологию включения песни в кинематографическое повествование. Какие приемы использовали советские режиссеры и драматурги, чтобы убедительно вписать музыкальный номер в драматургическое развитие? Как с помощью песенных номеров они продвигали развитие сюжета? Как посредством синтеза песни, изображения и сюжета создавались смысловые обертона в кинематографическом повествовании? Как песни, исполняемые тем или иным персонажем, влияли на его образ?

Все эти вопросы мы будем освещать на материале советских фильмов, относящихся преимущественно к приключенческому и фантастическому жанрам. В частности, будут рассмотрены песни из «школьной» кинофантастики в таких фильмах, как: «Москва – Кассиопея» и «Отроки во Вселенной» (1974, 1975, реж. Р. Викторov), «Большое космическое путешествие»

(1975, реж. В. Селиванов), «Гостя из будущего» (1985, реж. П. Арсенов). В поле нашего внимания окажутся и фильмы, в которых песни вступают в эстетический конфликт или диалог как с чисто музыкальными фрагментами, так и с развитием сюжета. Подобные ситуации наблюдаются в фильмах, посвященных будущему космонавтики («Мечте навстречу», 1963, реж. М. Карюков, О. Коберидзе), картинам о незаурядной «фантастической» любви («Человек-амфибия», 1961, реж. В. Чеботарев, Г. Казанский), о путешествиях во времени, («31 июня», 1978, реж. Л. Квинихидзе). Авторы доклада подчеркивают значимость внутреннего контекстуального анализа специфики исполнения песен в сочетании с определенной композицией действующих лиц, их изначально заданными этико-эстетическими характеристиками и динамикой авантюрного действия. Исполнение песен способно радикально менять атмосферу и жанр фильма, привнося этическую амбивалентность и парадоксы в эстетический контекст целостного экранного произведения (что будет показано на саундтреке фильма «Мушкетеры двадцать лет спустя», 1992, реж. Г. Юнгвальд-Хилькевич).

ON THE METHODOLOGY OF MUSIC ANALYSIS IN SCREEN ARTS

One of the distinctive features of Soviet cinema until the mid-1980s was the abundance of songs, even in formally non-musical films. As film historian Valery Fomin noted, the rich, shimmering, emotional palette, which effortlessly and naturally transitioned into songfulness, melodicism, pure music, and back again, was a hallmark of Soviet cinema until the perestroika period.

The role of songs in film dramaturgy has been partially addressed in the works of Vera Vasina-Grossman, Tatyana Egorova, Boris Kats, Eldar Ryazanov, Tatyana Shak, Irina Shilova, and others. In this paper, we aim to present a typology of song integration into cinematic narratives. What techniques did Soviet directors and screenwriters employ to convincingly embed musical numbers into the dramatic development? How did they use songs to advance the plot? How did the synthesis of song, imagery, and narrative create additional layers of meaning in cinematic storytelling? How did songs performed by specific characters influence their portrayal?

We will explore these questions through the lens of Soviet films, primarily those belonging to the adventure and science fiction genres. In particular, we will examine songs from “school-oriented” sci-fi films such as “Moscow-Cassiopeia” and “The Young Ones in the Universe” (1974, 1975, dir. R. Viktorov), “The Great Space Voyage” (1975, dir. V. Selivanov), and “Guest

from the Future” (1985, dir. P. Arsenov). Our focus will also extend to films in which songs engage in an aesthetic conflict or dialogue with purely musical segments as well as with plot development. Such instances can be observed in films dedicated to the future of space exploration (“Towards the Dream”, 1963, dir. M. Karyukov, O. Koberidze), stories of extraordinary “fantastical” love (“Amphibian Man”, 1961, dir. V. Chebotarev, G. Kazansky), and time-travel narratives (“June 31st”, 1978, dir. L. Kvinikhidze).

The authors of this paper emphasize the importance of an internal contextual analysis of the specific performance of songs in conjunction with the composition of characters, their pre-established ethical and aesthetic traits, and the dynamics of adventurous action. The performance of songs can radically alter a film’s atmosphere and genre, introducing ethical ambivalence and paradoxes into the aesthetic framework of the cinematic work as a whole (as will be demonstrated through the soundtrack of “The Musketeers Twenty Years Later”, 1992, dir. G. Yungvald-Khilkevich).

Наталья Анатольевна Мальшина

кандидат философских наук, доцент кафедры гуманитарных наук
Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова

**ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ ТЕЗАУРУС КАК ПОНИМАНИЕ ИНДУСТРИИ
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА ЭПОХИ ПОСТМОДЕРНА**

По мнению автора, принцип различия является характерным и активным для концептуального аппарата постмодерна. Механизм колебания от одной противоположности к другой является характерным для реализации принципа различия постмодерна. Но принцип тождества в концептуальном аппарате постмодерна является не активной, а пассивной его характеристикой. Механизмом функционирования метамодерна, по мнению автора, является многомерная интеграция всех возможных оппозиций.

Поэтому в концептуальном аппарате постмодерна истинной может быть одна из бинарных оппозиционных точек зрения, а в метамодерне истинными могут быть две и более. Фундаментальным паттерном общества постмодерна и метамодерна, является бинарная оппозиционность компонентов, но при разных механизмах их взаимодействия. При этом наличие бинарно оппозиционных компонентов индустрии культуры и искусства, свободно взаимодействующих друг с другом, является необходимым условием «взрыва», эвристического прорыва на новый уровень развития всей системы и реализации защитной функции индустрии культуры и искусства, ограждающей ценностно-смысловое ядро культуры от негативного разрушительного внешнего удара.

Музыка – «идеальная субстанция, она есть время, в котором существует число, которое пронизывает Вселенную и бытие человека. Число и время в своей художественной выраженности образуют музыкальную форму» (А. Лосев), – являясь предметом философского рассмотрения, демонстрирует в эпохи модерна и постмодерна такие характеристики, как полистилистика, смешение и перемежение жанров (мультижанровость), размытие границ элитарной и низкой (популярной) музыки, межвидовое взаимодействие. Деструкцией иерархического взгляда на музыкальное искусство, кульминацией в Новое время и стало понятие «абсолютной музыки», и к концу XX века неиерархичный взгляд возобладали если не в специальных науках о музыке, то в общественном сознании. Понятие «абсолютной музыки» практически сдано в архив, что, однако, не отменяет проблемы совпадения конкретного музыкального творчества

с сущностной полнотой возможностей искусства звуков. Неактуальность данной проблемы в постмодернистской культурной ситуации равнозначна ее актуальности – как исторической «точки отсчета» для понимания современности в исторической реализации принципа тождества. Из всех видов познания мира А. Лосев выделяет музыкальное познание как самостоятельное и самодостаточное, «первоначальную, до-образную и вообще до-структурную основу или чистый музыкальный опыт» и структурную музыку, которая уплотняется до образа и слова. Образцом чистой музыки, по мнению А. Лосева, являются квартеты Л. ван Бетховена, сонаты А. Скрябина, симфонии Ф. Шуберта, к структурной музыке философ относит «Петрушку» И. Стравинского. Полистилистика в музыке А.Г. Шнитке как эстетический принцип и техника музыкальной композиции предполагает намеренное объединение в рамках одного произведения разнородных стилевых элементов. Некоторыми исследователями укладывается в методiku постмодерна шизоанализ (Делез, Гваттари). Мультижанровость музыки как смешение различных музыкальных жанров характеризует практически все современные музыкальные направления, образовавшиеся путем соединения предыдущих на основе принципа тождества, приемлемости. Межвидовое взаимодействие музыки раскрывается во взаимосвязи музыкального искусства с другими видами творчества, где музыка оказывает на них воздействие и, в свою очередь, испытывает их влияние на себе.

TERMINOLOGICAL THESAURUS AS AN UNDERSTANDING OF THE POSTMODERN CULTURE AND ART INDUSTRY

According to the author, the principle of difference is characteristic and active for the conceptual apparatus of postmodernism. The mechanism of oscillation from one opposite to another is characteristic for the implementation of the principle of difference of postmodernism. But the principle of identity in the conceptual apparatus of postmodernism is not an active, but a passive characteristic. According to the author, the mechanism of functioning of metamodernism is the multidimensional integration of all possible oppositions.

Therefore, in the conceptual apparatus of postmodernism, one of the binary oppositional points of view can be true at a specific time and in a specific space, and in metamodernism, two or more points of view can be true. The fundamental pattern of postmodern and metamodern societies is the binary opposition of components, but with different mechanisms of their

interaction. At the same time, the presence of binary oppositional components of the cultural and artistic industries, freely interacting with each other, is a necessary condition for an “explosion,” a heuristic breakthrough to a new level of development of the entire system and the implementation of the protective function of the cultural and artistic industries, protecting the value-semantic core of culture from a negative destructive external blow.

Татьяна Анатольевна Цветковская

руководитель специальных проектов Российского государственного музыкального телерадиоцентра, радио «Орфей», Москва

**СВЯЗУЮЩИЙ ПАТТЕРН БЕЙТСОНА-СМОЛЛА
КАК ИНСТРУМЕНТ ИССЛЕДОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ СМЫСЛОВ**

Музыкальный анализ ориентирован не только на выявление смысла, но и на его формирование. Соответственно совершенствование аналитического инструментария может рассматриваться как неотъемлемая часть художественного процесса, что подтверждает актуальность настоящего исследования.

Несмотря на то, что традиционно к анализу смысла музыкального текста и смысла музыкально-коммуникативного события применяются разные подходы, нельзя не признать, что смысловая емкость текста раскрывается в ходе события. Существует и обратная зависимость. Извлечение смысла в рамках события опирается на «озвучивание» музыкального текста (внешнее акустическое и внутреннее психологическое), где «услышанное» приравнивается к «понятому». Согласно выдвигаемой гипотезе в исследованиях смысла текста и смысла события должна прослеживаться методологическая связь, которую согласно цели исследования необходимо выявить. Задача – предложить универсальный инструмент исследования музыкальных смыслов.

Существуют два общих подхода к интерпретации смысла – семантический (смысл как мысль) и ценностный (смысл как ценность). Семантический подход, ориентированный на анализ смысловых единиц текста, находит обоснование в философии языка (фрейм-анализ, музыкальная жестика). Аксиологический подход, связанный с философией ценностей, эстетикой и антропологией, распространяется и на текст (ценностный анализ), и на событие (антропология музыкального существования), что позволяет использовать его для решения обозначенной выше задачи.

Заметим, что любой подход должен учитывать соотношение объективного и субъективного в анализируемом объекте. На «резонирующее» переживание слушателя (выражение Ю.Н. Холопова) влияют исторические факторы, актуальные художественные тенденции, индивидуальные предпочтения, интеллектуальный багаж, коммуникативная среда.

В итоге смысловая канва музыки как «целого» – событие, которое включает музыкальный текст, но им не исчерпывается, – складывается в многомерную структуру, анализ которой затрагивает не отдельные

«чисто-музыкальные» параметры, но сложные и изменчивые отношения. Заметим, что речь идет не об одностороннем действии, но о взаимовлиянии сторон, порой весьма далеких, для исследования которых может быть применен связующий паттерн Бейтсона-Смолла.

Понятие связующего паттерна или метапаттерна (англ. «pattern which connects», «metapattern») вошло в научный тезаурус благодаря выдающемуся философу, антропологу, одному из основоположников кибернетики Грегори Бейтсону (1904–1980). Бейтсон обращался к связующему паттерну для демонстрации единства законов мироустройства в попытке постичь «разум мира». Применительно же к музыкальному творчеству это понятие использовал автор концепции «Musicking» Кристофер Смолл (1927–2011).

Однако Смолл лишь сослался на авторитет Бейтсона в попытке обосновать собственное понимание принципов смыслообразования (в формулировке Смолла – «смыслов исполнения и слушания»). Подлинное же достоинство метапаттерна заключается в том, что он способен отразить весь «жизненный цикл» музыкального организма, нивелируя «зазор» между возвышенной трансцендентностью музыкального содержания и его звуковой конкретикой.

Связующий паттерн дает возможность выстроить баланс между относительной и безотносительной ценностью музыкального произведения. Он позволяет объяснить не только смысловые «наслоения», возникающие в ходе истории, но индивидуальную интерпретацию художественного содержания и причины ее обновления. Он раскрывает и степень воздействия медиасреды на трансформацию музыкальных смыслов. Наконец, метапаттерн является перспективной моделью проектирования взаимодополняющих музыкальных смыслов – смыслов текста и события в их неразрывном единстве.

BATESON–SMALL’S “PATTERN WHICH CONNECTS” AS A TOOL FOR EXPLORING MUSICAL MEANINGS

Musical analysis aims not only to determine the meaning, but also to create it. Accordingly, improvement of analytical tools can be considered as an integral part of the creative process confirming relevance of the subject matter of this research.

Despite the fact that different approaches are traditionally used when analyzing a musical text and a musical and communicative event, it should be noted that the meaningful potential of a musical text is revealed

during the event itself. There is also an inverse relationship. Extraction of the meaning within the frames of the event is based on the “voicing” of a musical text (external acoustic and internal psychological), where “heard” is equal to “understood”. According to the hypothesis put forward herein, a methodological connection can be traced when studying the meaning of a text and the meaning of an event. The purpose of this study is to identify this connection and propose a universal tool for exploring musical meanings.

The two most common approaches to interpreting meanings are semantic (meaning as a thought) and axiological (meaning as a value). The semantic approach aims to analyze the semantic units of the text and is based on the philosophy of language (frame analysis, musical gestures). The axiological approach is related to the philosophy of values, aesthetics and anthropology, and applies both to the text (axiological musical analysis by Yuri Kholopov) and to the event (anthropology of musical existence by Izaly Zemtsovsky), which allows it to be used for solving the problem outlined above.

It should be noted that any approach must take into account the ratio between objective and subjective in the analyzed object. The listener’s “resonating” emotion (as expressed by Yu. Kholopov) is influenced by historical factors, current artistic trends, personal preferences, intellectual experience, and the communicative environment.

As a result, the semantic outline of music as a “whole” – an event that includes a musical text, but is not limited by it – develops into a multidimensional structure, the analysis of which covers not only “purely musical” parameters, but complex and changing relationships. It is important to note that we are not talking about a one-way relationship, but about the mutual influence of elements, sometimes quite distant, for studying of which the Bateson–Small “pattern which connects” can be applied.

The concept of the “pattern which connects” (or “metapattern”) was introduced to the scientific lexicon by an outstanding philosopher, anthropologist, and one of the founders of cybernetics Gregory Bateson (1904–1980). He turned to the “pattern which connects” to demonstrate concordance between all laws of the world order in an attempt to perceive “the mind of the world”. In relation to musical creativity, the “metapattern” term was used by Christopher Small (1927–2011), the author of the concept of “Musicking”.

However, Small only referred to Bateson’s authority in an attempt to substantiate his own understanding of the principles of formation of meaning (in Small’s words – “the meanings of performing and listening”). The true value of the metapattern is that it is capable of reflecting the entire “life cycle” of a musical organism, leveling the “gap” between the sublime transcendence of musical meaning and its sound specifics.

The “pattern which connects” makes it possible to balance the relative value of a piece of music with the non-relative one. It allows us to explain not only the “layers” of meanings that arise in the course of history, but also the individual interpretation of the artistic content and the reasons for its renewal. It also reveals the level of influence of the media environment on the transformation of musical meanings. Finally, the metapattern is a promising model for designing complementary musical meanings – the meanings of a text and an event in their inseparable unity.

Музыка и слово

Полина Михайловна Эйсмонт

кандидат филологических наук, доцент кафедры общего языкознания
имени Л.А. Вербицкого Санкт-Петербургского государственного университета

СЛОВО И МУЗЫКА В РОМАНСЕ: ЧТО ВАЖНЕЕ?

В докладе на базе экспериментального исследования с использованием ряда психолингвистических методов будет показано взаимодействие текста и музыки в процессе восприятия русских классических романсов. Теоретическая база исследования – теория концептуальной интеграции, предложенная Ж. Фоконье и М. Тернером, в рамках когнитивной лингвистики. Проведенный анализ показывает, что несмотря на многолетнюю традицию поиска смысла музыкального текста через процессы концептуальной интеграции, экспериментальные данные не подтверждают формирование бленда при восприятии классического романса. Напротив, полученные результаты указывают на значительное доминирование вербального текста, на базе которого слушатели строят образ всего романса.

WORD AND MUSIC IN AN ART SONG: WHICH ONE IS PRIMARY?

The presentation, based on an experimental study using a number of psycholinguistic methods, will show the interaction of text and music in the process of perception of Russian classical art songs. The theoretical basis of the study is the theory of conceptual integration proposed by J. Fauconnier and M. Turner within the framework of cognitive linguistics. The conducted analysis shows that despite the long-standing tradition of searching for the meaning of a musical text through the processes of conceptual integration, experimental data do not confirm the formation of a blend in the perception of a classical art song. On the contrary, the results obtained indicate a significant dominance of the verbal text, on the basis of which listeners build an image of the entire art song.

Анна Петровна Груцынова

доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры хореографии Российского института театрального искусства (ГИТИС), Москва

СЛОВО ЯВНОЕ И СЛОВО ПОДРАЗУМЕВАЕМОЕ ВО ФРАНЦУЗСКОМ БАЛЕТЕ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Несмотря на то, что ныне балет воспринимается прежде всего как немое искусство, слово в нем присутствовало со времени появления первых примеров жанра. Однако взаимодействие балетного жанра со словом (будь оно явным или подразумеваемым) в разные эпохи было разным. В конце XVI века слово в балете прежде всего явное – читаемые монологи и тексты вокальных номеров (арий, ансамблей и хоров). С начала XVII века, с возникновением речитатива в только что появившейся опере он заменил собой разговорные диалоги, а вокальные номера остались обязательной составляющей балетной партитуры.

К XIX веку вокальная составляющая из музыки балета практически исчезла, а функция слова целиком и полностью была отдана печатному либретто. Примеры включения вокальных номеров в балетную партитуру были чрезвычайно редки и лишь подтверждали общую тенденцию. Однако явное слово, отсутствующее в балетной партитуре, компенсировалось двумя способами. Во-первых, это было точное следование в музыке слову либретто, что приводило к созданию свободных и прихотливо развивающихся пантомимных сцен. Во-вторых, использование широко известных, а потому узнаваемых публикой музыкальных цитат. Они включались в партитуру ради тех смысловых аналогий, которые так или иначе были порождены связанными с ними словами, их использование было связано с вербальными аналогиями и лишь во вторую очередь – с музыкальным тематизмом.

На рубеже XIX–XX веков французский балет претерпевает изменения, которые ныне традиционно характеризуются как «упадок», однако композиторы того времени не прекращали обращаться к нему, создавая все новые партитуры. Их сочинения отличались сравнительной краткостью (многоактные сочинения стали редкостью), свободой построения и примерами возвращения звучащего слова в музыкальное пространство. Одновременно можно сказать, что в это время во французских балетах проявляются все способы интеграции слова в музыкальную драматургию, которые сложились на протяжении нескольких столетий бытования

жанра. Реже всего встречаются разговорные фрагменты, представляющие собой отдельные проговариваемые слова.

Появление вокальных фрагментов (хоры) можно отметить чаще, и в этом видится своего рода возвращение к исконным основам жанра.

Цитаты в балетных партитурах того времени также встречаются, причем происходит это гораздо реже, чем ранее, и происходит лишь в тех случаях, когда их присутствие необходимо для создания конкретной сценической ситуации.

Нередко появляются и примеры точного следования слову в пантомимной сцене, когда реплика персонажа передается в музыке. Примеры тому легко обнаруживаются, например в изданных клавирах балетов, когда отдельным мотивам точно соответствуют подразумеваемые реплики персонажей в ремарках.

Присутствие в партитуре французского балета слова в том или ином его виде трудно считать недостатком, происходящим от недостаточного профессионализма их авторов. Напротив, оно становится дополнительным средством выразительности, которое делает музыку балета не просто более многогранно понимаемой.

THE EVIDENT WORD AND THE IMPLIED WORD IN FRENCH BALLET OF THE 19th – EARLY 20th CENTURIES

Verbal text has been present in ballet since the first examples of the genre appeared. At the end of the 16th century, these were recited monologues and texts of vocal numbers (arias, ensembles and choirs).

Recitative appeared from the beginning of the 17th century. But vocal numbers remained an obligatory component of the ballet score.

By the 19th century, the text was most often embodied only in the printed libretto. Examples of including vocal numbers in a ballet score were extremely rare. However, the text missing from the ballet score was compensated for in two ways. Firstly, it was the exact following of the words of the libretto text in the music of the pantomime scenes. Secondly, the use of quotations in the music, the implied text of which evoked associations in the audience.

At the turn of the 19th and 20th centuries, French ballet entered a period of decline. However, composers did not stop turning to it, creating new scores. At this time, all the mentioned methods of integrating words into musical dramaturgy were found in French ballets.

Sometimes the ballet included spoken fragments.

Vocal fragments are included in ballet scores.

Quotes from vocal compositions are used.

There are also often examples of precise adherence to the word («character lines») in a pantomime scene.

The presence of words in the score of a French ballet is not its disadvantage. This is an additional means of expression that makes the understanding of ballet music more multifaceted.

Татьяна Михайловна Сиверская

кандидат искусствоведения, преподаватель Государственного музыкально-педагогического института имени М.М. Ипполитова-Иванова, Москва

**МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ В ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
Н.С. ЛЕСКОВА**

Произведения Николая Семеновича Лескова хорошо знакомы каждому любителю русской литературы. Его тексты узнаваемы и обладают своим колоритом. В словесных кружевах лесковских текстов сплелись высокий «стиль» и ритмы народных сказов, прибауток, образуя неповторимое «узорочье».

Особую роль в красочности прозы Лескова играет ритм и звучание музыки. Несмотря на дистанцирование самого писателя от музыки ее значение в его произведениях велико. В некоторых его произведениях музыка играет ключевую роль, становясь основой драматургии, предваряя и направляя развитие сюжета, раскрывая истинные чувства и переживания героев. Один из подобных примеров – повесть «Житие одной бабы», жанру которой автор также давал определение «крестьянский роман». В тексте этого произведения музыка играет ведущую роль. В ткань повествования Лесков вплетает множество народных песен разного характера, и именно они, их содержание предвосхищают тот или иной поворот сюжета. Подробное рассмотрение этого произведения не только сохраняет интереснейшие текстовые варианты народных песен, в том числе – не дошедших до нас в известных песенных сборниках того времени, но и позволяет говорить о песенной драматургии в данном литературном сочинении Н.С. Лескова.

MUSICAL DRAMATURGY IN THE LITERARY WORKS OF N.S. LESKOV

The works of Nikolai Leskov are well known to every lover of Russian literature. His texts are recognizable and have their own flavor. In the verbal lace of Leskov's texts, a high "calm" and the rhythms of folk tales and jokes are intertwined, forming a unique "pattern." The rhythm and sound of music play a special role in the special colorfulness of Leskov's prose. Despite the writer's distancing himself from music, its significance in his works is great. In some of his works, music plays a key role, becoming the basis of dramaturgy, preceding and directing the development of the plot, revealing the true

feelings and experiences of the heroes. One such example is the story “The Life of a Woman,” the genre of which the author also defined as “peasant novel.» In the text of this work, music plays a leading role. Leskov weaves many folk songs of different nature into the fabric of the narrative, and it is they, their content, that anticipate this or that turn of the plot. A detailed examination of this work not only preserves the most interesting textual versions of folk songs, including those that have not reached us in the well-known song collections of that time, but also allows us to talk about song dramaturgy in this literary work by N.S. Leskov.

Диана Дмитриевна Кокоурова

магистрант кафедры теоретической и прикладной лингвистики

Байкальского государственного университета, Иркутск;

научный руководитель – Екатерина Александровна Боброва, кандидат филологических наук,

доцент кафедры теоретической и прикладной лингвистики Байкальского государственного университета

**ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ КОММУНИКАЦИЯ В МУЗЫКАЛЬНОЙ СФЕРЕ
В АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ: ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ
(на материале музыкальных художественных фильмов)**

Доклад посвящен исследованию лексико-семантического аспекта профессиональной музыкальной коммуникации в англоязычном культурном пространстве. В качестве материала выбраны три художественных фильма: «Some Like It Hot» (1959), «Moulin Rouge!» (2001), «Burlesque» (2010), отражающие разные эпохи и формы сценического музыкального искусства. Цель исследования – реконструкция понятийного тезауруса, описывающего музыкальные практики, инструменты, роли и процессы в англоязычной музыкальной среде.

Особое внимание уделено дифференциации трех лексических пластов: терминов, профессионализмов и профессионального сленга, каждый из которых репрезентирует разные уровни формальности, стилистической маркированности и когнитивной глубины в передаче музыкального опыта. Методологическая база исследования включает лексико-семантический, этимологический, словообразовательный и функциональный методы анализа. Выявлены основные механизмы наименования и концептуализации музыкальных явлений: метафоризация, словосложение, усечение, заимствование. Эти процессы прослеживаются на фоне культурной динамики и смены жанров музыкального искусства. Установлено превалирование словосложения и метафоризации в словообразовании ЛЕ; выявлена высокая доля коммуникативной, экспрессивной и идентификационной функции. Проведен анализ степени корреляции статусности и формальности лексики.

Исследование демонстрирует, что понятийный тезаурус музыкальной профессиональной речи – это не только инструмент коммуникативной эффективности, но и отражение культурной специфики и роли музыканта в социальной структуре. Работа подчеркивает, что язык описания музыки – это не только технический или формальный регистр, но и носитель этико-эстетических коннотаций и коллективной памяти.

Новизна исследования заключается в комплексном описании музыкального профессионального дискурса на материале кинематографа – среза, ранее недостаточно полно представленного в лингвистических работах. Представленные данные не публиковались ранее и могут быть полезны для сравнительно-культурного анализа, прикладной лингвистики, музыкальной педагогики для преподавания английского языка в области творческих профессий и при разработке курсов по профессионально ориентированной лексике.

LEXICO-SEMANTIC ASPECT OF PROFESSIONAL COMMUNICATION IN THE MUSIC SPHERE IN ENGLISH BASED ON MUSICAL FEATURE FILMS

The paper explores the lexico-semantic dimension of professional musical communication within the English-speaking cultural context. The empirical material comprises three feature films – “Some Like It Hot” (1959), “Moulin Rouge!” (2001), and “Burlesque” (2010) – which represent distinct historical periods and stylistic forms of staged musical performance. The aim of the study is to reconstruct the conceptual thesaurus used to describe musical practices, instruments, roles, and processes in the English-language musical environment.

Particular attention is paid to the differentiation of three lexical strata: formal terms, semi-formal professionalisms, and informal professional slang. Each stratum represents a specific level of formality, stylistic markedness, and cognitive depth in conveying musical experience. The methodological framework includes lexico-semantic, etymological, word-formation, and functional analysis. The study identifies the primary mechanisms of naming and conceptualizing musical phenomena, including metaphorization, compounding, clipping, and borrowing. These processes are examined against the backdrop of cultural dynamics and the evolution of musical genres. The analysis reveals a predominance of compounding and metaphorization in word formation, as well as a high functional load of communicative, expressive, and identity-related functions. A correlation between lexical formality and socio-professional status has also been established.

The findings suggest that the conceptual thesaurus of professional musical discourse functions not only as a tool for communicative efficiency, but also as a reflection of cultural specificity and the social role of the musician. The study emphasizes that the language used to describe music is not limited to technical or formal registers, but also serves as a medium for conveying ethical and aesthetic connotations, as well as collective memory.

The novelty of the research lies in its comprehensive analysis of musical professional discourse based on cinematic material – a domain that remains underrepresented in linguistic scholarship. The results, which have not been previously published, may be of value for comparative cultural studies, applied linguistics, music pedagogy, the teaching of English for creative professions, and the development of professionally oriented lexical courses.

Музыка и общество

Екатерина Сергеевна Григорьева

младший научный сотрудник Отдела философии Института научной информации по общественным наукам Российской академии наук (ИНИОН РАН);
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

ИНДУСТРИАЛЬНАЯ ЗВУКОВАЯ КУЛЬТУРА СССР 1920–1930-х годов

Доклад посвящен исследованию звука в 1920–1930-х годах. Новое слышание, как и новое видение, было частью нового образа мысли в новой стране – СССР. В октябре 1918 года А.В. Луначарский официально провозглашает, что творчество должно быть построено на экспериментальном фундаменте.

Работы, посвященные исследованию раннего советского искусства и в частности раннего советского звука и музыки, пестрят эпитетами – утопический, фантастический, а то и более резкими. Искусство в этих обстоятельствах в конечном счете связывается с новым проектом человека в новом государстве, который должен был по-новому бытийствовать и по-новому отражать эти способы бытийствования в искусстве.

Мы сосредоточим внимание на звуке в ранней советской России. Индустриализация как главная хозяйственная задача страны вызывала желание отобразить ее в звуках, создать искусство, созвучное ее масштабу. Широкое применение в проектах Пролеткульта получила музыка «металла и станков», в которой музыкальными инструментами были огромные молоты и стальные листы, «имитировавшие» тяжелую поступь победившего пролетариата, гибель старого мира и наступление новой эры коммунизма. «Симфония гудков» А. Аврамова, где в партитуре присутствуют гудки заводов, свистки паровозов, сирены и даже артиллерия, – яркая иллюстрация атмосферы происходившего. А. Мосолов работает над оставшимся незавершенным балетом «Сталь», известном только по фрагменту «Завод». Л. Половинкин пишет фокстрот «Электрификат» и симфонический цикл «Телескопы» (I–IV). В. Дешевов создает оперу «Лед и Сталь» и фортепианную пьесу «Рельсы». Даже такие корифеи, как С. Прокофьев (балет «Стальной скок») и Д. Шостакович (балет «Болт»), вводили в партитуры партии тяжелой индустрии (паровозные гудки, щелканье приводных ремней и т.п.). Сейчас это редко звучащие, а зачастую и вовсе забытые произведения.

INDUSTRIAL SOUND CULTURE OF THE USSR IN THE 1920s–1930s

The report is devoted to the study of sound in the 1920s and 1930s. New hearing, like new vision, was part of a new way of thinking in a new country – the USSR. In October 1918, A.V. Lunacharsky officially proclaimed that creativity should be built on an experimental foundation. Works devoted to the study of early Soviet art and, in particular, early Soviet sound and music, are full of epithets – utopian, fantastic, and even harsher.

Art in these circumstances is ultimately associated with a new project of man in a new state, which had to exist in a new way and reflect these ways of being in art in a new way. We will focus on sound in early Soviet Russia. Industrialization, as the main economic task of the country, gave rise to a desire to reflect it in sounds, to create art consonant with its scale.

The music of “metal and machine tools” was widely used in Proletkult projects, in which the musical instruments were huge hammers and steel sheets, “imitating” the heavy tread of the victorious proletariat, the death of the old world and the advent of a new era of communism.

Наталья Сергеевна Патрушева

магистрант Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена, Санкт-Петербург;
научный руководитель – Татьяна Геннадьевна Павловская,
профессор Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена, Заслуженная артистка РФ

**ОПЕРНЫЙ ТЕАТР И ИСКУССТВЕННЫЙ ИНТЕЛЛЕКТ.
ТРАДИЦИИ И ТЕХНОЛОГИИ В БОРЬБЕ ЗА ПРАВО**

В докладе рассматриваются этапы становления театрального жанра в Древнем мире, анализируется внедрение новых технологий в современное театральное оперное искусство. Особенности становления государственного регулирования театрального искусства берут свое начало со времен древних римлян, которые, заимствовав театральный жанр у греков, впоследствии существенным образом изменили социальный и правовой статус лиц, профессионально занимающихся театральной деятельностью. Актерскую профессию римляне считали позорной и постыдной, что делало положение актеров очень сложным, в особенности если речь шла о профессиональной деятельности.

Древние греки, напротив, считали, что свободный гражданин вполне может заниматься данным видом искусства, не видели в этом столь высокой социальной опасности, как римляне, не придавали значения сатирическим жанрам как прямой угрозе государственности и политической стабильности. Проводится сравнительный анализ положения актера Древнего мира и современного актера, столкнувшегося с необходимостью правового регулирования применения новейших технологий, таких как искусственный интеллект. За основу аналитического суждения взята лекция «Право и вызовы искусственного интеллекта», прочитанная в рамках XII Петербургского международного юридического форума Председателем Конституционного суда РФ Валерием Зорькиным.

Дается правовая оценка роли искусственного интеллекта. Современный человек, мировое сообщество сегодня сталкивается с необходимостью правового регулирования ИИ, определения его статуса, четких границ применения и необходимости законодательного регулирования ИИ в творчестве и исполнительском искусстве.

Рассматривается постановка в Мариинском театре незавершенной оперы Петра Ильича Чайковского «Мандрагора», завершенной при помощи искусственного интеллекта. Постановка объединила традиции

классической музыки и современные технологии: нейросети GigaChat, SymFormer и Kandinsky участвовали в создании либретто, музыкальной партитуры и визуального сопровождения представления. Роль искусственного интеллекта в оперном театре и возможность его применения.

Стремительное внедрение технологий ставит сегодня современного человека перед выбором сохранения уникального многовекового наследия и дальнейшего развития в интересах прогресса. Театр, искусство как проявление высшей степени развития человека и его разума, безусловно, нуждаются в особых правовых рамках применения технологий и их объемов.

OPERA HOUSE AND ARTIFICIAL INTELLIGENCE. TRADITION AND TECHNOLOGY IN THE STRUGGLE FOR THE RIGHT

The report examines the stages of the development of the theatrical genre in the Ancient World, as well as the introduction of new technologies in modern theatrical opera art. The features of the development of state regulation of theatrical art can be traced back to the ancient Romans, who borrowed the theatrical genre from the Greeks and subsequently significantly changed the social and legal status of individuals engaged in theatrical activities. The Romans considered the profession of an actor to be shameful and disgraceful, which made the position of actors very difficult, especially when it came to professional activities.

On the contrary, the ancient Greeks believed that a free citizen could engage in this type of art, and they did not see it as a high social risk, as the Romans did. They did not consider satirical genres to be a direct threat to the state and political stability.

The article provides a comparative analysis of the position of an actor in the ancient world and a modern actor who faces the challenge of interacting with artificial intelligence and the need for legal regulation of acting in ancient Rome, as well as the need for legal regulation of the use of advanced technologies such as artificial intelligence. The article is based on a lecture titled “Law and the Challenges of Artificial Intelligence” delivered by Valery Zorkin, Chairman of the Constitutional Court of the Russian Federation, at the XII St. Petersburg International Legal Forum.

The article provides a legal assessment of the role of artificial intelligence. Today, the global community is facing the need to regulate AI legally, define its status, set clear boundaries for its use, and establish legal regulations for AI in the creative and performing arts.

The production of the premiere of Pyotr Ilyich Tchaikovsky's unfinished opera "Mandrake" at the Mariinsky Theatre, completed with the help of artificial intelligence, is being considered. The production combines the traditions of classical music with modern technologies: the GigaChat, SymFormer, and Kandinsky neural networks were involved in the creation of the libretto, musical score, and visual accompaniment of the performance. The role of artificial intelligence in the opera house and its potential applications are being explored.

The rapid advancement of technology presents modern individuals with the challenge of preserving the unique heritage of centuries-old traditions while also embracing the benefits of progress. Theatre and art, as manifestations of the highest degree of human development and intelligence, certainly require special legal frameworks for the use of technology and its scope.

Музыка и психология

Александр Васильевич Толмачёв

доктор юридических наук, магистр религиоведения,
советник декана философско-богословского факультета Российского православного
университета Св. Иоанна Богослова, Москва

МУЗЫКА СФЕР В КУЛЬТУРЕ АВРААМИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ И УТВЕРЖДЕНИЕ ДОКТРИНЫ ВРЕМЕНИ

Музыка в культуре авраамических традиций понималась как исходящая от Творца через Логос и воплощалась в музыке сфер. Музыка сфер – это учение о устройстве космоса, поэтому о гармонии сфер и гармонии мира рассуждали как о музыкально-математическом устройстве космоса. Звуки космоса, проявленные через звуки планет, которые издают их в своем движении, в античном мире сопоставлялись со струнами лиры или арфы. Современное же учение «небополитики» гласит, что информация духовной сферы бытия записана «кодами музыки», не нотной грамотой, не герцами физических колебаний, а соотношениями вибраций, кодирующих три аспекта времени (хронос, циклос и кайрос): мелодия кодирует пространство в аспекте порядка следования звуков, ритм кодирует время в аспекте цикличности, а гармония объединяет звукоряды в аспекте интервалов – суть длительности.

Базовым соотношением звуков, рождающих мажоро-минорную тональность, выступает трезвучие: прима, квинта и терция в ряду. Октава обуславливает гамму, поэтому основной тон и обертон, взятые в октаву, и есть осознание кода музыки сфер. Гаммы разных октавных звукорядов подобны ступеням лестницы восхождения сердца от земли к Небу и от человека к Богу в авраамической традиции. Трезвучия – суммы звуковых волн Неба, гармонических обертонов, воспринимаются в унисон к первому тону как единое, или присутствие в сердце человека Духа Божия, там же, где имеют место двоичные сочетания негармоничных обертонов (тяжелый рок), царят дьявольщина и своеволие человека. Как генетический код живой природы строится двумя спиралями ДНК, так и музыка сфер строится одновременно двумя рядами кратных и некратных обертонов.

Расшифрование музыкальных кодов музыки сфер является одной из технологии личностного роста, приводит к пониманию управлением временем и духовным устремлением человека вместе с усовершенствованием среды обитания в живом мире вне мира искусственного.

MUSIC OF THE SPHERES IN THE CULTURE OF ABRAHAMIC TRADITIONS AND THE AFFIRMATION OF THE DOCTRINE OF TIME

Music in the culture of Abrahamic traditions came from the Creator through Logos and was embodied in the music of the spheres. The music of the spheres is a doctrine of the structure of the Cosmos, therefore the harmony of the spheres and the harmony of the world were discussed as a musical and mathematical structure of the cosmos. The sounds of the cosmos, manifested through the sounds of the planets that emit them in their movement, were compared in the ancient world to the strings of a lyre or harp. The modern doctrine of “skypolitics” states that the information of the spiritual sphere of being is recorded in the codes of music, but not in musical notation or in the hertz of the physics of oscillations, but in the ratios of vibrations that encode three aspects of time (chronos, cyclos and kairos): melody encodes time in the aspect of the order of sounds, rhythm encodes time in the aspect of cyclicity, and harmony unites scales in the aspect of intervals – the essence of duration. The basic ratio of sounds that give birth to tonality is a triad: prima, quint and third in a row. The octave forms a scale and it is an “accounting unit” of time. Therefore, a basic tone and its first overtone taken in an octave are the realization of the code of the music of the spheres. The scales of different octaves are like steps of the flights of the staircase of the heart’s ascent from the earth to Heaven and from man to God. And triads – the sums of the waves of the sounds of Heaven – harmonic overtones – in unison according to the first tone are perceived as one – the presence of the Spirit of God in the heart of man in the Abrahamic traditions. Where binary combinations of inharmonious overtones take place (heavy rock), there reigns the devil and willfulness of man. Just as the genetic code of living nature is built by two DNA spirals, so the music of the spheres is built simultaneously by two rows of multiple and non-multiple overtones. Through deciphering the musical codes of the music of the spheres, as one of the technologies of personal growth, comes an understanding of time management and the management of a person’s spiritual aspiration to improve the living environment in the living world outside the artificial world.

Надежда Зеноновна Гаевская

соискатель кафедры культурологии Северного (Арктического) федерального университета имени М.В. Ломоносова, Архангельск;
Христианская гуманитарная академия, Санкт-Петербург;
научный руководитель – Наталья Николаевна Бедина, доктор культурологии, доцент Северного (Арктического) федерального университета имени М.В. Ломоносова, Архангельск

**БОГОСЛОВСКАЯ ЭСТЕТИКА О МУЛЬТИСЕНСОРНОМ ВОСПРИЯТИИ
МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

Обращаясь к трудам современных богословов, посвященных проблемам эстетики, мы должны упомянуть работу Дж. Мануссакиса «Бог после метафизики». «Меня интересует, – пишет автор, – топология, которая приведет нас к мышлению о Боге личностном, о Боге, познаваемом доксологическим языком хвалы и музыкой песнословий». Феноменологическое слушание музыки имеет три основные черты, обеспечивающие свободу музыки от уз концептуального мышления: отсутствие у музыки референции, интенции и рефлексии. Непосредственность, неопределенность и семантическая автономия делают музыку гораздо более подходящим языком для обращения к Богу и более подходящим средством связи Бога с нами. Язык музыки имеет богословское измерение.

Центральное понятие феноменологического дискурса музыки – понятие слуха. Слух занимает видное место в средневековой иерархии чувств. Изучение средневековых сенсорных миров с точки зрения слуха открывает новые перспективы для оценки и понимания действий и ритуалов, медиа и нарративов. Так, рецепция текста может пониматься как мультисенсорное присвоение – знаки для глаза, звуки для ушей, слова для вкусовых ощущений и материалы для обонятельного и тактильного восприятия; а при размышлении о прочитанном задействуются внутренние чувства и переживание. Взаимодействие органов чувств также способствует запоминанию: если хочешь услышать, надо почувствовать, так как память творится в чувственном переживании. Современные исследователи, обращая внимание на уникальную эстетику, порожденную религиозным сознанием эпохи, принципиально фигурирующем как парадоксальное сочетание догмата и канона и текучей, ситуативно обусловленной взаимосвязи смыслов.

Особое значение имеет слух в мультисенсорных структурах и связанных с ними паттернах восприятия и смысловых контекстах в специфических коммуникативных формах устного чтения и пения. Восприятие текстов в музыкальном произведении и реакция слушателя на звуковое исполнение связана с проблемой взаимосвязи слуха, визуального и воображения, и как следствие – сенсорного пересечения границ в интерпретации звуковых текстов. Мультисенсорное восприятие есть контекстное условие осмысления текста, музыкального произведения и их темпорологических характеристик.

THEOLOGICAL AESTHETICS ON THE MULTISENSORY PERCEPTION OF A PIECE OF MUSIC

Turning to the works of modern theologians devoted to the problems of aesthetics, it is worth mentioning the work of J. Manussakis's "God after Metaphysics". "I am interested," the author writes, "in a topology that will make us think about a personal God, a God known through praiseworthy language and the music of chants." Phenomenological listening to music has three main features that ensure the freedom of music from the bonds of conceptual thinking: the absence of musical reference, intention and reflection. The immediacy, vagueness, and semantic autonomy of music make it a much more appropriate language for addressing God and a more appropriate means of establishing a connection between God and us. The language of music has a theological dimension.

The central concept of the phenomenological discourse of music is the concept of hearing. Hearing occupies a prominent place in the medieval hierarchy of senses. The study of medieval sensory worlds from the point of view of hearing opens up new perspectives for evaluating and understanding actions and rituals, media and narratives. Thus, the reception of a text can be understood as a multisensory appropriation – signs for the eye, sounds for the ears, words for taste sensations and materials for olfactory and tactile perception; and when thinking about what is read, inner feelings and experience are involved. The interaction of the senses also promotes memorization: if you want to hear, you need to feel, because memory is created in a sensory experience. Modern researchers, paying attention to the unique aesthetics generated by the religious consciousness of the epoch, fundamentally appearing as a paradoxical combination of dogma and canon and a fluid, situationally determined interrelation of meanings.

Of particular importance is hearing in multisensory structures and related perceptual patterns and semantic contexts in specific communicative forms of oral reading and singing. The perception of texts in a piece of music and the listener's reaction to a sound performance is related to the problem of the interrelation of hearing, visual and imagination, and, as a result, sensory crossing of boundaries in the interpretation of sound texts. Multisensory perception is a contextual condition for understanding a text, a piece of music, and their temporal characteristics.

III. ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ЕВРЕЙСКОГО ИСКУССТВА

2-я Научная сессия по еврейскому искусству

Музыка и личность

Инесса Федоровна Двужильная

доктор искусствоведения, профессор Гродненского государственного университета имени Янки Купалы (Беларусь)

СТРУННЫЕ КВАРТЕТЫ МЕЧИСЛАВА ВАЙНБЕРГА В ЗЕРКАЛЕ ЕВРЕЙСКОЙ ТРАДИЦИИ. РАЗМЫШЛЯЯ О СЕДЬМОМ КВАРТЕТЕ ДО МАЖОР, ОР. 59 (1957)

В многожанровом творческом наследии польско-советского композитора еврейского происхождения Мечислава Вайнберга (1919, Варшава – 1996, Москва) 17 струнных квартетов (1937–1986) явились дневниковыми записями автора, раскрывающими сложный мир их творца. Художественная значимость квартетного мегацикла для современных исполнителей подтвердилась записью в последние десятилетия на диски всех 17 квартетов М. Вайнберга как минимум тремя коллективами – Quatuor Danel (Бельгия-Франция), Silesian String Quartet / Kwartet Śląski / (Польша), Arcadia Quartet (Румыния).

Анализ 17 струнных квартетов М. Вайнберга доказал значимую роль еврейской музыки ашкеназской традиции в ее двух проявлениях: синагогального напева (канторская музыка) и клезмерского музицирования. Они нередко определяют тип тем и принципы работы с ним, особенности метроритмической организации и ладотональное развитие. Наиболее очевидными в слуховом представлении выступают мелодии, решенные в духе фрейлехса. Не исключаем тот факт, что мелодии в умеренных темпах со «свободно разворачивающимся» (приближенным к импровизации) ритмическим рисунком обусловлены формулами литургических

песнопений. Есть в квартетах и музыкальные темы, интонационно связанные с иными «еврейскими» опусами Вайнберга: с вокальным циклом «Еврейские песни» ор. 13, с комической оперой «Мазл тов!».

Ярким выражением заложенных в тематизме еврейских идиом стал Квартет №7. В первой и второй частях квартета, представленного нетрадиционным в темповом отношении трехчастным циклом (Адажио – Аллегретто – Адажио), очевидны музыкальные темы с различными интонациями еврейских песен. В первой части ею стала идишская песня «Кража» («Бай майн ребе из гевезен а генейве»), во второй – эпизод ритуальной агады «Ма ништана» (к празднику Песах), припев-ниггун («Ядидим дай дай») песни ««Fraytik ouf der nakht». Обращение Вайнберга к данным первоисточникам дает возможность зафиксировать своего рода скрытую программу Седьмого струнного квартета, определить характерные приемы работы с тематизмом, выявляющие уже сложившийся авторский стиль. Атрибутом выступает интонационная канва квартета, обусловленная модальным мышлением.

Появление данного «еврейского» опуса в биографии композитора стало смелым шагом автора после его освобождения из Бутырской тюрьмы в апреле 1953 года. Значимая роль Седьмого квартета в советской музыке отмечена его исполнением 22 декабря 1957 года. квартетом имени Бородина, изданием партитуры (Москва: Музгиз, 1961).

STRING QUARTETS BY MECISLAV WEINBERG IN THE MIRROR OF JEWISH TRADITION. REFLECTING ON THE SEVENTH QUARTET IN C MAJOR, OP. 59 (1957)

In the multi-genre creative heritage of the Polish-Soviet composer of Jewish origin Mechislaw Weinberg (1919, Warsaw – 1996, Moscow), 17 string quartets (1937–1986) were the author's diary entries revealing the complex world of their creator. The artistic significance of the quartet megacycle for modern performers has been confirmed by the recording in recent decades of all 17 quartets by M. Weinberg with at least three groups – Quatuor Danel (Belgium – France), Silesian String Quartet / Kwartet Śląski/ (Poland), Arcadia Quartet (Romania).

Analysis of 17 string quartets by M. Weinberg proved the significant role of the Jewish music of the Ashkenazi tradition in its two manifestations: synagogal singing (cantorial music) and klezmer music. They often determine the type of topics and the principles of working with it, the features of the metrorhythmic organization and ladotonal development. The most obvious

in the auditory performance are melodies solved in the spirit of Freylekhs. We do not exclude the fact that melodies at moderate tempos with a “freely unfolding” (close to improvisation) rhythmic pattern are due to the formulas of liturgical chants. There are also musical themes in the quartets intonationally related to other “Jewish” opuses of Weinberg: with the vocal cycle “Jewish Songs” op. 13, with the comic opera “Mazl tov!”.

A striking expression of Jewish idioms in thematics was Quartet No. 7. In the 1st and 2nd parts of the quartet, represented by an unconventional three-part cycle (Adagio – Allegretto – Adagio), musical themes with distinguishable intonations of Jewish songs are obvious. In the 1st part, it became the Yiddish song “Theft” (“Bai main rebbe from gevezen a geneve”), in the 2nd – an episode of the ritual haggadah “Ma nishtana” (for the Passover holiday), the niggun-chorus (“Yadidim dai dai”) of the song “Fraytik oyf der nakht.”

Weinberg’s use of these primary sources makes it possible to identify of hidden program of the Seventh String Quartet, to determine characteristic techniques of working with themes, revealing the author’s already established style. The most striking indicator is the intonational canvas of the quartet, conditioned by modal thinking.

The appearance of this “Jewish” opus in the composer’s biography was a bold step by the author after his release from Butyrka prison in April 1953. The significant role of the Seventh Quartet in Soviet music is marked by its performance on December 22, 1957 by the Borodin Quartet, and the publication of the score (Moscow: Muzgiz, 1961).

Dr. David Ezra Okonsar

Independent researcher, PhD; Istanbul Technical University; The Royal Conservatory of Brussels (Turkey – Belgium)

THE ROYAL CROWN (KETER MALKHUT) – CONCERTO FOR THEREMIN AND ORCHESTRA

The Royal Crown (Keter Malkhut) is a concerto for Theremin and orchestra, inspired by the profound spiritual and poetic legacy of Solomon ibn Gabirol, the 11th-century Andalusian Jewish philosopher and poet. Though the work does not follow a specific program or set text, its atmosphere, structure, and musical gestures are deeply reflective of ibn Gabirol's mystical worldview, his Neo-Platonic influences, and his unique fusion of philosophy, Kabbalistic symbolism, and lyrical introspection.

The title references ibn Gabirol's renowned poem Keter Malkhut, an extraordinary example of medieval Hebrew poetry, blending philosophical inquiry with devotional exaltation. In this concerto, the ethereal voice of the Theremin—an instrument emblematic of disembodied sound and technological transcendence—embodies the human soul's yearning to approach the divine, an essential theme of ibn Gabirol's work.

The orchestra constructs a vast, shifting sonic landscape, blending modern orchestral language with elusive echoes of ancient scales and modal inflections, evoking both the spiritual grandeur and the existential solitude present in the poet's verses. The dialogue between Theremin and orchestra reflects the metaphysical tension between earthly limitation and the aspiration toward unity with the Infinite.

While not bound to a specific liturgical or historical narrative, The Royal Crown stands as a contemporary musical meditation on Jewish mysticism, philosophical longing, and the perennial human quest for transcendence.

This recording is presented as a virtual-instrument rendition created by the composer.

Concerto for Theremin and orchestra: The Royal Crown (Keter Malkhut)

Complete work: 37min. 05 sec. (Music Score Video)

https://youtu.be/PA1_ujgl6x0?si=lzqfmeyb_HVVeRMqs

Алена Сергеевна Сажнева

студентка V курса Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского, Красноярск; научный руководитель – Светлана Геннадьевна Войткевич, кандидат искусствоведения, доцент, проректор по творческой деятельности, профессор кафедры истории музыки Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского

«Акеда» Гилада Гохмана: К ВОПРОСУ О БЫТОВАНИИ СЮЖЕТА «ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ АВРААМОМ ИСААКА» В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Произведение современного еврейского композитора Гилада Гохмана «Акеда» посвящено сюжету из Бытия (или Берешит) «Жертвоприношение Авраамом Исаака». Этот сюжет влечет творцов многие столетия: самая ранняя фреска, дошедшая до нас, датируется IV веком. В XX и XXI веках свершается поворот от догматических предписаний к личностным интерпретациям сюжета, примером чего служит «Акеда», в которой композитор использует риторические фигуры, характерные для европейской культуры, и элементы еврейских синагогальных песнопений, в чем видится проявление синтетичности мышления. Гохман воплощает не только собственные переживания, вызванные этой историей, но и остается верен иудейской традиции, воспевающей праотца Авраама, исполнившего волю Бога.

Неоднозначность воплощения ветхозаветной истории в XXI веке сподвигла автора доклада к историческому экскурсу с целью создать широкий контекст бытования сюжета и его претворения как в музыкальном искусстве, так и в остальных областях человеческого творчества: от философии и изобразительного искусства до компьютерных игр. В качестве примеров рассматриваются картина канадского художника русского происхождения Вячеслава Грошева, труд израильского философа Омри Бёма, мурал в Брюсселе (Sparrow (麻雀)), фотокосплей (Беньямин Райх), компьютерная игра The Binding of Isaac, а также некоторые исследования библеистов-филологов и литературные статьи. В ходе исследования было выявлено повышенное внимание интерпретаторов к образу Исаака, который в первоисточнике является второстепенным персонажем. Акцент на детской тематике, на психологической травме ребенка ставится почти у всех художников XXI века. Поступок Авраама подвергается всестороннему анализу, поднимаются вопросы о правомерности исполнения воли Бога. Авторы не столько следуют тексту

первоисточника, сколько воплощают личностное понимание события, произошедшего на горе Мориа. При этом акценты, расставленные традициями христианской религии и иудаизма (ислам в данной работе не затрагивается), продолжают жить и в работах современных авторов: почитание Авраама, толкование ветхозаветной истории современным языком с опорой на постулаты учителей веры. Помимо всего прочего в произведениях можно усмотреть преемственность с предыдущими эпохами: в музыке это использование риторических фигур и ладов народной музыки; в картинах – отсылки к полотнам мастеров прошлого, сходные мотивы, композиция.

Подобная панорама позволит всесторонне исследовать сюжет, определить его незыблемый остов и выявить особенности интерпретаций, которые соотносятся с духом времени и высвечивают проблематику, волнующую людей в XXI веке.

“AKEDA” BY GILAD HOCHMAN: ON THE EXISTENCE OF THE PLOT OF “ABRAHAM’S SACRIFICE OF ISAAC” IN MODERN CULTURE

The work of the contemporary Jewish composer Gilad Hochman, “Akedá”, is dedicated to the story from Bereshit “Abraham’s Sacrifice of Isaac”. In the 20th and 21st centuries, a turn is taking place from dogmatic prescriptions to personal interpretations of the story, an example of which is “Akedá”, in which the composer uses rhetorical figures characteristic of European culture and elements of Jewish synagogue chants, which is seen as a manifestation of synthetic thinking. The ambiguity of the embodiment of the Old Testament story in the 21st century prompted the author of the report to a historical digression in order to create a broad context of the existence of the plot and its implementation both in musical art and in other areas of human creativity: from philosophy and fine arts to computer games. The following examples are considered: a painting by the artist Vyacheslav Groshev, a work by the philosopher Omri Boehm, a mural in Brussels, photo cosplay, a computer game “The Binding of Isaac”, as well as some studies by biblical philologists and literary articles. The study revealed increased attention from interpreters to the image of Isaac, who is a secondary character in the original source. Abraham’s act is subjected to a comprehensive analysis, questions are raised about the legitimacy of fulfilling God’s will. At the same time, the accents placed by the traditions of the Christian religion and Judaism continue to live in the works of modern

authors: the veneration of Abraham, the interpretation of the Old Testament history in modern language based on the postulates of the teachers of faith. Such a panorama will allow us to comprehensively explore the plot, determine its unshakable core and identify the features of interpretations that are consistent with the spirit of the times and highlight the issues that concern people in the 21st century.

Екатерина Александровна Швец

преподаватель Детской школы искусств № 21, Новосибирск;

научный консультант – Екатерина Константиновна Карелина, доктор искусствоведения,

доцент Международной академии «Хоомей», Кызыл, Республика Тыва

**ВЫДАЮЩИЕСЯ ЛИЧНОСТИ В ОПЕРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ
САЛИМА КРЫМСКОГО**

Доклад посвящен ряду оперных произведений советского и российского композитора Салима Манусовича Крымского (1930–2021). В течение двух десятилетий им было создано восемь опер, основой для которых стали биографии выдающихся представителей еврейского народа и сочинения писателей еврейского происхождения.

С самого начала творческого пути, согласно традициям русской композиторской школы и запросу времени, Крымский погрузился в мир народной музыки и внес свой вклад в развитие национальной музыкальной культуры республик, в которых жил и работал. Таким образом им было написано множество произведений на тувинские и карачаевские темы. Впервые к оперному жанру композитор обратился в 1979 году. Тогда был написан «Науруз» (или «Последний изгнанник») – первая национальная карачаево-черкесская опера и единственная из опер Крымского, поставленная на сцене.

Возвращение к жанру произошло спустя много лет, после переезда в Москву и перехода от инонационального материала к еврейскому фольклору. Особый успех сопутствовал циклу «14 еврейских танцев» для камерного оркестра, который исполнялся в России и за рубежом.

Длительная работа по изучению Священного Писания, иной литературы и еврейской национальной музыки постепенно подготовила почву для будущих опер. Были положены на музыку ряд псалмов Давида, по одноименным книгам Библии написаны кантаты «Песнь Песней» и «Руфь», а полный текст «Экклезиаста» (впервые в нашей стране) стал основой для объемного опуса – сольной кантаты, состоящей из 12-ти глав. Эти сочинения с успехом исполнялись в Москве.

В 2001 году была написана опера «Давид», за ней последовали: «Маймонид» (2003), «Мандельштам» (2007), «Пять сюжетов Кафки» (2010), «Лунная баллада» (2012), «Рашель» (2014), «Спиноза» (2016), «Эйнштейн» (2018). Музыка названных сочинений фрагментарно исполнялась в концертах. В этих операх автор обращается к сочинениям Франца Кафки, Шмуэля Агнона и воплощает судьбы героев из далекого

и недавнего Прошлого, представителей еврейского народа: библейского царя, средневековых ученых-философов, театральной актрисы XIX века и ученого-физика XX века.

В музыкальной ткани опер тесно взаимодействуют многие инструментальные и вокальные сочинения Крымского разных лет. Их органическое вплетение в действие, будь то Псалом Давида, еврейский танец для оркестра, скрипичная соната, романс или даже песенка на стихи из детской книги дочери композитора, создает ощущение переосмысления накопленного творческого опыта и выхода на новый уровень. Ярчайшим примером здесь может выступить опера «Мандельштам», которая буквально «вырастает» из ранее написанного вокального цикла.

Важно отметить документальность как одну из наиболее характерных черт композиторского стиля Крымского. Автор тщательно готовился к написанию либретто, изучал множество документальных источников и стремился к подлинному представлению своих героев. В его операх образы прошлого становятся осязаемыми: безутешная Надя изливает все свое отчаяние в последнем письме к Мандельштаму, Эйнштейн играет на скрипке для маленького сына, а Спиноза размышляет над очередным трактатом, шлифуя линзу. В операх Крымского номерной принцип построения сочетается со сквозной драматургией, гибко используются лейттемы и лейтжанры, с помощью которых достигается цельность музыкального повествования.

Жизнеописания выдающихся людей из разных эпох обусловили многогранность художественных и композиционных решений композитора в данных операх. На сегодняшний день в публикациях нами уже был представлен анализ опер «Мандельштам», «Спиноза», «Эйнштейн». В целом же творчество Салима Крымского пока мало изучено и представляет большой исследовательский интерес.

OUTSTANDING FIGURES IN THE OPERATIC WORKS BY SALIM KRYMSKY

The report is dedicated to a series of operatic works by Soviet and Russian composer Salim Manusovich Krymsky (1930–2021). Over two decades, he composed eight operas, primarily based on the biographies of prominent figures of the Jewish people and the writings of Jewish authors.

From the very beginning of his career, following the traditions of the Russian compositional school and the demands of the time, Krymsky immersed himself in the world of folk music and contributed to the development of the national musical culture of the republics where he lived and worked. Thus, he composed

numerous works on Tuva and Karachay themes. The composer first turned to the operatic genre in 1979 with “Nauruz ”(or “The Last Exile”)–the first national Karachay-Cherkess opera and the only one of Krymsky’s operas to be staged.

He returned to the genre many years later after moving to Moscow and shifting from non-Jewish themes to Jewish folklore. His “14 Jewish Dances” for chamber orchestra achieved particular success, being performed both in Russia and abroad.

Years of studying sacred texts, literature, and Jewish folk music gradually laid the groundwork for his future operas. He set several of David’s psalms to music, composed cantatas based on biblical books (“Song of Songs” and “Ruth”), and for the first time in Russia, used the complete text of Ecclesiastes as the basis for a large-scale solo cantata in twelve movements. These works were successfully performed in Moscow.

In 2001, Krymsky composed the opera “David”, followed by: “Maimonides” (2003), “Mandelstam” (2007), “Five Kafka Tales” (2010), “Moon Ballad” (2012), “Rachel” (2014), “Spinoza” (2016), “Einstein” (2018).

Excerpts from these operas have been performed in concerts. In them, Krymsky draws on the works of Franz Kafka and Shmuel Agnon, portraying the lives of Jewish historical figures—a biblical king, medieval philosopher-scholars, a 19th-century theater actress, and a 20th-century physicist.

The musical fabric of the operas intricately weaves together Krymsky’s earlier instrumental and vocal works. Their organic integration—whether a Psalm of David, a Jewish orchestral dance, a violin sonata, a romance, or even a children’s song based on his daughter’s book – creates a sense of reimagined artistic evolution. A striking example is Mandelstam, which grows directly out of a previously written vocal cycle.

A key feature of Krymsky’s style is his documentary approach. He meticulously researched libretti, studied historical sources, and sought authentic portrayals of his subjects. His operas make the past tangible: the inconsolable Nadia pours out her despair in a final letter to Mandelstam; Einstein plays the violin for his young son; Spinoza polishes a lens while contemplating a treatise. Krymsky blends numbered operatic structures with through-composed drama, using leitmotifs and leitgenres to achieve musical cohesion.

The diverse lives of his subjects led to multifaceted artistic and compositional solutions. To date, analyses of “Mandelstam”, “Spinoza”, and “Einstein” have been published, but Krymsky’s oeuvre remains understudied and holds significant scholarly interest.

Музыка и метод

Хава Ванникова (Шмулевич)

музыкальный консультант проекта «Лашон а-баит», Университет Бар-Илана,
Рамат-Ган (Израиль)

PRO AUT CONTRA: К ВОПРОСУ ИДЕНТИФИКАЦИИ ПАРОДИЙ НА ХАСИДСКИЕ ПЕСНИ В ЕВРЕЙСКОМ ФОЛЬКЛОРЕ

Установление различия между пародийным и серьезным литературным произведением не всегда тривиально. Известны произведения, пародийная природа которых вызывала споры среди читателей и исследователей. Расплывчатость границ между первоисточником и его пародийным отображением свойственна и многим антихасидским сочинениям. Порицающие хасидизм полемические и сатирические опусы, принадлежащие перу маскилим (приверженцев еврейского Просвещения) или митнагдим (оппонентов хасидизма), содержали множество пародийных фрагментов, которые умело подражали ходу мышления, речам и песням хасидов. Некоторые хасидские обычаи казались критикам «хасидской секты» столь неестественными и странными, что иногда само их описание вызывало желаемый комический эффект. В некоторые пародийные фрагменты вплетались аутентичные хасидские тексты, и лишь отдельные стилистические нюансы свидетельствовали об отчужденности от хасидского первоисточника и выдавали пародийный характер сочинения.

Зыбкость границ между пародией и хасидским источником присуща также еврейской народной песне, и это явление не было исследовано. Поскольку обыкновение хасидов использовать нееврейские языки в герменевтической практике и в песнях являлось излюбленной мишенью для насмешек, в своем докладе я проанализирую именно те песни религиозной тематики, которые включали в себя нееврейские языки, и в еврейском фольклоре известны как в серьезных вариантах, так и в юмористических. Будут представлены разные варианты таких песен, как «Микитка», «Казачок», «Аль хет» («За грех»), «Гуляй душа» и «Катерина-молодица». Информация о целевой аудитории и обстоятельствах исполнения этих песен зачастую отсутствует. Как можно установить различие между серьезными хасидскими вариантами и их пародийными «двойниками»?

Какой из них является источником, а какой подражанием? Я проанализирую тематические, стилистические, музыкальные, интонационные и культурно-социальные характеристики, которые свойственны разным вариантам этих песен и могут способствовать их идентификации с той или иной группой.

PRO AUT CONTRA: ON THE QUESTION OF IDENTIFYING PARODIES OF HASIDIC SONGS IN JEWISH FOLKLORE

Establishing the distinction between parodic and serious literary works is not always trivial. There are known works whose parodic nature has sparked debates among readers and scholars. The blurred boundaries between the original source and its parodic representation are also characteristic of many anti-Hasidic compositions. Polemical and satirical opuses condemning Hasidism, authored by maskilim (adherents of the Jewish Enlightenment) or mitnagdim (opponents of Hasidism), contained numerous parodic fragments that skillfully imitated Hasidic patterns of thought, speech, and songs. Some Hasidic customs seemed to the critics of the “Hasidic sect” so unnatural and strange that sometimes their mere description produced the desired comic effect. Some parodic fragments incorporated authentic Hasidic texts, with only certain stylistic nuances bearing witness to alienation from the Hasidic source and betraying the parodic character of the composition.

The fluidity of boundaries between parody and Hasidic source is also evident in Jewish folk songs, and this phenomenon has not been studied. Since the Hasidic practice of using non-Jewish languages in hermeneutical practice and in songs was a favorite target for ridicule, in my presentation I will analyze precisely those songs of religious themes that incorporated non-Jewish languages and are known in Jewish folklore in both serious and humorous variants. Different versions of such songs as “Mikitka,” “Kazachok,” “Al het” (“For the sin”), “Gulyay dusha” (“Rejoice, soul”), and “Katerina-molodytysya” will be presented. Information about the target audience and performance circumstances of these songs is often absent. How can one establish the distinction between serious Hasidic variants and their parodic “doubles”? Which is the source and which the imitation? I will analyze the thematic, stylistic, musical, intonational, and cultural-social characteristics that are inherent to different variants of these songs and may contribute to their identification with one group or another.

Хана Ерши

независимый исследователь (Израиль)

ВИДЫ ЦИТИРОВАНИЯ В ХАБАДСКИХ НИГГУНИМ КАК ФОРМЫ АВТОКОММУНИКАЦИИ

Ниггуним в хасидской традиции (хасидизм – религиозно-мистическое направление в иудаизме, возникшее в Восточной Европе на рубеже XVII–XVIII веков) принято называть напев без слов. При этом во многих ниггуним присутствует вербальный текст, но вся информация содержится именно в музыке и передана с помощью имманентных ей средств.

В хабадских ниггуним (Хабад – одно из ведущих направлений хасидизма, декларирующее Служение через разум) приемы цитирования используются в качестве яркого выразительного средства, являются кульминационными точками композиции и служат ключом к пониманию смыслов. Склонность к цитированию в еврейской культуре в целом и хасидской музыке в частности восходит к талмудической эпохе (периоду кодификации Устной Торы, начавшемуся после разрушения Второго Иерусалимского храма в 70 году н.э.), когда еврейские сакральные тексты сформировались как результат диалога разных участников, зачастую даже не находившихся в одном пространственно-временном континууме.

Сказано, что, когда поешь ниггун, его автор предстает перед духовным взором поющего в буквальном смысле. Поэтому узнаваемые фрагменты разных напевов внутри текста воспринимаются как образы-символы создавших их персоналий и стоящих за их именами философии и мировоззрений, а сам прием цитирования служит средством связи с ними и между ними.

В ниггуним отмечают три базовых вида внутреннего цитирования (речь идет не о внешнем заимствовании из иных музыкальных культур, а о фрагментах, «кочующих» из одних напевов в другие в рамках традиции хасидов Хабад): цитата («дословная» копия исходного фрагмента), аллюзия (узнаваемый намек), коллаж (группа цитат или аллюзий в рамках одного текста).

Эти виды соответствуют трем «направлениям» связи: с Б-гом (*dveikus* – растворение души в Источнике), с Ребе (*hiskashrus* – связь хасида с духовным Наставником), с общиной (*hisvaadus* – хасидское застолье). Связь эта существует не в парадигме «свое – чужое», а в изначальном неразрывном единстве сторон, на уровне «свое – свое», что позволяет говорить о своего рода автокоммуникации.

Примерами упомянутых выше видов цитирования могут служить следующие напевы: «Шалаш тнуот» – ниггун трех авторов: Баал Шем Това, Рава Магида из Межирич и раби Шнеур Залмана из Ляд; «Ниггун изливания души» – напев, который ребе «Цемах Цедек» (третий глава Хабада, Менахем Мендл Шнеерсон) имел обыкновение петь, распростершись на могиле матери; «Кадиш» раби Леви Ицхака из Бердичева.

TYPES OF QUOTATION IN CHABAD NIGGUNIM AS A FORM OF AUTOCOMMUNICATION

In the Hasidic tradition (Hasidism is a religious-mystical movement of Judaism that arose in Eastern Europe at the turn of the 17th–18th centuries), a niggun is typically understood as a wordless melody. However, many niggunim do contain verbal text, though the core meaning is conveyed through the music itself and expressed by its inherent means.

In Chabad niggunim (Chabad being one of the leading branches of Hasidism, emphasizing service through intellect), quotation techniques are used as striking expressive devices. They provide a key to understanding the deeper meanings. The tendency toward quotation in Jewish culture in general—and in Hasidic music in particular—goes back to the Talmudic era (the period of codifying the Oral Torah, which began after the destruction of the Second Temple in 70 CE), when Jewish sacred texts emerged as the result of dialogue between various participants who often did not share the same time or space.

It is said that when one sings a niggun, its composer literally appears before the singer's spiritual gaze. Recognizable fragments from various melodies of a niggun are perceived as symbolic images of their original authors—and of the philosophy and worldview associated with their names. Thus, quotation becomes a means of connection—with them and between them.

In niggunim, there are three basic types of internal quotation (this does not refer to external borrowings from other musical cultures, but rather to fragments that “migrate” between melodies within the Chabad Hasidic tradition):

Quotation (a “literal” copy of an original fragment);

Allusion (a recognizable hint);

Collage (a group of quotations or allusions within a single composition).

These types correspond to three “directions” of connection:

With God (*dveikus* – the soul's dissolution in the Source);

With the Rebbe (*hiskashrus* – the disciple's connection with the spiritual mentor);

With the community (*hisvaadus* – the Hasidic gathering or festive meal).

This connection does not exist within the paradigm of “own vs. other” but rather in an original, inseparable unity of the parties—at the level of “own to own”—which allows us to speak of a kind of autocommunication.

Examples of the aforementioned types of quotation include the following melodies: “Shalosh Tenuot” – a niggun by three authors: the Baal Shem Tov, the Maggid of Mezeritch, and Rabbi Shneur Zalman of Liadi; “Niggun of Soul Outpouring” – a melody the Rebbe Tzemach Tzedek (the third Chabad leader, Menachem Mendel Schneerson) used to sing while lying upon his mother’s grave; “Kaddish” by Rabbi Levi Yitzchak of Berdichev.

Музыка и изображение

Роза Сергеевна Ашкенази

магистр востоковедения, архивист Института лингвистических исследований
Российской академии наук, Санкт-Петербург

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ЕВРЕЙСКО-ПЕРСИДСКОЙ МИНИАТЮРЫ: ИСТОРИЯ И ПЕРСПЕКТИВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

В данном докладе автор предпримет попытку изложения истории и перспектив изучения еврейско-персидской миниатюры. Еврейско-персидская миниатюра – это разновидность персидской миниатюры, которая бытовала в еврейских рукописях, производившихся в Иране начиная с XVII по XIX век. Этот вид еврейского искусства, как и многие другие искусства еврейского мира, имеет амбивалентную структуру. С точки зрения техники – это персидская миниатюра, которая строится по изобразительным канонам персидской живописи. С другой стороны, еврейско-персидская миниатюра наполнена своим уникальным иудейским содержанием, что отражается в сюжетах иллюстраций.

На данный момент изучением еврейско-персидской миниатюры занимались только зарубежные исследователи. Среди них А. Тейлор, О. Кармели, А. Амар, Дж. Гутманн, В.Б. Морин, чьи работы опубликованы на иврите и английском языке. Несмотря на наличие исследований вышеуказанных авторов, большинство из них носит обзорный характер. Их главной темой является обзор имеющихся еврейско-персидских иллюстрированных рукописей и их связь с традицией персидской живописи.

Однако круг проблем изучения еврейско-персидской миниатюры намного шире, чем ее атрибуция к той или иной традиции, что, безусловно, также является важной задачей. Среди имеющихся у нас опубликованных исследований только две работы рассматривают иллюстрации конкретных еврейско-персидских рукописей. Это статья О. Кармели «Tiure aron ha-brit be-miniaturot parsiyot yehudiot» (на иврите, «Изображения Ковчега Завета в еврейско-персидских миниатюрах»), которая освещает проблему изображения Ковчега Завета в миниатюрах поэмы Имрани «Фатх-нама». Другой концептуальной работой является статья на иврите А. Амар «Moshe ve Musa – sipur Moshe be-Musa name. Bein yehadut le-islam be-rei

ha-dorot» («Моше и Муса – история Моисея в Муса-нама. Между иудаизмом и исламом в зеркале поколений»), которая посвящена источникам некоторых сюжетов в одной из еврейско-персидских рукописей с текстом поэмы «Муса-нама» Шахина Ширази. В данной статье также обсуждаются особенности, которые могли бы указать на религиозную идентичность автора иллюстраций, поскольку в них имеются определенные неточности с позиции иудейского канона.

На данный момент, по мнению автора доклада, имеется большой круг вопросов, которые должны быть освещены в исследованиях еврейско-персидской миниатюры в будущем. Дальнейшее изучение должно быть главным образом сконцентрировано на иллюстрациях конкретных еврейско-персидских рукописей. Многие иллюстрации не атрибутированы ни по школе живописи, ни по времени создания. Кроме того, многие миниатюры не определены по сюжету, то есть неизвестно, что именно на них изображено.

Последнее на что хотелось бы обратить внимание – это отсутствие компаративистских исследований внутри самой еврейско-персидской традиции. В нашем распоряжении имеются некоторые поэмы, которые дошли до нас в нескольких списках, однако их сравнение между собой никогда не проводилось. Эти и другие вопросы подлежат дальнейшему изучению и ждут своего исследователя.

THE PROBLEMS OF STUDYING JUDEO-PERSIAN MINIATURES: HISTORY AND PROSPECTS OF THE RESEARCH

In this report, the author will attempt to outline the history and prospects of studying Judeo-Persian miniature. The Judeo-Persian miniature is a type of Persian miniature that was used in Jewish manuscripts produced in Iran from the 17th to the 19th centuries. This type of Jewish art, like many other arts of the Jewish world, has an ambivalent structure. From a technical point of view, this is a Persian miniature that is built according to the pictorial canons of Persian painting. On the other hand, Judeo-Persian miniature is filled with its own unique Jewish content, which is reflected in the plots of the illustrations.

At the moment, only foreign researchers have studied Judeo-Persian miniature. They are A. Taylor, O. Carmeli, A. Amar, J. Gutmann, V.B. Morin, whose works have been published in Hebrew and English. Despite the presence of studies by the mentioned authors, most of them are review of the Judeo-Persian illustrated manuscripts and their connection with the tradition of Persian painting.

However, the range of problems in the field of studying Judeo-Persian miniatures is much broader than their attribution to a certain tradition. Among the published studies we have only two works that examine the illustrations of specific Judeo-Persian manuscripts. This is the article by O. Carmeli “Tiure aron ha-brit be-miniaturot parsiyot yehudiot” (in Hebrew, “Images of the Ark of the Covenant in Jewish-Persian Miniatures”), which highlights the problem of the image of the Ark of the Covenant in the miniatures of Imrani’s poem “Fath-nama”. Another work is the article in Hebrew by A. Amar “Moshe ve Musa – sipur Moshe be-Musa name. Bein yehadut le-islam be- rei ha-dorot” (“Moses and Musa – the story of Moses in Musa-nama. Between Judaism and Islam in the mirror of generations”), which is devoted to the sources of some miniatures in one of the Judeo-Persian manuscripts of the poem “Musa-nama” by Shahin Shirazi. This article also discusses features that could indicate the religious identity of the author of the illustrations, since they contain certain inaccuracies from the standpoint of the Jewish canon.

At the moment, according to the author of the report, there is a large range of issues that should be covered in further studies of Judeo-Persian miniatures. Many illustrations are not attributed either by school of painting or by time of creation. In addition, many miniatures are not identified by plot. The last thing I would like to mention is the lack of comparative studies within the Judeo-Persian tradition. We have some poems that have come down to us in several copies, but they have never been compared with each other. These and other issues are subject to further study and await their researcher.

Гюльтекин Байджановна Шамилли

доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания, руководитель проекта «Музыка в культуре»

О РЕКОНТЕКСТУАЛИЗАЦИИ ОБРАЗОВ В ЕВРЕЙСКО-ПЕРСИДСКОЙ РУКОПИСИ MS 1398 ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ЭЛЬКАНА НАТАНА АДЛЕРА

Выбирая реконтекстуализацию как оптику для изучения образов главных персонажей в еврейско-персидской рукописной книге, созданной в эпоху правления династии Сефевидов (1501–1722), я опираюсь на исследование Пера Линелля и его основные положения, касающиеся понятий текста, контекста и реконтекстуализации. Он говорит, что «любой дискурс или текст встроен в матрицу контекстов, составленную из массива различных контекстных ресурсов: предшествующий дискурс, конкретная физическая среда, люди (и предположения о людях) с их межличностными отношениями, различные виды фоновых знаний, определения ситуаций (фреймы), модели обсуждаемых тем и т.д.», и что «различные жанры, дискурсивные сообщества и коммуникативные ситуации будут использовать контекстные ресурсы разных видов и в разных сочетаниях». По мнению Линелля, «текст или дискурс не просто состоит из последовательности высказываний; существуют сопутствующие контексты, поддерживающие связность и непрерывность дискурса и его интерпретируемость. Контексты необходимы для понимания фрагмента дискурса; мы можем сказать, вкратце, что понимание основано на соотношении того, что должно быть интерпретировано и понято, с чем-то, набором контекстуальных свойств, которые уже известны или (частично) поняты. Контексты имеют характерную двусмысленную природу; они частично находятся вне дискурса или текста, но в то же время дискурсы и их соответствующие контексты составляют друг друга. Все это означает, что дискурсы и их контексты предполагают и подразумевают друг друга, и что часть дискурса не может быть изъята из данной матрицы контекстов без изменения ее интерпретаций или ее потенциала быть интерпретированной определенным образом».

Использование данной оптики применяется на базе логико-смыслового подхода А.В. Смирнова и метода контрастного анализа, в основе которого лежит принцип то же – иначе: он позволяет увидеть смысловые различия при сравнении, казалось бы, похожих вещей и при этом избежать казуса несистемного сравнения вишни и мяса на основании одного или ряда общих свойств, например красноты и мягкости. Внешняя

похожесть миниатюр, иллюстрирующих один и тот же текст, написанный на персидском языке арабским и еврейским письмом, оказывается крайне иллюзорной в рамках одной эпохи и иллюстративной традиции, ограниченной XVII веком – временем появления иллюстрированной еврейско-персидской книги.

Сравниваемые миниатюры являются примером предельно контрастной визуальной интерпретации смысла поэмы Низами настолько, насколько различны еврейская религиозная и исламская суфийская мысль, передаваемые художественными, а не поэтическими средствами выразительности через иллюстрации к одному и тому же сюжету.

Таким образом, цель доклада – вскрыть потенциал еврейско-персидской рукописной книги как присущей ей изначально интенции быть понимаемой определенным образом – таким, который не нарушил бы большой Текст еврейской традиции в полиэтнической и многоязычной культуре эпохи Сефевидов. Далее сосредоточимся на образце еврейско-персидской рукописи из коллекции Элькана Натана Адлера MS 1398, деликатно атрибутированной ее хранителями как «Хосров и Ширин» Низами Гянджеви ввиду утерянных первых листов и невозможности установить ее точное название.

ON THE RECONTEXTUALIZATION OF IMAGES IN THE JEWISH-PERSIAN MANUSCRIPT MS1398 OF THE COLLECTION OF ELKHAN NATAN ADLER

Using recontextualization as an optic for studying the images of the main characters in a Jewish-Persian manuscript created during the Safavid dynasty (1501–1722), I rely on the research of Per Linell and his main propositions concerning the concepts of text, context, and recontextualization. According to his theory, discourse or text is embedded within a matrix of contexts that are necessary for understanding a fragment of discourse; discourses and their contexts imply and presuppose each other, and a part of discourse cannot be extracted from this matrix of contexts without altering its interpretations or its potential to be interpreted in a certain way.

This perspective is applied by me based on A.V. Smirnov's logical-semantic approach and the method of contrastive analysis, which is grounded in the principle of "the same—otherwise": it allows for the identification of semantic differences when comparing seemingly similar things, while avoiding the pitfall of unsystematic comparison—such as comparing cherries and meat based solely on shared properties like redness or softness.

The external resemblance of miniatures illustrating the same text, written in Persian using Arabic and Hebrew scripts, proves to be highly illusory within the framework of one era and the illustrative tradition limited to the 17th century—the period of the emergence of the illustrated Jewish-Persian book. The miniatures compared serve as examples of an extremely contrasting visual interpretation of the meaning of Nizami's poem, as distinct as the Jewish religious and Islamic Sufi thought are, conveyed through artistic rather than poetic means of expression via illustrations for the same story.

Thus, the goal of this presentation is to reveal the potential of the Jewish-Persian manuscript as inherently intended to be understood in a particular way—one that would not violate the broader Text of Jewish tradition within the polyethnic and multilingual culture of the Safavid era. Subsequently, I focus on an example of a Jewish-Persian manuscript from the collection of Elkhan Nathan Adler, MS 1398, which has been delicately attributed by its custodians as “Khosrow and Shirin” by Nizami Ganjavi, due to the lost initial pages and the impossibility of determining its exact title.

Изакий Иосифович Земцовский

доктор искусствоведения, профессор (США)

Музыкальная концепция поэтики Шагала

Исследование поэтики Шагала – моя заветная мечта. Настоящий доклад – очередная попытка объяснить глубинное своеобразие живописной поэтики Шагала как поэтики по сути музыкальной; я назвал ее поэтикой преодоленной гравитации.

Сначала я обнаружил статью под названием «Волшебная скрипка Шагала» (Музыкальная академия, 2015, № 3). Ее английский перевод увидел свет недавно – как эпилог книги «Magic Violin: Jüdische Musikkultur und Moderne» (Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2024). Здесь сформулированы предпосылки исследования и его всеопределяющие гипотезы и направления (например Шагал как полижанровая «Я-Традиция», как фольклор с осознанным авторством). В частности, аргументируется новое понимание Шагала как Homo Polyphonicus – в своем творчестве художник действительно был принципиальным полифонистом – если угодно, композитором своих многоголосных визуальных композиций.

Затем, в мае 2021 года в Москве, в формате онлайн имела место Первая международная междисциплинарная сессия по еврейскому искусству, на которой я выступил с сообщением «Марк Шагал: Триумф сопричастности». В его интимном автобиографическом «эйгнс» (на идише «свое» или «то, что принадлежит мне»), в его художественной «Я-Традиции» царит тотальная сопричастность. Шагал словно переделывает мироздание заново, согласно своим идеалам, придавая ему неожиданную и счастливую сопричастность всего на свете всему своему. Грандиозное наследие Шагала – это уникальное собрание сопричастностей, существующее согласно неписанному закону сопричастного мышления (тезисы докладов изданы в книге «Восток Рувима Мазеля». Сост. Г.Б. Шамилли).

В декабре 2025 года, на Второй сессии по еврейскому искусству, я сосредоточиваюсь на загадочном феномене так называемого цветного слуха живописца и даже на гипотезе о возможном интонационном зрении художника. Не берусь утверждать, согласился бы сам Шагал с дерзким тезисом Льва Шестова («... главное, самое нужное – увидеть нельзя: можно только услышать»), но уверен – художнику шагаловской музыкальности и редкого дара в том, что я называю живописной оркестровкой, было не чуждо специфическое доверие к музыкальному слуху. Ему принадлежит знаменательное признание: «Я воспринимаю вещи только внутренним

слухом». Напомню, что Шагал играл на скрипке, пел подростком в синагоге, всю жизнь пел или слушал музыку во время работы. Свое творческое кредо он буквально отчеканил: «Я всегда писал такие картины, где все краски до единой были переполнены любовью к людям». «Добродетель и любовь – по моей терминологии – это цвет и свет».

Не мне судить, насколько убедительными окажутся мои анализы и аргументы. Добавлю лишь одно: помимо работ Шагала в докладе привлекаются также уникальные музыкально-цветные сновидения, призванные по-своему прояснить и проиллюстрировать парадоксальность выдвигаемых гипотез.

TOWARD A MUSICAL CONCEPTION OF CHAGALL'S POETICS

It has been a cherished dream of mine to study the poetics of Marc Chagall. The present work is my latest attempt to shed light on the deeply original nature of Chagall's pictorial poetics, and to show how this poetics is musical in its essence. I call it the poetics of overcoming gravity.

My first published thoughts on this subject are to be found in an article entitled "Chagall's Magic Violin" (*Muzykal'naiia akademiia [Musical Academy]*, 2015, No. 3). It has recently appeared in English translation as an epilogue to the book "Magic Violin: Jüdische Musikkultur und Moderne" (*Jewish Musical Culture and Modernity*) (Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2024). In this article, I laid the groundwork for the present study, including its overarching hypotheses and argumentation (for example, the notion of Chagall as a polygeneric "I-Tradition," my term for folklore that has a specific author). I argue in particular for a new understanding of Chagall as *Homo Polyphonicus*, an artist who in his work was fundamentally a polyphonist—a composer of many-voiced visual compositions, if you will.

Later, in 2021, when the First International Interdisciplinary Session on Jewish Art was hosted in Moscow and took place online in a virtual format, I contributed a paper entitled "Marc Chagall: The Triumph of Co-Participation." There I argued that Chagall's intimate and autobiographical "eygns" (in Yiddish, "one's own," or "that which belongs to me"), his artistic "I-Tradition," is structured by a dominant guiding principle of total co-participation. It is as if Chagall is remaking the universe, creating it anew according to his own ideals, and in the process bestowing upon it an unexpected and happy co-participation between everything in the world and everything within him. Chagall's great legacy is this unique coming together of co-participations which exist according to an unwritten law, the law of the co-participations of

thought. (An abstract of the Session's papers can be found in *Vostok Ruvima Mazel'ia* ("The East of Ruvim Mazel"), compiled by Giu'l'tekin Shamilli.)

In December 2025, at the Second Session on Jewish Art, I will be focusing on the mysterious phenomenon of chromesthesia, or the painter's ability to hear colors, as well as on a hypothesis about the artist's ability to visualize intonations. I cannot say for sure whether Chagall would agree with Lev Shestov's daring suggestion that "...the most important, most necessary thing is not to see, but only to listen," but I am certain that this particular belief in the power of musical hearing would not have been alien to an artist of Chagall's musicality, possessed of that rare gift that I call painterly orchestration. It was Chagall indeed who made the remarkable confession: "I perceive things only by means of inner hearing." Let us remember that Chagall played the violin, sang in the synagogue as a youth, and all his life sang or listened to music while he worked. He described this experience literally in his artistic credo: "I was always painting pictures in which each and every color was saturated with love for my fellow people." "Virtue and love: in my own terminology, these are color and light."

It is not for me to say how convincing my analyses and arguments may prove to be. I will add just one more thing: aside from the works of Chagall, this paper also draws on a number of unique musico-painterly dream-visions, which I have included so that they may in their own way help to clarify and illustrate the paradoxical nature of my hypotheses.

Юлия Викторовна Бабич

магистрант Российского государственного гуманитарного университета, Москва;
научный руководитель – Александр Викторович Марков, доктор филологических наук,
доцент Российского государственного гуманитарного университета

**МУЗЫКА В ЦИКЛЕ МАРКА ШАГАЛА «БИБЛЕЙСКОЕ ПОСЛАНИЕ»
КАК ИНСТРУМЕНТ ИЗОБРАЖЕНИЯ ИСТОРИИ ЕВРЕЙСКОГО НАРОДА**

В докладе исследуется, как Марк Шагал в цикле «Библейское послание», включая музыкальные инструменты в художественную программу, показывает историю еврейского народа в контексте Катастрофы европейского еврейства XX века, – где музыкальные инструменты не просто символы, но «голоса» травматического опыта XX века. Объясняется, почему музыкальные инструменты становятся ключом к подобной интерпретации. В цикле «Библейское послание» Марк Шагал через призму связи музыки и коллективной памяти, которая является центральным элементом еврейской философии и связывает прошлое с настоящим и будущим, с помощью прошлого объясняет настоящее и показывает, как последствия совершенных моральных выборов влияют на будущее. Художник создает личную визуальную риторику и расширяет смысловое значение музыкальных инструментов в цикле «Библейское послание»: это не только символ, с помощью которого художник представлял западному миру свою еврейскую идентичность, – музыкальные инструменты становятся голосом еврейского народа и реакцией на Катастрофу европейского еврейства. Марк Шагал для рассказа переосмысленной им истории, чтобы донести ее до настоящих и будущих поколений, выбирает именно язык музыки – универсальный и понятный всем народам. Цель исследования – определить, как музыкальные инструменты в цикле «Библейское послание» Марка Шагала, становятся инструментом для изображения истории еврейского народа в контексте реакции на Катастрофу европейского еврейства XX века.

Исходя из поставленной цели определяются следующие задачи:

- охарактеризовать особенности музыкальной культуры в еврейской традиции;
- дать характеристику изображению музыкальных инструментов в художественной программе Марка Шагала;
- определить, как с помощью изображения музыкальных инструментов в цикле «Библейское послание» Марк Шагал расширяет смысл произведения;

– охарактеризовать роль языка музыки в контексте травматического опыта XX века.

Музыка выделяется как один из национально-окрашенных элементов культуры еврейского народа и выступает средством самоидентификации. В царствование Давида музыка была частью храмового ритуала. Разрыв в традиции и утрата сведений о некоторых инструментах связаны с запретом игры в знак траура после разрушения Второго Храма. Затем произошло возрождение инструментальной традиции, однако запрет продолжает действовать по субботам и в дни большинства праздников годового цикла. Понятие «еврейская музыка» начинает формироваться в середине XIX века с вхождением евреев в общеевропейское культурное пространство. Процесс эмансипации изменяет самосознание, и сохранение традиционного наследия обретает еще большую ценность.

Музыкальные инструменты – значимый элемент живописной программы Марка Шагала начиная с первого парижского периода. Будучи представителем еврейской общины, погруженной в богатую традицию и историю, художник использует социальные рамки памяти для создания художественных образов, чтобы представить западному миру еврейскую идентичность, важную часть своего этнического наследия. Наряду с такими символами принадлежности к культуре идишкэйт, как менора, свиток Торы, тексты из Писания на иврите, тетраграмматон, тефилин, талит и гексаграмма, Марк Шагал вводит в художественную программу музыкальные инструменты: халиль (флейта), машрокит (дудка), хацоцра (труба), шофар (рог), скрипка, киннор (лира), тоф (бубен). Связь музыки и коллективной памяти в еврейской культуре задает основу для визуальной риторики Марка Шагала в цикле «Библейское послание», где музыкальные инструменты теперь не просто символы и способ изобразить еврейскую идентичность для западного мира, но и «голоса» травматического опыта XX века.

В еврейской культуре символы не обладают статичным значением. Они переосмысляются в зависимости от исторического контекста и духовных нужд народа. Марк Шагал призывает вспомнить не только прошлое, но и осмыслить настоящее и будущее. Музыкальные инструменты в цикле «Библейское послание» расширяют библейский сюжет и придают ему глобальное общечеловеческое звучание. Художник ведет исторический диалог и использует музыку как универсальное средство общения – с Богом, с еврейским народом, со всеми народами и с будущими поколениями.

MUSIC IN MARC CHAGALL'S "BIBLICAL MESSAGE": A VISUAL INSTRUMENT OF JEWISH HISTORICAL MEMORY

This paper explores how Marc Chagall, through incorporating musical instruments into the artistic framework of his cycle "Biblical Message", represents the history of the Jewish people within the context of the Holocaust of European Jewry in the 20th century. Musical instruments here transcend mere symbolism, emerging instead as the "voices" of traumatic 20th-century experiences. The study elucidates why musical instruments become key to this interpretation. In "Biblical Message", Chagall employs the connection between music and collective memory—a central element of Jewish philosophy linking past, present, and future—to interpret contemporary realities through historical narratives. He further demonstrates how moral choices of the past impact the future. The artist creates a distinctive visual rhetoric, significantly broadening the symbolic role of musical instruments in this cycle: they become not just symbols through which Chagall presents his Jewish identity to the Western world, but voices of the Jewish people responding to the Holocaust. To convey his reinterpreted history effectively to current and future generations, Chagall intentionally selects the language of music, a medium universally comprehensible across cultures.

Research Objective

The objective is to determine how musical instruments in Marc Chagall's "Biblical Message" serve as tools to portray the history of the Jewish people in response to the Holocaust of European Jewry in the 20th century.

Research Tasks

Based on the above-stated objective, the following tasks are outlined:

1. Characterize distinctive features of musical culture within the Jewish tradition.
2. Provide an analysis of musical instrument imagery within Marc Chagall's artistic program.
3. Establish how the depiction of musical instruments in the "Biblical Message" cycle expands the meaning of the artwork.
4. Characterize the role of the language of music in the context of traumatic 20th-century experiences.

Music stands out as a culturally significant element of Jewish national heritage and serves as a means of self-identification. During King David's reign, music was an integral part of temple rituals. The break in musical tradition and loss of information about certain instruments resulted from a prohibition against playing music in mourning after the destruction of the Second Temple. Instrumental traditions subsequently experienced revival,

although the prohibition persists on the Sabbath and during most annual religious festivals. The concept of “Jewish music” began forming in the mid-19th century as Jews integrated into the broader European cultural milieu. The process of emancipation altered Jewish self-awareness, rendering the preservation of traditional heritage increasingly valuable.

Musical instruments constitute a significant aspect of Marc Chagall’s visual program starting from his first Parisian period. As a member of a Jewish community deeply rooted in tradition and history, Chagall employs social frameworks of memory in creating artistic imagery to represent his Jewish identity, a critical part of his ethnic heritage, to the Western audience. Alongside symbols of Yiddishkeit culture such as the menorah, Torah scroll, Hebrew scriptural texts, Tetragrammaton, tefillin, tallit, and hexagram, Chagall incorporates musical instruments: the halil (flute), mashrokit (pipe), hatsotsra (trumpet), shofar (horn), violin, kinnor (lyre), and tof (tambourine). The connection between music and collective memory in Jewish culture underpins Chagall’s visual rhetoric in the “Biblical Message” cycle, where musical instruments evolve beyond symbols, becoming the “voices” of traumatic 20th-century Jewish experiences.

Within Jewish culture, symbols do not retain static meanings but are reinterpreted in relation to historical contexts and spiritual needs. Chagall encourages engagement not merely with the past but with contemporary and future contexts. In the “Biblical Message” cycle, musical instruments extend the biblical narrative, giving it a universal human resonance. Chagall thus establishes a historical dialogue and employs music as a universal means of communication—with God, the Jewish people, all nations, and future generations.

Музыка и архитектура

Лидия Сергеевна Чаковская

кандидат философских наук, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания; Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

ЗВУЧАНИЕ НАДПИСИ В ЕВРЕЙСКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ВИЗАНТИЙСКОЙ ПАЛЕСТИНЫ

Искусство византийских синагог объединило в единое художественное целое разнообразные тенденции искусства поздней античности, среди которых особенность, отмеченная еще П. Уваровым и Н. Кондаковым, – «восточное пристрастие к символическим знакам и формулам, наряду с декоративным направлением античной и художественной мифологии». Письменный текст воспринимался как знаковая система, обладающая сильным визуальным воздействием.

Доклад посвящен особому явлению, сформировавшемуся в синагогальном изобразительном искусстве византийской Палестины (IV–VI века) – использованию текста в виде изображения для напольных мозаик и в убранстве стен. В качестве примеров выбраны синагоги в Рехове в Галилее и синагога в Эйн Геди в Иудее. В синагоге в Рехове в Галилее (IV–V века) в качестве напольного изображения в нартексе была помещена талмудическая надпись, определяющая границы Земли Израиля. Однако еще до построения нартекса на колоннах базилики были помещены надписи разного характера, выполненные чернилами по штукатурке. Они служили основным убранством синагоги.

В синагоге в Эйн Геди (IV–V века) надпись на мозаичном полу состоит из 18 строк и 118 слов. Она состоит из пяти частей, каждая из которых может восприниматься по отдельности, но вместе эти надписи также складываются в единую поэтическую композицию – пийут. В обеих синагогах источником вдохновения для художников служил как библейский текст и его толкования, так и литургическая поэзия. Таким образом, пространственное искусство живописи в напольных мозаиках или стенных росписях оказывается способом участия общины во временном искусстве поэзии и богослужения. Произнесение текста дополнялось созерцанием текста.

THE SOUND OF INSCRIPTION IN THE ART OF BUZANTINE SYNAGOGUES

The visual arts of Byzantine synagogues combines whole various tendencies of the art of late antiquity, among which is a feature noted by P. Uvarov and N. Kondakov – “the eastern predilection for symbolic signs and formulas, along with the decorative trend of ancient and artistic mythology.” The written text was perceived as a sign system with a strong visual impact. The presentation will focus on an artistic phenomenon prominent in the synagogue art of Byzantine Palestine (4th–6th centuries AD) – the use of text in the form of an image for floor mosaics and in wall decoration. The synagogues in Rehov in Galilee and the synagogue in Ein Gedi in Judea are chosen as examples. In the synagogue in Rehov in Galilee (4th–5th centuries), a Talmudic inscription defining the boundaries of the Land of Israel was placed as a floor image in the narthex. However, even before the construction of the narthex, inscriptions of various types were placed on the columns of the basilica, made with ink on plaster. They served as the main decoration of the synagogue. In the synagogue in Ein Gedi (4th–5th centuries), the inscription on the mosaic floor consists of 18 lines and 118 words. It consists of five parts, each of which can be perceived separately, but together these inscriptions also form a single poetic composition – piyut. In both synagogues, the source of inspiration for the artists was both the biblical text and its interpretations, as well as liturgical poetry. Thus, the spatial art of painting – in floor mosaics or wall paintings – turns out to be a way for the community to participate in the temporary art of poetry and worship. The pronunciation of the text was supplemented by the contemplation of the text – seeing its letters and meditating on it.

Алексей Сергеевич Холов

аспирант сектора Свода памятников архитектуры и монументального искусства Государственного института искусствознания;
научный руководитель – Алексей Евгеньевич Гриц, кандидат искусствоведения, заведующий сектором Свода памятников архитектуры и монументального искусства Государственного института искусствознания

**«ГРОМАДНАЯ И ВЕЛИКОЛЕПНАЯ»:
К ИСТОРИИ НЕОСУЩЕСТВЛЕННОГО ПРОЕКТА СИНАГОГИ
В НИЖНЕМ КИСЛОВСКОМ ПЕРЕУЛКЕ В МОСКВЕ**

В докладе будет рассмотрен малоизвестный сюжет, ставший прологом к более изученной истории Московской хоральной синагоги. Если вклад банкира Лазаря Полякова, принимавшего деятельное участие в жизни московского еврейства и строительстве синагоги, очевиден, то предшествующий этому «московский период» его брата, промышленника Самуила Полякова, остается в тени.

Так, в 1869 году московские евреи ходатайствовали о разрешении построить синагогу в Нижнем Кисловском переулке, на участке земли, принадлежавшем княжне В.Н. Долгоруковой. Участок выкупил и уступил Еврейскому обществу Самуил Поляков, взявший на себя расходы на строительство.

Обнаруженный в ЦГА г. Москвы проект синагоги был составлен Лейбом Бахманом – автором будущего проекта Большой хоральной синагоги Санкт-Петербурга (Поляков же был председателем Строительного комитета синагоги и одним из жертвователей). Проект хоральной синагоги в Нижнем Кисловском переулке, как и синагога столичная, выполнен в мавританском стиле: это купольная базилика с планом в форме латинского креста. Над ее средокрестием устроен световой восьмигранник, увенчанный сомкнутым куполом. Фасад богато декорирован подковообразными арками, куполками, мерлонами; в оформлении интерьера используются орнаментированные колонки, фигурные своды, подкупольное пространство украшено мукарнасами.

Препятствий к возведению синагоги не возникло ни со стороны генерал-губернатора, ни со стороны полиции. Однако Долгоруков счел необходимым сообщить о ходатайстве Еврейского общества митрополиту Московскому и Коломенскому Иннокентию (Вениаминову), вероятно, из-за соседства участка с домом причта церкви Бориса и Глеба у Арбатских ворот.

Отношение Долгорукова было рассмотрено на заседании Московской духовной консистории 3 ноября 1869 года, в ходе которого духовные иереи озвучили ряд причин, послуживших основанием для отказа. Внимание было обращено на «незначительное» число проживающих в Москве евреев, необходимое для постройки синагоги, которое было явно занижено. Однако акцент ставился, в первую очередь, на религиозных и политических причинах: на приобретенном участке прежде располагалась церковь Ризоположения, при которой находилось кладбище; также священнослужителей пугала близость синагоги к «кремлевской святыне» и, что наиболее примечательно, ее внешний вид.

В тексте трижды апеллируют к тому, что подобная постройка может оскорбить «религиозные чувствования», поскольку «громадностью размеров и внешним великолепием» она «далеко превышает все почти храмы православной Москвы». Нарочитое преувеличение красноречиво свидетельствуют об отсутствии у консистории более веских аргументов. Тем не менее к мнению церкви прислушались и отказались от постройки синагоги.

На фоне этого, в ноябре 1869 года Долгоруков разрешил открыть синагогу в доме Рыженкова в Спасоглинищевском переулке, где спустя 18 лет по проекту Семёна Эйбушитца была построена Московская хоральная синагога, по-прежнему напоминавшая консервативным кругам «весьма красивый православный храм».

“MAJESTIC AND MAGNIFICENT”: THE FATE OF THE ABANDONED SYNAGOGUE PROJECT IN MOSCOW

The report will examine a little-known narrative that served as a prologue to the more well-studied history of the Moscow Choral Synagogue. While the contributions of the banker Lazar Polyakov, who actively participated in the life of Moscow’s Jewish community and the construction of the synagogue, are evident, the “Moscow period” of his brother, the industrialist Samuel Polyakov, remains in the shadows.

In 1869, Moscow Jews applied for permission to build a synagogue in the Nizhny Kislovsky Alleyway, on a plot of land owned by Princess V.N. Dolgorukova. The plot was purchased and donated to the Jewish Society by Samuel Polyakov, who took on the construction costs.

The synagogue project discovered in the Central State Archive of Moscow was drawn up by Leib Bakhman, the author of the future project of the Great Choral Synagogue of St. Petersburg (Polyakov was the chairman of the

Synagogue's Construction Committee and one of the donators). The project of the choral synagogue in Nizhny Kislovsky Alleyway, like the synagogue in the capital, is made in the Moorish style: It is a domed basilica with a plan in the shape of a Latin cross. An octagon of light is arranged above its crossing, topped with a dome. The facade is richly decorated with horseshoe arches, domes, merlons; ornate columns, shaped vaults are used in the interior design, and the dome space is decorated with muqarnas.

There were no obstacles to the construction of the synagogue, either from the governor-general or from the police. However, Dolgorukov considered it necessary to inform Metropolitan of Moscow and Kolomna Innokenty (Veniaminov) about the Jewish Community's request, likely due to the proximity of the site to the house of the clergy of the Church of Boris and Gleb near the Arbat Gate.

Dolgorukov's application was reviewed at a meeting of the Moscow Spiritual Consistory on November 3, 1869, during which the spiritual priests provided a number of reasons for the rejection. The focus was on the "insignificant" number of Jews residing in Moscow, which was clearly underestimated, and the need for a synagogue. However, the focus was primarily on religious and political reasons: the acquired plot had previously been occupied by the Church of the Virgin's Veil, which had a cemetery attached to it; the clergy were also concerned about the synagogue's proximity to the "Kremlin shrine" and, most notably, its appearance.

The text appeals three times to the fact that such a building could offend "religious sensibilities" because it "far exceeds all but a few Orthodox churches in Moscow in huge size and magnificence grandeur." This deliberate exaggeration is a clear indication of the lack of more compelling arguments on the part of the consistory. Nevertheless, the church's opinion was heeded, and the construction of the synagogue was ultimately rejected.

Against this backdrop, in November 1869, Dolgorukov allowed the opening of a synagogue in Ryzhenkov's house on Spasoglinishchevsky Alleyway, where, 18 years later, the Moscow Choral Synagogue was built according to the design of Simon Eibuschitz, still resembling a "very beautiful Orthodox church" to conservative circles.

Музыка и образование

Яков Григорьевич Немцов

доктор искусствоведения, профессор кафедры истории еврейской музыки
Веймарской высшей школы музыки имени Листа; Институт музыковедения (Германия)

РОЛЬ ЕВРЕЙСКОГО КАНТОРА В СОВРЕМЕННОЙ ГЕРМАНИИ

Еврейская жизнь в Германии после 1945 года развивалась в условиях глубокой культурной дисконтинуальности. Катастрофа европейского еврейства (Шоа) привела не только к физическому уничтожению еврейских общин, но и к утрате богатых местных традиций, в том числе в области синагогальной музыки. Музыкальный репертуар, формировавшийся на протяжении поколений, исчез вместе с его носителями. Немногие выжившие оказались разбросанными по всему миру и зачастую не имели возможности продолжать или восстанавливать собственные литургические традиции.

После войны в еврейских общинах Германии, включавших людей разного происхождения и языков, литургическая практика должна была формироваться заново. Лишь в редких случаях удавалось сохранить элементы музыкального наследия довоенного периода; как правило, репертуар создавался практически с нуля.

Одной из ключевых проблем, с которой десятилетиями сталкивались общины, был острый дефицит профессионально подготовленных канторов (хазанов). Еврейское население в послевоенной Германии было слишком малочисленным, чтобы организовать собственную систему подготовки подобных кадров, и было вынуждено обращаться за помощью к специалистам из-за рубежа. Однако Германия оставалась «табуированной» страной для многих евреев мира, а сами немецкие евреи нередко подвергались критике со стороны соплеменников за то, что они живут на «земле преступников». Это осложняло поиск квалифицированных канторов. Те немногие, кто оставался в стране, постепенно уходили из жизни или эмигрировали, и их часто заменяли люди без соответствующего образования и опыта. Музыкальный уровень богослужений резко снизился по сравнению с высоким уровнем 1920–1930-х годов.

Ситуация усугубилась в 1990-х годах в связи с массовой эмиграцией евреев из бывшего СССР, большинство из которых не имели религиозного воспитания и были далеки от литургической практики. Возникла острая

потребность в подготовке новых кадров. В 1999 году было основано первое в послевоенной Германии раввинское учебное заведение – Абрахам-Гейгер-колледж, а в 2008 году при нем открылось отделение по подготовке канторов. Сегодня программа реализуется на базе Потсдамского университета и сочетает профессиональное обучение литургическому пению с академическими курсами по иудаике, музыкальной теории и религиозной педагогике. Выпускники колледжа работают в еврейских общинах разных деноминаций в Германии и за ее пределами.

THE ROLE OF THE JEWISH CANTOR IN CONTEMPORARY GERMANY

Jewish life in Germany after 1945 was characterized by rupture and discontinuity. Among the many cultural losses resulting from the Shoah was the destruction of rich and diverse local traditions of synagogue music. Not only were entire communities—and with them their unique musical repertoires—annihilated, but the few survivors were dispersed and often unable to maintain or transmit their liturgical practices. In the new, postwar congregations—comprising individuals from varied backgrounds and linguistic contexts—Jewish liturgical life had to be reimagined. Rarely were communities able to draw directly on the musical legacy of prewar Germany; more often, entirely new repertoires emerged.

A longstanding challenge was the severe shortage of qualified cantors. The small postwar Jewish population in Germany lacked the institutional capacity to train its own clergy and was thus dependent on foreign-trained cantors. However, Germany remained a highly stigmatized location for many Jews worldwide, and those who chose to live there were often viewed with suspicion or disapproval. As a result, it proved difficult to recruit well-trained cantors. Many of the remaining prewar cantors emigrated or passed away, and their replacements frequently lacked adequate professional preparation. The musical standard of synagogue services declined markedly in the postwar decades, particularly when compared to the flourishing liturgical culture of the 1920s and 1930s.

This situation intensified in the 1990s with the mass immigration of Jews from the former Soviet Union, most of whom had little exposure to religious or musical traditions. The urgent need for trained clergy led to the founding of the Abraham Geiger College in 1999. A cantorial program was established in 2008, now housed at the University of Potsdam, combining practical liturgical training with academic instruction in Jewish studies, pedagogy, and music theory. Its graduates now serve diverse communities across Germany and Europe.

Зара Ильгар кызы Ализаде

стажер-исследователь Лаборатории когнитивной психологии пользователя социальных интерфейсов Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», Москва

ПЕДАГОГИКА «ВНУТРЕННЕГО СЛУХА»:

МЕТОДЫ ПЕРЕДАЧИ И УСВОЕНИЯ НИГГУНИМ В МУСАР ЕШИВАХ XIX ВЕКА ДЛЯ ФОРМИРОВАНИЯ ЭТИЧЕСКОГО ХАРАКТЕРА

Доклад посвящен изучению уникальной педагогической роли бессловесных мелодий – ниггуним – в Мусар ешивах XIX века. В отличие от их более известного использования в хасидизме для достижения экстатического двекут (единения с Богом), в Мусар движении ниггуним служили целенаправленным инструментом для интериоризации этических принципов и формирования характерных качеств (мидот). Хасидские ниггуним часто являются скачущими, ритмичными, поднимающими дух. Мусар ниггуним же были более медленными, минорными, глубокими, способствующими сосредоточению на внутренних процессах и хешбон нефеш (отчете души). Исследуется то, как их бессловесность и темп позволяли слушателю наполнять мелодию собственным, внутренним содержанием, связанным с конкретной этической задачей.

Основываясь на анализе исторических источников – мемуаров учеников, писем ведущих раввинов Мусар движения (рабби Исраэля Салантера, рабби Симхи Зисселя Зива из Кельм, «Сабы из Новогрудка» рабби Йосефа Йозеля Горовица) и трактатов Мусар – в ходе доклада реконструируются методы передачи и усвоения ниггуним. Исследуется, как учителя Мусар использовали их для тренировки внутреннего слуха и сердечного разумеия. В еврейской мистической и этической традиции понятия внутреннего слуха и сердечного разумеия (бинат а-лев или даат а-лев) выходят за рамки обычного сенсорного восприятия и интеллектуального анализа. Внутренний слух означает способность воспринимать тонкие духовные вибрации, голос совести, интуитивное понимание истины, которое не может быть выражено словами. Это слушание не ухом, а душой. Сердечное разумеие – это не просто логическое осмысление, а глубокое, эмоционально окрашенное и интуитивное постижение, которое затрагивает всю личность и приводит к действию. Эти концепции предполагают выход за пределы поверхностного восприятия к глубокому, экзистенциальному пониманию. В данном контексте предполагается также проанализировать потенциал расширения слухового диапазона при данной практике и то,

как подобная чувствительность воздействует на интроспекцию и уровень рефлексии.

Ключевой фигурой в Мусар ешиве был Машгиах рухани (духовный наставник). Машгиах был тем, кто передавал ниггуним, объяснял их душу и направлял учеников в их использовании. Анализируется каким образом наставниками осуществлялся подбор конкретного ниггун для конкретных мидот, какие акустические свойства складывали представление об их отношении к специфическим качествам, таким как гордыня, страх перед смертью, стыд и тд.

Особое внимание уделяется роли группового и индивидуального повторения в процессе выхода за пределы поверхностного понимания к глубокой этической саморефлексии и трансформации. Повторение – фундаментальный элемент многих духовных и медитативных практик по всему миру (мантры, дхикр, григорианские хоралы). Его психофизиологический эффект включает снижение когнитивного шума, улучшение концентрации, создание состояния, благоприятного для изменения сознания или глубокой интроспекции. В еврейской традиции повторение молитв, изучения Торы и, конечно, ниггуним служат не только для запоминания, но и для интериоризации, впитывания смысла, достижения состояния кавваны (намерения). В контексте Мусар повторение ниггуним было целенаправленным методом для «программирования» души, вбивания этических принципов в сознание и подсознание.

Понимание того, как музыка, в частности бессловесные ниггуним, интегрировалась в эту строго рационалистическую и интроспективную систему, представляет собой уникальную область для исследования на стыке музыковедения, педагогики, психологии и еврейской мысли.

PEDAGOGY OF THE “INNER HEARING”: METHODS OF TRANSMITTING AND ASSIMILATING NIGGUNIM IN 19th CENTURY MUSAR YESHIVAS FOR THE FORMATION OF ETHICAL CHARACTER

This report examines the unique pedagogical role of wordless melodies, niggunim, in 19th-century Musar yeshivas. Unlike Hasidic niggunim, which aimed for ecstatic dvekut (union with God), Musar niggunim served as a purposeful tool for internalizing ethical principles (midot) and cultivating character. While Hasidic niggunim were often rhythmic and uplifting, Musar niggunim were typically slower, deeper, and minor, fostering introspection and heshbon nefesh (soul report). Their wordlessness allowed listeners to infuse them with personal ethical content, linking melodies to specific midot like humility or fear of Heaven.

Based on student memoirs, rabbinic letters (Rabbi Israel Salanter, Rabbi Simha Zissel Ziv, Rabbi Yosef Yozel Horovitz), and Musar treatises, the study reconstructs how niggunim were transmitted and assimilated. Musar teachers used them to train inner hearing and heartfelt understanding. These concepts, in Jewish tradition, transcend ordinary perception, signifying the ability to discern subtle spiritual vibrations, the voice of conscience, and an intuitive, emotionally charged comprehension that leads to ethical action. This practice aimed to expand auditory range and deepen introspection.

The Mashgiach ruhani (spiritual mentor) was crucial, transmitting niggunim, explaining their “soul,” and guiding students. They often selected specific niggunim whose acoustic properties resonated with particular midot.

Special attention is given to group and individual repetition. Repetition, a fundamental element in many spiritual practices, reduces cognitive noise, improves concentration, and creates a state conducive to deep introspection. In Musar, repeated niggunim were a deliberate method for programming the soul, instilling ethical principles into the conscious and subconscious mind.

Understanding how these wordless melodies were integrated into a strictly rationalist, introspective system offers a unique interdisciplinary research area, bridging musicology, pedagogy, psychology, and Jewish thought.

«Свое» и «чужое»

Dr. Michael Lukin

Research Associate, Lecturer, Phd, The Hebrew University of Jerusalem (Israel)

FROM COURT TO CLOUD: WANDERING HASIDIC MELODIES
IN THE NIGGUNIM BIMBOM.ORG DATABASE

Numerous old Hasidic melodies (niggunim) exist in multiple versions performed in geographically distant Hasidic courts across Eastern-Central Europe. Prominent examples of such cross-regional transmission include repertoires shared by Belarusian, Ukrainian, and Polish traditions.

Although all these melodies originate within Hasidic society, the significant distances between communities suggest that they may be considered “wandering melodies,” reflecting a degree of openness to broader cultural spheres. In some cases outside the Hasidic context, such melodic migration carries clear symbolic meaning – for instance, the adoption of melodies from the Ottoman realm suggests an orientation toward Oriental culture, while Ukrainian tunes often imply affinity with Slavic neighbors. But how should the wandering of Hasidic melodies be interpreted?

This paper proposes several possible explanations, explored through a digital tool I developed to facilitate comparative analysis of musical features across geographical areas: <https://NigunimBimBom.org>.

1. In many cases, it remains unclear whether the sharing of identical niggunim by distant courts occurred before emigration from Eastern Europe or only afterward. In the post-Holocaust period, Hasidic centers originating in far-flung regions – such as Hungary and Belarus – were often reestablished in close proximity. The musical exchange of this period likely holds limited cultural significance beyond the study of contemporary Hasidic life.

2. Some niggunim traveled through inter-court marriages, itinerant cantors, reciprocal Hasidic–klezmer musical exchange, and the emergence of Hasidic yeshivot in the 1880s, drawing students from various regions.

3. In other cases, transmission occurred much earlier, pointing to the existence of a trans-regional, pan-Hasidic musical style that coexisted with regional variants.

The emergence and cultural meaning of this shared style – as a distinct musical idiom among Eastern European Jews – can be clarified with the aid of <https://NigunimBimBom.org>.

Dr. Martin Schwartz

Professor Emeritus, Phd, University of California, Berkeley (USA)

“THE TALE OF TUNDA” – MIGRATION OF A MELODY

The presentation will trace the most interesting variants of a melody (Tunde Tunde, Tunda Tunda, Tumbe Tumbe) associated with shepherds, first attested as urbanized folklore from a popular Greek romantic theater piece. I shall proceed from a 1906 Constantinople recording, and then a 1912 Warsaw Syrena disc in Yiddish, sung by the great comic singer Aaron Lebedeff in Yiddish. Then we'll hear a 1912/1913 klezmer orchestra on the Russian Stella label. Further versions to be presented will be folkloric recordings of Vlachs; one of a series of “Ancient Crimean Dances” by Mikhail Krasev (1926); a ribald urban Greek song of 1927; and a Yiddish “Komsomol Wedding Song” by I. Dunajev from the Soviet film “Seekers of Happiness” (“Iskateli scaslja”, 1936), which sought to attract immigration to Birobidjan.

Particular focus will be given on the first three recordings.

The choral and violin accompaniment of the Lebedeff song remarkably imitates the arrangement of the 1906 Greek disc, as does also the Stella orchestral version, which maximizes the exoticism of the two earlier discs. Hereby is evident the important of phonograph / gramophone recordings in the interethnic transmission of melodies. The materials of the presentation are also of interest for the relationship of folklore to urban compositions.

Хава Ванникова (Шмулевич)

музыкальный консультант проекта «Лашон а-баит», Университет Бар-Илана, Рамат-Ган (Израиль)

ОПЫТ СЕТЕВОГО АНАЛИЗА ЕВРЕЙСКОГО ПЕСЕННОГО ФОЛЬКЛОРА

В системе классификации народной музыки издавна принят подход, опирающийся на жанрово-тематическое родство. Для того чтобы в этом убедиться, достаточно открыть любой сборник народных песен или танцев. Однако родство между музыкальными произведениями не исчерпывается только этими параметрами, и гораздо более близкие связи между песнями или мелодиями – их варианты, которые часто мигрируют между разными жанрами и благополучно адаптируются в разных национальных культурах, – чаще всего остаются за пределами исследований. Лишь отдельные исследователи рассматривают те или иные группы песен или мелодий, представляющие собой межнациональные и межжанровые варианты, и предлагают собственные подходы к изучению данного явления. Я также хочу предложить свое видение и свой подход.

Совокупность вариантов, в том числе выходящих за жанровые и национально-культурные пределы, можно представить в виде разветвленной сети или даже комплекса сетей. Под «песенной сетью» я подразумеваю множество народных песен во всех известных вариантах (без жанровых, тематических, социальных, языковых, национальных и т.п. ограничений), в которых имеются существенные текстовые и / или мелодические совпадения. Этот вид множества имеет черты системы фамильных сходств Витгенштейна (*Familienähnlichkeit*, Wittgenstein) и ризоморфной системы Делёза и Гваттари (*Rhizome*, Deleuze & Guattari). Принадлежность песен к одной и той же сети само по себе не указывает на вектор / направление заимствования, и, соответственно, не определяет гипо- или гипертекст. Тем не менее элементы сети свидетельствуют о контактах / связях между песнями. Составив широкую и разветвленную сеть и применив к ней разнообразные аналитические методы – как, например, изучение исторического и культурного контекста или сравнительный метод, – можно проследить пути миграции текстов и мелодий в различных социальных и национальных слоях, их интерпретации в разных жанрах и т.п.

В настоящем докладе будет рассмотрена проблематика составления песенных сетей и маркировки их элементов. Кроме того, на конкретных примерах будут продемонстрированы возможности сетевого анализа песенного фольклора, включая обе составляющих песни: текст и мелодию.

Например, комплексный анализ сети, составленной на основании текстовых и / или музыкальных совпадений ряда еврейских (в частности хасидских) песен на русском, украинском и польском языках, а также украинских и русских народных песен разных жанров, позволяет пролить новый свет на малоизученные связи между маргинальной общиной кантонистов и хасидами, оценить вклад кантонистской субкультуры в становление еврейского фольклора, а также проследить пути усвоения и трансформации макаронических песен в хасидском репертуаре.

APPLYING NETWORK ANALYSIS TO STUDYING JEWISH SONG FOLKLORE

The classification system for folk music has long employed an approach based on genre-thematic kinship. To verify this, one needs only open any collection of folk songs or dances. However, kinship between musical works is not confined to these parameters alone, and much closer connections between songs or melodies—their variants, which often migrate between different genres and successfully adapt within various national cultures—most frequently remain beyond the scope of research. Only a few researchers examine particular groups of songs or melodies that represent international and inter-genre variants, proposing their own approaches to studying this phenomenon. I would like to propose my own vision and approach.

The totality of variants, including those transcending genre and national-cultural boundaries, can be represented as a ramified network or even a complex of networks. By “song network” I understand a set of folk songs in all known variants (without genre, thematic, social, linguistic, national, and similar limitations) in which substantial textual and/or melodic correspondences exist. This type of set possesses characteristics of Wittgenstein’s system of family resemblances (*Familienähnlichkeit*) and the rhizomatic system of Deleuze and Guattari. The belonging of songs to the same network does not in itself indicate the vector/direction of borrowing and, accordingly, does not permit us to distinguish between hypo- and hypertext. Nevertheless, network elements indicate contacts/connections between songs. Having compiled an extensive and ramified network and applied diverse analytical methods to it—such as the study of historical and cultural context or the comparative method—one can trace the paths of migration of texts and melodies within various social and national strata, their interpretations in different genres, and so forth.

In the present paper, the problematics of compiling song networks and marking their elements will be examined. I shall also demonstrate through concrete examples the possibilities of network analysis of song folklore,

including both components of song: text and melody. For instance, comprehensive analysis of a network compiled on the basis of textual and/or musical correspondences among a series of Jewish (particularly Hasidic) songs in Russian, Ukrainian, and Polish languages, as well as Ukrainian and Russian folk songs of various genres, sheds new light on the little-studied connections between the marginal community of cantonists and Hasidim, allows us to assess the contribution of cantonist subculture to the formation of Jewish folklore, and enables us to trace the paths of adoption and transformation of macaronic songs in the Hasidic repertoire.

Ilya Saytanov

Independent researcher, Israel

CHOBAN AND CHUPAN: WANDERING SHEPHERD MELODIES IN MUSICAL FOLKLORE – CHALLENGES FOR RESEARCHER

The paper considers several melodies bearing the title Chaban or Chupan, along with the lyrics of some of them. They form fascinating networks linking songs and dances from Jewish, Persian, Greek, and Ukrainian repertoires. These melodies were documented by Oskar Kolberg, Raisa Gusak, and other renowned folklorists—each of them capturing only a fragment of what we may call a stereo object.

The paper first examines individual variants within specific cultures, then explores the structure of their interconnections, and finally addresses the open questions that arise in studying these links and versions. Among these questions are:

– What role do shepherd songs play in a new context such as the Hasidic niggun?

– What is known about the Persian variant of the melody Chohan/Choban in Iran itself?

– What semantic meaning does a melodic fragment, which carries a particular significance in the klezmer tradition, acquire in the Persian version of the same melody?

This leads to a broader methodological question: how do we study such complex objects that bring together melodies from different national traditions? These issues emerge within the larger task of coordinating the joint work of scholars developing two complementary approaches: one, aimed at identifying the patterns and mechanisms behind the recurrence of similar phenomena, and the other, focused on explaining the folklore tradition of a given people in the context of its own history, culture, and psychology.

The key conclusion is that the study of such stereo-objects requires collaborative work among:

1. Specialists within each tradition and its individual components (for example, separate experts in niggunim and in Yiddish song);

2. “Polyglot” scholars who are deeply familiar with materials from more than one tradition;

3. Researchers capable of synthesizing and conceptualizing these findings at a higher level.

Dr. Joshua Horowitz

Independent researcher, Magister Artium (Berkeley, California, USA)

THE WALLACHIAN SHEPHERD'S DOINA SCHEMA AND ITS USE IN KLEZMER AND CRIMEAN TATAR MUSIC

The Wallachian Shepherd's Doina is found under many guises throughout eastern Europe, with many names. There is a finite amount of modal schema that it makes use of, the most common of which follow the seyir (i.e. modal progression) characteristics of the Ottoman Nikriz makam. In this lecture we will compare one of these progressions in detail, phrase for phrase, using a pre-war 78 rpm recording of a klezmer "Fun der khupe" (2/4 wedding processional) and a Tatar Kaitarma recording (7/16 meter dance). The study will compare the elements of meter, melody, ornaments and form of each version, and show how these elements are formed into the specific expressions of each culture. The lecturer will demonstrate instrumentally the basic schema of the doina at the outset to familiarize the listener with its modal progression, followed by the recordings played side-by-side, then examine the transcriptions of each phrase, one after the other to hear the underlying schema and identify its use in each cultural sphere.

Dr. Nikos Ordoulidis

PhD, Academic Scholar, University of Leeds (UK)

HATIKVAH IN THE NURSERY: FROM JEWISH SOLEMNITY TO GREEK ENIGMATIC PLAY

This presentation investigates the intriguing melodic relationship between “Hatikvah”, now the national anthem of Israel, and “*Ἦταν ένας γάιδαρος*” (“There Was a Donkey”), a widely popular Greek children’s song. While ostensibly disparate in their cultural provenance and intended audiences, a meticulous examination reveals the latter directly adopts its foundational melody from the former.

“Hatikvah”, a 19th-century poem first documented as “Tikvatenu” in Naphtali Herz Imber’s 1886 collection “Barkai”, evolved through collaborative textual modifications by educators in Palestine, ultimately adopting its current title and becoming the national anthem of Israel. Its melody derived from a Central European folk tune. The earliest commercial recording was made in Warsaw in 1902 by Cantor Kipnis, playing a crucial role in its rapid dissemination throughout the Jewish Diaspora. Conversely, “*Ἦταν ένας γάιδαρος*” has enjoyed continuous and exclusive popularity as a children’s song in Greece for the past four to five decades, regularly appearing in anthologies and educational texts.

This paper will meticulously chart the historical appearance of this specific musical motif within the Greek-speaking soundscape. Evidence suggests an initial recording in the 1920s, with attribution to Georgios Lambelet, a prominent Corfiot composer integral to the Greek National School of Music. However, its widespread popularisation as a children’s song is largely ascribed to Kiki Kapsaski, a distinguished Zakynthian music educator renowned for her contributions to children’s music. Kapsaski, notably from a family with a background in chanting tradition, thus connecting her to the Greek Orthodox Church, reportedly made its first recording as such in 1970. The presentation will further delineate the profiles of these pivotal Greek figures and offer an analysis of the children’s song’s notably allegorical and obscure lyrical content, thereby illuminating the fascinating recontextualisation of a profound melody within a narrative of uncertain implications.

Музыка и общество

Dr. Marsha Dubrow

Visiting Scholar in Jewish Music, New York Jewish Theological Seminary (USA)

DP CAMPS, KOL NIDREI, AND THE SPIRITUAL REHABILITATION OF POST-HOLOCAUST SURVIVORS THROUGH MUSIC: THE GIFT OF EMMA LAZAROFF SCHAVER

In April, 1946, a now almost forgotten Jewish-American opera singer renowned in her day, Emma Lazaroff Schaver, embarked on a six-month performance tour of the post-Holocaust DP Camps in American-occupied Germany. Schaver was a woman fervently committed both to spending as much time as possible with the survivor remnant, the She'erit Ha'Peleta, and to the possibility of healing these emotionally bruised and crippled survivors through music as evidenced in the Emma Schaver Archives housed in the Walter Reuther at Wayne State University, Detroit, Michigan. This first-hand record of her triumphs and travails (memoir, diary entries, letters, notes, documents, concert programs and photos), which included visits in American-occupied Bavaria to over 50 DP camps with a combined number of 200,000 survivors, has yet to be examined in depth. She sang to these survivors in informal and hastily-arranged concerts, rehabilitating them to begin again, to have hope in the future and to have their souls revived and lifted. They represented a wide spectrum of national origin, age, socio-economic levels and religious observance. Yet, despite the wide cultural differences, Schaver's first-hand notes suggest that one single piece became the emotional battle cry of all these Jews during her concerts. At camp after camp, Schaver received cries for her to sing Kol Nidrei, a Mi Sinai tune with an Aramaic text from the Middle Ages, recited only on one day annually, the Day of Atonement, Yom Kippur, the holiest day in the Jewish calendar. This presentation will also interrogate the enigma of why this particular composition, the Kol Nidrei, the only 'religious,' cantorial piece of music she ever performed in any of her concerts for Holocaust survivors, had such deep emotional resonance universally for Jewish Holocaust survivors in the DP camps. Schaver was part of the very first cultural mission to Germany after the war, and her first hand direct experiences go a long way toward filling in some of the early social-historical gaps from both a cultural, as well as emotional, perspective between the end of the war and the establishment of the State of Israel.

IV. ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ НАУЧНОГО НАСЛЕДИЯ

Музыка и наука

Евгений Викторович Дуков

доктор философских наук, главный научный сотрудник Государственного института искусствознания

Музыка и мультимедиа

Музыка – одна из внутренних «машин», которые заставляют человека переживать, двигаться, собственно, быть человеком. «Быть творением значит воссоздавать свой мир. Творение, будучи творением, воссоздает свой мир» – считал М. Хайдеггер. В докладе рассматривается парадигма «интенсивной аудиовизуальной эстетики».

Рассматриваются типы музыки. С 1950-х годов осмысление музыки было ориентировано на примерно девять разновидностей: народная музыка, композиторская легкая музыка (включая джаз и авторскую песню), «легкая» классическая, поп-музыка, академическая музыка, современная музыка, построенная вне ладов, электронная музыка, созданная компьютером, визуальная музыка. Автономная музыка давно ассоциируется с другими медиа: с визуальным в живом исполнении, со словами в программных заметках, на обложках пластинок и в разговорном потоке перерывов между частями концерта. Музыка наполнена смыслом, слова преобразуют скрытый смысл в фактический: они образуют связь между произведением и миром. Музыка воспринимается в связи с другими медиа и ее смысл возникает из взаимоотношений с другими медиа, причем межмедийные и мультимедийные взаимоотношения неотделимы от восприятия музыки. Модели для всех музыкальных мультимедиа, модели, основанные на музыкальной теории, напрямую связаны с структурным единством и эстетической ценностью. Например, эстетические

характеристики визуальной музыки сегодня столь же разнообразны, как и контексты, в которых она появляется. В основном эстетика определяется особенностями и возможностями цифрового программного обеспечения и оборудования, но также и аналоговыми устройствами. Звук, генерирующий на уровне общего результата, не должен рассматриваться исключительно с точки зрения индивидуального функционирования составляющих элементов. Аналитик сможет обнаружить «горизонтальные» связи между подчиненными уровнями иерархий в различных медиа.

Музыка часто воспринимается в связи с другими медиа, и ее смысл возникает из взаимоотношений с другими медиа, причем межмедийные и мультимедийные взаимоотношения неотделимы от нашего восприятия музыки. Модели возникают для всех музыкальных мультимедиа, основанных на инструментах музыкальной теории, и между структурным единством и эстетической ценностью. В основном эстетика определяется особенностями и возможностями цифрового программного обеспечения и оборудования, но также и аналоговыми устройствами, например слайд-проекторами и оверхед-проекторами с визуальной стороны.

Media открывает продуктивное и интригующее пространство музыки.

MUSIC AND MULTIMEDIA

Music is one of the internal “machines” that make a person feel, move, and, in fact, be human. “To be a creation means to restore one’s world. Creation, being creation, restores its world,” believed M. Heidegger. The report examines the paradigm of “intensive audiovisual aesthetics.”

It examines different types of music. Since the 1950s, music has been oriented toward approximately nine varieties: folk music, light music composed by composers (including jazz and singer-songwriter music), “light” classical music, pop music, academic music, contemporary music built outside of scales, electronic music created by computers, and visual music. Autonomous music has long been associated with other media: with visuals in live performances, with words in program notes, on record covers, and in the conversational flow of intermissions between concert pieces. Music is filled with meaning, words transform hidden meaning into actual meaning: they form a connection between the work and the world. Music is perceived in connection with other media, and its meaning arises from its relationship with other media, with intermedia and multimedia relationships being inseparable from the perception of music. Models for all musical multimedia, models based on music theory, are directly related to structural unity and aesthetic

value. For example, the aesthetic characteristics of visual music today are as diverse as the contexts in which it appears. Aesthetics are mainly determined by the features and capabilities of digital software and hardware, but also by analog devices. Sound generated at the level of the overall result should not be considered solely in terms of the individual functioning of its constituent elements. An analyst will be able to detect “horizontal” connections between subordinate levels of hierarchies in different media.

Music is often perceived in connection with other media, and its meaning arises from its relationship with other media, with intermedia and multimedia relationships being inseparable from our perception of music. Models arise for all musical multimedia based on musical theory instruments and between structural unity and aesthetic value. Aesthetics are mainly determined by the characteristics and capabilities of digital software and hardware, but also by analog devices such as slide projectors and overhead projectors on the visual side.

Media opens up a productive and intriguing space for music.

Фаттах Халык оглу Халык-заде

кандидат искусствознания, профессор кафедры этномузыкознания
Азербайджанской национальной консерватории, Баку

**О НЕКОТОРЫХ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ ПРИНЦИПАХ
В СОЗДАНИИ УЧЕБНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ПО ЭТНОМУЗЫКОЗНАНИЮ**

Этномузыкознание как относительно новая и динамично развивающаяся область музыкальной науки прошло большой и сложный путь становления и эволюции. За данный период (XVIII–XXI века) существенно расширились объект и тематика исследований, менялись методика и методология дисциплины, ее название и определение. В современный период, особенно на Западе, исследования охватывают не только все разнообразие музыкальных традиций всех народов мира, но также и формы популярной и урбанистической музыкальной культуры, включая композиторское творчество письменной традиции.

В 1960-е годы с открытием специальных курсов – *graduated courses* – по этномузыковедению в некоторых университетах США к научным проблемам прибавились также вопросы преподавания. Причем разработка научно-методической литературы не могла идти в ногу с развитием новой науки. Потому и большие, и ответственные задачи стояли (и продолжают стоять) также перед педагогами, которым предстояло создать учебную литературу, отвечающую возросшим требованиям науки.

На первых порах, при отсутствии специальной научно-методической литературы, занятия проводились преимущественно на основе эмпирических полевых работ, так необходимых для данной науки, с последующими расшифровкой, анализом и исследованием собранных материалов, в результате которых достаточное место отводилось так называемым *case studies* – частным исследованиям.

В республиках бывшего СССР этномузыкознание стало развиваться позже и под воздействием западных школ, а также собственных национальных традиций в областях филологии, фольклористики и начальных этапов этномузыкознания. Кстати, последняя из отмеченных дисциплин долгое время (вплоть до начала 1990-х годов) именовалась музыкальной этнографией – название, заимствованное из известного учебника польского автора Анны Чекановской (1931–2022)

Помимо учебника А. Чекановской особого внимания заслуживают работы Б. Неттла (1930–2020), А.П. Мерриама (1918–1980), А. Ломакса (1915–2002), Дж. Блекинга (1928–1990), Т. Райса. Среди исследователей

советского и постсоветского периодов серьезного изучения требует ценнейшее научное наследие старейшин отечественной этномузыкологии, академиков Б.В. Асафьева и У. Гаджибейли, вклад которых в данную науку не был выявлен при их жизни, а также Е. Гиппиуса, З. Эвальда, И. Земцовского, Е. Мациевского и многих других.

Думается, что при создании учебных пособий следует подчинить научную и учебную литературу запросам современных исследований с учетом принципов историзма и социально-культурной антропологии.

В социально-культурных и исторических условиях бывшего Союза этномузыковедение прошло приблизительно сходный путь развития и находится под известным воздействием нынешней политической и экономической ситуации. По этой причине мы предлагаем применить популярный в этномузыкологии термин – контекстуализация – не только к мировой музыкальной практике, но также и к отличительным особенностям крупных региональных научных школ и систем образования. Например, этномузыкознание в странах СНГ продолжает развиваться в тесной связи с культурными и научными традициями как бывшей страны советов, так и Среднего Востока, что особенно характерно для республик Центральной Азии и Закавказья. Потому учебники в республиках бывшего союза могут иметь между собой множество общих черт.

ON METHODOLOGICAL PRINCIPLES IN CREATING TEXTBOOKS ON ETHNOMUSICOLOGY

Ethnomusicology, as one of the relatively new and dynamic field of musical scholarship, has passed quite long and complex path of formation and evolution. Since the 1960s in a few US universities were established graduated courses and teachers of ethnomusicology faced complicated tasks in creating methodological literature meeting growing demands of the contemporary time.

In the republics of the former Soviet Union, ethnomusicology began to develop slightly later and under the influence of Western schools, as well as based on their own national traditions in the fields of philology, folkloristics and the initial stages of ethnomusicology. Incidentally, the last of the mentioned disciplines was called musical ethnography for a long time (until the early 1990s), a name borrowed from the famous textbook by the Polish author Anna Czekanowska (1931–2022). In addition to the above-mentioned instruction, the works by B. Nettl, (1930–2020), A.P. Merriam (1918–1990), A. Lomax (1915–2002), J. Blacking (1928–1990), T. Rice, as well as, Russian

scholars B. Asafyev, Y. Gippius, I. Zemtsovski, I. Matsiyevski and others deserve special attention.

When creating textbooks, scientific and educational literature should be subordinated to the demands of modern researches, taking into account also principles of hectorism and socio-cultural anthropology. Among researchers of the soviet and post-soviet periods, the most valuable scientific heritage of the elder Russian ethnomusicology requires serious study.

In the creation of the textbooks cultural and historical conditions of the former Soviet Union and the CIS, ethnomusicology has undergone a similar development path and now is under the influence of the current socio-political and economic situation. For this reason, we propose to apply the popular in ethnomusicology term contextualization not only to the world's musical practices, but also to the distinctive features of large regional scientific schools and educational systems.

For example, at present, ethnomusicology in the CIS countries continues to develop in close connection with the cultural and scientific traditions of both the former Soviet Union and the Middle East, which is especially characteristic of the republics of Central Asia and, in part, Transcaucasia. Therefore, the creation of textbooks in the republics of the former Soviet Union may have many common features.

Teachers are to create educational literature that meets the growing demands of science. At first, in the absence of special scientific and methodological literature, lessons were conducted primarily on the basis of empirical field works, so necessary for this science, with subsequent transcription, analysis and study of the collected materials, as a result of which sufficient space was given to the so-called case studies.

Евгения Владимировна Хаздан

кандидат искусствоведения, независимый исследователь, Санкт-Петербург

**РОССИЙСКОЕ МУЗЫКОВЕДЕНИЕ ХХІ ВЕКА:
ПОИСК СИСТЕМЫ КООРДИНАТ**

Условия, в которых существует современное русскоязычное музыковедение, во многом отличаются от тех, в которых развивалась наука в советский и постсоветский периоды. Мегарасширение исследовательского поля и обновление слуховых практик, связанные с вхождением в цифровую эпоху, а также уход от жестких оппозиций, на которых базировались прежние теоретические установки, требуют разработки новых исследовательских подходов. Во многих случаях устоявшаяся методология не позволяет раскрыть сущность описываемого явления и уводит от собственно звуковой материи в область измерений и подсчетов. Для эмоционального оживления музыковеду приходится добавлять в такой анализ эпитеты, прибегать к сравнениям и метафорам, литературным и художественным аллюзиям.

В ХХІ веке появляются работы, направленные на поиск системы, которая могла бы охватить все многообразие осознанной звуковой деятельности как на уровне микроструктур, так и на макроуровне, вписывая новые явления в общую музыкальную парадигму. Однако ход науки в известной мере инерционен, так что работы, ориентированные на выход за пределы укоренившихся концепций, остаются на периферии внимания.

Современные представления о исследовательских нормах восходят ко времени становления гомофонно-гармонического стиля и воцарения тактовой ритмики, вытеснившей ритмику мензуральную. Музыка фиксируется в нотных записях, являющихся специфическим аналогом декартовой системы координат: по одной оси отсчитываются звуковысотные параметры, по другой – временные. Почти с самого начала музыканты стремятся дополнить эту схему, вводя множество других, не менее значимых характеристик. Два основных вектора выглядят неизбежными, но лишь до той поры, пока мы не пробуем использовать их для описания феноменов неевропейской (или же неакадемической) традиции. Всеми исследователями без исключения музыка признается временным искусством. При этом само время априори считается универсальной категорией. Его восприятие и оценка в разных культурах и в разные эпохи могут не совпадать, и даже в рамках одной культуры время, исполненное музыки, не равно молчащему, незаполненному времени – оно обладает иными

качественными характеристиками. Тем не менее музыковедение продолжает оперировать условно объективным понятием, используя время как таксономический инструмент.

Композиторы давно осваивают иное, многомерное пространство: отказываются от мелодии, играют шумами и тембрами, погружают слушателя в неразмеченный звуковой поток. В музыковедении XXI века можно отметить несколько направлений, связанных с осмыслением новой музыкальной реальности:

- «надстройка» существующего аналитического аппарата, дополнение терминологии, модернизация инструментов анализа. В том числе категоризация новых звуковых объектов и разработка систем их классификации;

- преодоление «двумерности» за счет привлечения ресурсов других наук или искусств в рамках междисциплинарного, трансдисциплинарного, интермедиального подходов;

- расширение методологических границ через представление этнических звуковых феноменов во взаимосвязи с порождающей их культурой;

- обращение к постнеклассической парадигме, позволяющей изучать динамичные многоуровневые системы открытого типа, где могут сочетаться различные понимания времени и пространства.

RUSSIAN-LANGUAGE MUSICOLOGY OF THE 21st CENTURY: SEARCH FOR A COORDINATE SYSTEM

The conditions for contemporary Russian-language musicology differ greatly from those for the research activity in the Soviet and post-Soviet periods. The digital revolution has led to a colossal expansion of the research field and the renewal of listening practices. In the 21st century, there is an effort to create a paradigm that could cover all the diversity of conscious sound activity at both the micro and macro levels. However, the musicology to a certain extent is conservative, so not much attention is paid to work aimed at finding new concepts.

The genesis of modern ideas about research norms dates back to the time when the homophony appeared, and the system of mensuration signs and proportions developed into the modern time signatures. Music is written in musical notations, which are a kind of analogue of the Cartesian coordinate system: pitch parameters are plotted along one axis, and time parameters along the other. This scheme has been supplemented by musicians since the very beginning by introducing a host of other, not less significant characteristics.

But the two main vectors turn out to be irrelevant when we try to use them to describe phenomena of non-European (or non-academic) tradition.

Composers have long been mastering a different, multidimensional space: they abandon melody, play with noises and timbres, immerse the listener in an unmarked sound stream. Facing the new musical reality, scholars adapt their analytical instruments, moving in several directions:

- build over current methodology by adding new terms and expanding classification systems to include new sound objects;
- involve resources of other sciences or arts within the framework of interdisciplinary, transdisciplinary, inter-medial approaches;
- broaden the methodology boundaries by representing ethnic sound phenomena in the context of the culture that generates them;
- turn to a post-non-classical paradigm that allows studying dynamic multi-level open-type systems where different understandings of time and space can be combined.

Музыка в культуре

Научно-образовательный проект

Материалы международной
междисциплинарной конференции
2–4 декабря 2025 года

Редактор *Н.А. Борисовская*

Корректор *Г.А. Мецзякова*

Оформление: *Е.А. Сиверс*

Компьютерная верстка: *Н.В. Мелкова*

Подписано в печать 10.11.2025

Формат $60 \times 90^{1/16}$

Гарнитура PT Serif Pro.

Усл.-печ. л. 12,0

Оригинал-макет подготовлен

в Государственном институте искусствознания

125009, Москва, Козицкий пер., д. 5

Материалы международной конференции «Музыка в культуре: научно-образовательный проект» (2–4 декабря, 2025) отражают основные направления и проблематику одноименного междисциплинарного научного проекта, основанного в апреле 2017 года в Государственном институте искусствознания при участии ведущих российских институций.

В первой части издания читателю кратко представлен контент проекта, его история, форматы работы и основные исследовательские направления.

Вторая часть книги содержит материалы конференции «Музыка в культуре», программу и доклады на русском и английском языках.

Издание предназначено широкому кругу специалистов и студентам вузов.

Эту книгу, а также другие труды Государственного института искусствознания можно найти на сайте: www.sias.ru

9 785982 872449 ->

