

Сборник трудов Якутской духовной семинарии. 2022. Вып. 15–16. С. 106–127
Collection of Research Papers of the Yakutsk Theological Seminary. 2022. Issue 15–16. P. 106–127

Научная статья

УДК 783.071.1(470)

DOI: 10.24412/2686-9497-2022-15-16-106-127

ФЕНОМЕН «АВТОРСКОЙ» И «АНОНИМНОЙ» МУЗЫКИ НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА В. МАРТЫНОВА

Дарья Сергеевна Сеньчукова

darya_sench@mail.ru

© Сеньчукова Д.С. Якутск, 2022

Аннотация. В. И. Мартынов (р. 1946) — ярчайший представитель постмодернизма: композитор, искусствовед, фольклорист, музыкант-исполнитель, а также теолог, культуролог, писатель и философ, разработавший концепцию «*Orus Posth*». В эпоху, когда мыслители выносят приговоры искусству, создают концепции о смерти автора и даже Бога, предложенная идея о конце времени композиторов не нова, но отличается от многих тем, что ее создатель предлагает выход из сложившейся ситуации. На собственном примере он показывает, как можно двигаться дальше в связи с упадком музыкального искусства, и сочиняет произведения, следуя разработанной им концепции. В этом смысле теория Мартынова позитивна и продуктивна, поэтому подобный опыт должен подвергаться научному осмыслению. В настоящей работе рассмотрен сочиненный в 2014 г. хоровой цикл «Исаие, ликуй», на правах рукописи переданный композитором автору статьи. Указанное произведение впервые вводится в научный оборот.

Ключевые слова: музыка, богослужебная музыка, культура, постмодернизм, богослужение, паралитургическая музыка

Для цитирования: Сеньчукова Д. С. Феномен «авторской» и «анонимной» музыки на примере творчества В. Мартынова // Сборник трудов Якутской духовной семинарии. Якутск, 2022. Вып. 15–16. С. 106–127

Original article

THE PHENOMENON OF “AUTHOR’S” AND “ANONYMOUS” MUSIC ON THE EXAMPLE OF V. MARTYNOV’S CREATIVITY

Daria S. Senchukova

darya_sench@mail.ru

Abstract. V. I. Martynov (b. 1946) is the brightest representative of postmodernism: composer, art critic, folklorist, musician, performer, as well as theologian,

culturologist, writer and philosopher who developed the concept of «Opus Posth». In an era when thinkers condemn art, create concepts about the death of the author and even God, the proposed idea of the end of the time of composers is not new, but differs from many in that its creator offers a way out of the current situation. By his own example, he shows how to move forward in connection with the decline of musical art, and composes works following the concept he developed. In this sense, Martynov's theory is positive and productive, so such an experience should be subjected to scientific understanding. In this work, the choral cycle «Isaiah, Rejoice», composed in 2014, and handed over by the composer to the author of the song as a manuscript. This work is being introduced into scientific circulation for the first time.

Keywords: music, liturgical music, culture, postmodernism, worship, paraliturgical music

For citation: Senchukova D. S. The phenomenon of “author’s” and “anonymous” music on the example of V. Martynov’s creativity. *Collection of Research Papers of the Yakutsk Theological Seminary*. Yakutsk, 2022. Issue 15–16. P. 106–127

Концепция «Opus Posth». «Музыка ритуала» и «музыка композиторов»

«В. Мартынов принадлежит к кругу композиторов, для которых характерно стремление видеть музыку в слиянии с внемузыкальным началом» [5, с. 41]: подобную тенденцию исследователи определяют как «новый синкретизм» [5, с. 41].

Согласно системе взглядов Владимира Ивановича Мартынова, музыка является способом выражения определенной философии. Ключом к пониманию этой философии могут послужить книги самого Мартынова, где он предстает как оригинально мыслящий исследователь, познания которого глубоки не только в области музыки и искусства в целом, но и в области истории мировых религий, теологии, философии. В своих исследовательских изысканиях В. Мартынов обращается к трудам М. Хайдеггера и Г. Гегеля, М. Элиаде и К. Леви-Стросса; синтезирует культуры Запада и Востока, формулируя идею «нового сакрального пространства». «Новое сакральное пространство, — говорит композитор, — это попытка противостоять распаду современного мира путем создания нового культурного синтеза. Она осуществляется на перекрестке различных культур и традиций, сочетание которых образует множество новых культурных контекстов, объединяющихся в единый многомерный текст»*.

С 1980 по 1983 г. Мартынов занимался расшифровкой древних литургических распевов. К тому моменту он шесть лет жил в монастыре, где в качестве послушания пел на клиросе, активно изучал историю церковного

* Из выступления на Музыковедческой гостиной в декабре 1998 г.

пения и древнерусские нотации. Мышление религиозного человека стало частью его мировоззрения, и обращение к древнерусскому храмовому пению логично из этого вытекает. «Со временем я понял, что оказался на границе человеческого и богооткровенного, на границе пространства искусства и сакрального пространства, на границе музыки и богослужебного пения, являющегося уже не искусством, но аскетической дисциплиной» [11, с. 20], — делится В. Мартынов в автобиографической части книги «Казус Vita Nova Владимира Мартынова».

Итогом работы по расшифровке знаменной литургии XV в. и строчной литургии XVII в. стала партитура «Музыка для богослужения — реконструкция знаменной и строчной литургии». Именно во время реконструкции анонимных канонических памятников у Владимира Ивановича начинается зарождаться его концепция. Связано это с тем, что из-за череды «новых музык» к 80-м годам XX в. музыка столкнулась с проблемой утраты неких норм, по которым можно определить авторский почерк композитора и оригинальность произведения. Однако свой научный труд «Конец времени композиторов» В. Мартынов издает лишь в 2002 г., то есть спустя двадцать лет.

Сама идея «конца истории» не нова, корнями она восходит к трудам ранних христианских теологов, противопоставившим античным учениям о цикличности гипотезу о направленности и, соответственно, конечности прогресса. Еще святой Августин предполагал, что «земной град не будет вечным, и прежде всего потому, что его назначением является не более чем исполнение числа праведников, предназначенных к спасению» [2]. В дальнейшем понятие «конец истории» обретало новые смыслы. Ныне оно относится скорее к социальной и политической действительности, чем к сфере творчества. Однако, если воспринимать искусство как часть нарратива об эпохе (в перспективе — определяющую часть), то размышления Мартынова приобретают особую актуальность. Каково место деятелей искусства в этом мире? Существует ли еще искусство в настоящее время? Исследователь задается этими вопросами в книге «Конец времени композиторов». Понятия «композитор» и «композиция» рассматриваются в культурно-философском контексте. Владимир Иванович предлагает в связи с этим два понятия — музыка «некомпозиторская» и «композиторская», давая им следующее определение: «...музыка, порожденная каноническим творчеством анонима, и музыка, порожденная произвольным творчеством композитора» [12, с. 6].

Под словом «аноним» вовсе не подразумевается, что автор неизвестен. Мартынов предлагает рассматривать композиторов под углом открытия новых горизонтов, как «людей исторических», то есть людей, творящих историю и совершающих в определенном смысле революцию.

Во многом в своих суждениях автор ссылается на концепцию мифа М. Элиаде: «Миф излагает сакральную историю, повествует о событии, произошедшем в достопамятные времена “начала всех начал”. Миф рассказывает, каким образом реальность, благодаря подвигам сверхъестественных существ, достигла своего воплощения и осуществления...» [16, с. 6].

Однако, если Элиаде полагает, что для современного человека время идет линейно и необратимо, то Мартынов считает, что в целом современный человек мало отличается от первобытного по своему восприятию истории и времени, и лишь единицы способны на преодоление цикличности и на созидание принципиально новых структур. В области музыки такие становятся *композиторами*, являются потенциальными революционерами. Остальные же «входят в поток», образованный неизмеримым количеством мелодических вариантов, и умело комбинируют почерпнутые в этом потоке модели; могут воспроизводить модели и участвовать в ритуале. Именно о последних пишет автор, говоря о «некомпозиторской музыке» и «анонимном творчестве». Между этими типами композиторства пролегает огромная «онтологическая пропасть».

Напомним, что проблема авторства волновала философов задолго до Мартынова. Еще Г. Гегель формулирует «тезис о конце искусства», рассматривающий «конец искусства» как трансформацию основной функции и идеи искусства в целом. По Гегелю, оно не умерло в прямом смысле слова, а обновляется, в нем появляется свобода, и центром искусства становится человек, а фигура художника проступает через творения куда явственнее и субъективнее, чем до этого. Этим тезисом мыслитель задает направление целой ветви размышлений о том, что есть искусство и как отличить его от не-искусства. В XX в. подобные дискурсы достигают своего пика.

Первым этот вопрос бескомпромиссно поставил Ролан Барт в эссе «Смерть автора», где, будучи не только философом, но и литературоведом, он критикует метод чтения и критики, уделяющий огромное внимание аспектам личности автора. «...Автор есть всего лишь тот, кто пишет, так же как “я” всего лишь тот, кто говорит “я”; язык знает “субъекта”, но не “личность”, и этого субъекта, определяемого внутри речевого акта и ничего не содержащего вне его, хватает, чтобы “вместить” в себя весь язык, чтобы исчерпать все его возможности» [1, с. 86], — апеллируя к современной ему лингвистике, утверждает Р. Барт. Таким образом, философ отказывается от гегелевского художника, личность которого видна сквозь его творения. Позже теорию Барта развил Мишель Фуко в докладе «Что такое автор».

Предложенная Владимиром Ивановичем концепция во многом подытоживает идеи европейских философов XX в. Но не стоит забывать,

что в первую очередь Мартынов — музыковед и композитор, и, разумеется, его философия обращена к музыке и к близкой ему композиторской деятельности. Он поднимает вопрос переосмысления значения слова «композиция», ибо не каждый автор музыкальных текстов в традиционном понимании является композитором в предложенной концепции. Для создания «анонимной музыки» используется *бриколаж*, а понятие «композиция» уместно употреблять лишь в случае, если создается действительно что-то уникальное, способное совершить переворот в сознании. Такой композитор и является тем самым «историческим человеком, который осознает себя творцом истории и хочет им быть» по М. Элиаде.

Центральное место в трудах В. Мартынова о пост-авторской музыке занимает понятие «бриколаж»; без него невозможно понять концепцию *Opus Posth*. Владимир Иванович заимствует его у Клода Леви-Стросса. Изначально глагол *bricoler* (фр.) применялся к игре в мяч или верховой езде, им обозначали неожиданное движение — отскакивание мяча или схождение лошади с прямого пути во избежание столкновения с препятствием. В наше время бриколер — человек, творящий с помощью подручных средств, не прибегая к специальным инструментами, используемым инженером. Благодаря Леви-Строссу понятие «бриколаж» обретает в рамках мифологического мышления значение всеобщего взаимного отражения, «отскока». «Подобно бриколажу в техническом плане, мифологическая рефлексия может достигать в плане интеллектуальном блестящих и непредвиденных результатов. Соответственно, часто отмечался мифопоэтический характер бриколажа: в так называемом “грубом”, или “наивном” искусстве...» [9, с. 127]. Суть мифологического мышления заключается в потребности человека выражать себя посредством использования большого разнообразия форм и моделей, количество которых в конечном счете ограничено. К тому же бриколер, по Леви-Строссу, действует не согласно какому-то проекту, а собирает нечто из того, что есть под рукой. А оказавшееся под рукой было собрано по принципу «возможно, для чего-нибудь понадобится».

Взяв за основу учение К. Леви-Стросса, Мартынов применяет его к музыке и объясняет с его помощью различие между двумя основными типами музыки. Через понятия «структуры» и «события», также заимствованных из трудов вышеупомянутого автора, он приходит к двум различным методам музицирования. «...Бриколаж — это метод, действующий в оперативном пространстве канона, а оперативное пространство канона порождается стратегией Ритуала. С другой стороны, композиция — это метод, действующий в оперативном пространстве произвола, а оперативное пространство произвола порождается стратегией

Революции» [9, с. 137]. Последний — «акт самовыражения индивидуального “я”, в котором обязательно должно наличествовать что-то новое, доселе неизвестное, первый же — метод бриколажа, где вместо самовыражения, индивидуальное “я” приводится в соответствие с космическим порядком, в гармоничное единение человека и космоса» [12, с. 8].

В. Мартынов уточняет, что не подразумевает под этим бездумное копирование, но лишь «отражение макрокосмоса в микрокосмосе». «Ведь то, что объединяет макрокосмос и микрокосмос, есть прежде всего их подчиненность единым музыкальным гармоническим соотношениям» [12, с. 7]. В одном случае акт музицирования является актом создания новой вещи, воплощения творческого замысла автора, а сочинение музыки с помощью бриколажа напоминает собирание мозаики из уже существующих форм.

Мартынов — яркий представитель эпохи постмодернизма. Справедливо назвать его теоретиком пост-искусства, не страшась идеи «конца искусства». Напротив, Владимир Иванович полагает, что это нормальный ход истории: «...Неизбежность этого конца изначально заложена в самом принципе композиции и все дело тут заключается именно в отношении композитора к архетипической модели» [12, с. 25]. Будучи религиозным человеком, он рассматривает это в рамках христианской эсхатологии: история завершится после великой скорби, но полный распад начнется, когда все будут говорить про «мир и безопасность». Под «завершением истории» в данном случае подразумевается период времени от прихода антихриста до Страшного Суда. Развивая эту мысль, можно говорить, что сейчас идет время Великой скорби, так как, с одной стороны, существует постмодерн с плюрализмом мнений и направлений (что представляется как «мир и безопасность»), а с другой — происходит распад культуры, искусства и даже науки. Мартынов размышляет о возможном выходе из тупиковой ситуации, в которой оказалось творчество, и предлагает коллегам-музыкантам пересмотреть методы композиции, вернуться к истокам, чтобы позволить музыке «обновиться».

Таким образом, философская концепция Владимира Мартынова рассматривает два типа музыкального искусства. Различие между ними обусловлено наличием двух типов человеческого сознания, благодаря которым формируются «определенные стратегии ориентации человека в мире». Различность стратегий обуславливается тем, что сущее может открываться человеку по-разному — как космос и как история. Так, в представлении философа человек традиционных культур создает музыку с помощью техники бриколажа, приводя свои сочинения в соответствие с космическим порядком, в то время как исторически ориентированный человек в своих произведениях преподносит миру нечто революционно

новое, так как считает настоящим и ценным неповторимость чего-либо, уникальность предмета или действия.

Богослужебная музыка в концепции В. Мартынова

Отдельным столпом музыкального искусства в трудах В. Мартынова выделяется музыка богослужебная. Следует сразу уточнить, что понятие «искусство» автор концепции не считает уместным по отношению к данному феномену. Богослужебная музыка, по Мартынову, есть «результат совпадения или соединения двух волей — Божественной и человеческой» [10, с. 18]. Встает справедливый вопрос: как в концепции успешно сосуществуют такие понятия как «космический порядок» и «Божественная воля»? Сам Владимир Иванович, человек глубоко верующий и разбирающийся в вопросах религиоведения, рассматривает этот вопрос с точки зрения христианина. Его интересует не столько противопоставление богослужебного пения и музыки, сколько более масштабная проблема взаимоотношений божественного Откровения и концепции космической корреляции.

Созданный Богом космос лишь часть Его творения, но люди наделили его самодостаточностью, тем самым обожествив. Пути миропознания и богопознания разошлись еще во времена шумерской цивилизации, когда зародились точные науки: астрономия, математика, та же музыка как математико-акустическая система. Чем больше человек узнавал, тем сильнее укреплялась его вера в космическую гармонию как что-то божественное; вместе с полученными знаниями постепенно формировалась «концепция космической корреляции, согласно которой небесный порядок представляет собой архетипическую модель, служащую образцом для поддержания земного порядка» [12, с. 28]. Однако с точки зрения божественного Откровения, данная идея в корне неверна. При изучении космоса человек может начать заблуждаться и верить в сопричастность неким божественным тайнам, но в реальности познать сакральную, непостижимую человеческим умом сущность Бога невозможно. Лишь воплотившись в мире, Спаситель чудесным образом открыл Свою сокровенную невидимую сущность. С того момента стало понятно, что главная цель жизни человека — единение с Богом, космос же «призван сорадоваться человеку в его прославлении Бога, а также по мере возможности сам участвовать в этом прославлении своими проявлениями, как естественными, так и чудесными» [12, с. 30]. В связи с этим музыкальный звук рассматривается в рамках богослужебно-певческой системы уже не как самостоятельное явление (как до этого в других типах музыки), а как носитель молитвенного слова, обращенного к Творцу.

Богослужбное пение исследователем представляется как «мелодическое отражение Божественного Порядка». Оно принципиально отличается от остальной музыки и не является по сути искусством, имея, согласно книге Мартынова «История богослужбного пения», небесное происхождение. История же музыки как искусства связана с утратой благодати после грехопадения. Человек, изгнанный из Эдема, начал испытывать не только физический, но и духовный голод из-за потерянной возможности прямого богообщения. Потому он изобрел инструменты, с помощью которых смог творить музыку. Она удивительным образом отзывалась в его душе, возвращая на время близкое утраченному райскому блаженству воодушевленное состояние.

В первом тысячелетии от Р. Х. начинает развиваться христианское богослужбное пение. Особое внимание Владимир Иванович уделяет Октоиху, отмечая, что сам принцип его (восемь гласов, восемь модусов) символичен. Восьмерка обозначает «выход за пределы тварного мира», она противостоит числу семь, олицетворяющему, в свою очередь, полноту этого мира. «Поскольку число восемь олицетворяет выход за пределы тварного мира, система восьми гласов или восьми модусов может рассматриваться как некое акустическое подобие Мета-структуры — Бога-Слова, сотворившего этот мир» 12, с. 35].

Мартынов утверждает, что богослужбно-певческие системы несут в себе сакральное начало. Прочее музыкальное искусство с такой точки зрения становится профанным, так как космос меркнет перед ликом Господа. Богослужбное пение призвано подражать ангельскому хору, славящему Троицу. Подобное подражание, разумеется, не идеально, но оно несет в себе образ ангельского пения и уже по этому признаку возвышается над музыкой в целом. Ангельское пение не имеет никакой исторической привязки, так как оно существовало до сотворения земного мира и будет звучать в вечности, а земное богослужбное пение «выкристаллизовалось в самостоятельную певческую систему» после воплощения Господа в видимом мире.

Музыкальная стилистика произведений В. Мартынова на примере хорового цикла «Исаие, ликуй»

По замыслу Мартынова, некоторые произведения на религиозную тематику предназначены для исполнения исключительно на богослужениях и являются частью религиозного обряда, другие написаны на паралитургический текст* и могут и должны звучать вне храма. Для композитора

* Паралитургический текст близок по стилю и содержанию к каноническим текстам чинопоследования, однако не может исполняться на богослужениях.

это разделение крайне важно; во времена перестройки, когда его партитуры, написанные для храма, стали исполняться на концертах и записываться на диски, он, опечаленный подобным отношением, пожелал оставить сочинение музыки в принципе. «Люди, занимавшиеся богослужебным пением, начали выпускать диски, давать концерты, ездить на гастроли. И я для себя решил поставить точку в этой истории»*.

Однако в 1986 г. Альфред Шнитке предложил В. Мартынову идею произведения, источником для которого стало бы «Откровение» Иоанна Богослова. Как считает сам композитор, этот проект стал для него «судьбоносным»**. Работая над «Апокалипсисом», он предполагал, что это будет его последнее творение, и потом действительно долго ничего не сочинял.

Решение вернуться к композиторству у Мартынова сформировалось не сразу. Покинув на время коллег, сочиняющих музыку, но оставаясь музыковедом и культурологом, он продолжал следить за происходящим в профессиональном мире. Годами наблюдая, как «связи культуры и Церкви стали все больше ослабевать»***, следя за развитием (а по сути упадком) музыкального искусства, Владимир Иванович не смог более оставаться в стороне. Объявив о «конце времени композиторов», о «смерти» фигуры композитора-демиурга, он оставил лишь один путь для себя и коллег — раствориться в над-авторском и вернуться к истокам, к «бескомпромиссно примитивному», чтобы позволить музыке «обнулиться» и родиться заново. Разумеется, подобная перестройка мышления не может случиться вмиг. Автор понимает, что это долгий процесс. Себя он иронично называет «переходной фигурой» [6, с. 88], отмечая, что переходный период в музыкальном мире будет длиться еще несколько поколений.

Техника композиции

Практически все музыковеды, когда-либо упоминающие Мартынова, отмечают его как яркого российского представителя минимализма. Однако пришел он к этому не сразу: изначально работая как авангардист, впервые как композитор-минималист он проявил себя в середине 1970-х гг. Познакомившись с американским минимализмом, автор резко, как может показаться, отвернулся от авангарда Э. Денисова и П. Булеза. Сам Владимир Иванович утверждает, что его переход к минимализму не был неожиданным: «Возможно... со стороны... мое творчество может показаться метаниями из стороны в сторону, чего на самом деле нет. Я все

* Из интервью с В. Мартыновым.

** Там же.

*** Там же.

время иду к какой-то одной цели»*. И действительно, в произведениях, написанных до окончательного принятия данного направления, уже можно увидеть отказ от традиционных средств развития музыкальной мысли.

За основу в написании партитур автор берет репетитивную технику композиции. Прежде чем мы начнем исследование индивидуального композиторского почерка Мартынова, следует рассмотреть термин «минимализм» и понять, что же такое «репетитивная техника».

«Термины «минимальная» и «репетитивная» музыка нередко употребляются как синонимы. На самом деле, эти понятия различны и лежат на разных уровнях подхода к музыкальным явлениям. Минимализм — концепция, философская и творческая, нашедшая свое воплощение в музыке, но которую вполне допустимо рассматривать и на нескольких общих, внемузыкальных уровнях. Репетитивность — техника музыкальной композиции. Не всякая музыка, минимальная по концепции, организована средствами репетитивности. Не всякая репетитивная музыка... опирается на концепцию минимализма» [14, с. 34], — так начинает свою статью (одну из первых в отечественной литературе, коснувшуюся проблемы минимализма) «Минимализм и репетитивная техника: сравнение опыта американской и советской музыки» музыкальный критик Петр Поспелов.

Минимализм, как замечает П. Поспелов, представляет собой своего рода концепцию, и шире — одно из направлений постмодернизма. Он возник как антитеза классическому авангарду и вскоре обрел самостоятельность. В суетном мире, переполненном огромным количеством нескончаемых потоков информации, человеческому сознанию требуется редукция, успокоение; авангардная музыка зачастую не может принести его в связи со «структурной усложненностью». «Сущностные черты минимализма — наделение значением первичных элементов (тишины, отдельного звука, простейших акустических сочетаний) и отрицание функциональных связей в организации музыкального целого» [14, с. 35].

Предтечей этого направления считается жанр «меблировочной музыки», придуманный французским композитором Эриком Сати в 1914–1916 гг. Подобные сочинения были предназначены не для исполнения со сцены и вдумчивого прослушивания, а для фонового звучания в быту — в магазинах, ресторанах, на каких-либо светских мероприятиях; музыка, написанная «не для того чтобы ее слушали, а для того, чтобы на нее не обращали ни малейшего внимания» [15, с. 138]. Тогда общество не было готово к подобным нововведениям, и новый жанр принят не был.

Спустя полвека идея и принципы композиции «меблировочной музыки» оказались весьма востребованными и получили отражение

* Из интервью О. Кушнир с В. Мартыновым, 2005 г.

в «экспериментальной музыке», впоследствии развившейся в музыкальный минимализм. Звук больше не является частью логического построения, он самодостаточен и значим своей целостностью. Каждый элемент равнозначен любому другому, поэтому они никак не подчиняются друг другу. П. Поспелов так формулирует философскую концепцию минимализма: «...тождествен целому; границы начала и конца условны; форма адекватна времени, в котором существует» [13, с. 75].

Минимализм — это, в первую очередь, набор музыкально-философских идей, а не конкретная техника композиции. Во многом основные столпы концепции минимализма перекликаются с восточными культурами. Так, при знакомстве с минималистическими произведениями слушателю предоставляется возможность войти в состояние, близкое непонятной западному человеку медитации. Это сыграло свою роль в изначальном непринятии окружающими, живущими в рамках парадигмы европейского мышления, нового, радикально отличающегося от созданных ранее направления. «Отвергая дискурсивно-логические принципы европейской культуры, минимализм стремился не к деконструкции, но к очищению музыкального мышления» [14, с. 75]. Неудивительно, что Мартынову, сформулировавшему через четверть века концепцию «*Opus Posth*», в которой он использовал как идеи европейской культуры, так и традиции восточных культур, данное направление оказалось близко.

При сочинении минималистических произведений композиторы придерживаются двух основных принципов: многократное повторение и повторение с минимальными изменениями. Такие изменения не являются хаотичными; чаще всего для преобразования и, следовательно, развития мелодических паттернов (от англ. *patterns* — модель) авторы пользуются конкретными правилами. Что же представляет собой мелодический паттерн? «Минимален (вернее, мал) масштаб повторяемых фигур. “Минимально” (вернее, просто, элементарно), помимо того, внутреннее “устройство” этих фигур (скромнен их звуковой состав; большей частью просты — диатоничны высотные отношения этих звуков между собой)» [4, с. 318]. По сути, репетитивная техника рождается из многократного повторения паттернов и их развития.

Композиторами были разработаны определенные приемы, позволяющие грамотно, последовательно развивать и в итоге преобразовывать модели в произведении. В 1974 г. в сочинении «Музыка в двенадцати частях» Ф. Гласс впервые продемонстрировал один из приемов, ставших впоследствии одним из важнейших в репетитивной технике, — аддиция (*additio*). Суть ее заключается в том, что композитор берет какой-то из мотивов (паттернов) и постепенно прибавляет к нему по одному или несколько

звуков. Также существует и противоположность аддации — субстракция, когда звуки не добавляются к мелодической модели, а, наоборот, отсекаются от нее.

К минимализму обращаются многие современные композиторы, благодаря чему направление продолжает жить. Интерес к нему тесно связан с бытом человека XXI в.: бесконечный поток информации, постоянная суета, вследствие чего повышенный уровень стресса. Обществу необходимо что-то, позволяющее хотя бы на время освободиться от стремительного ритма жизни. Музыкальный минимализм предоставляет слушателю возможность отдохнуть: от нас не требуется вслушиваться в каждый такт; музыка предлагает остановиться и позволить лишь заполнять сознание, очищая его. Неудивительно, что более сложные (с точки зрения звучания) музыкальные направления отходят на второй план. Мартынов относится к этому обстоятельству без драматизма — как к естественному ходу истории.

Текст как основополагающий фактор

Мартынов не прекращает композиторскую деятельность. Одним из относительно недавно написанных им произведений является хоровой цикл «Исаие, ликуй». Первое исполнение датируется 2014 г., однако премьерный показ цикла целиком состоялся лишь в 2016 г., в четвертый день фестиваля работ Владимира Мартынова № 15.

Цикл посвящен обряду венчания. Тропарь «Исаие, ликуй» звучит четыре раза — третий, пятый, седьмой и девятый номера — и выступает в качестве рефрена, связывая номера между собой. Благодаря повторению тропаря, форма приобретает черты послеклассического рондо. Так композитор с помощью жанровости сразу же дает понять, что не создает музыку для церковного таинства, и его цикл являет собой лишь художественный образ обряда.

Итальянское *«rondo»* развилось из французского *«rondeau»*, которое можно перевести как «круговой танец», а церковные обряды не подразумевают никаких танцев. С другой стороны, форму хорового цикла «Исаие, ликуй» также можно рассматривать и как запевно-припевную. Тропарь здесь играет роль припева, мелодия которого варьируется от номера к номеру. В принципе, подобная форма может присутствовать и в богослужебной музыке, но напрямую она отсылает к народной песенности, что ассоциируется и с ритуальностью, и с концертностью, и вновь указывает на невозможность исполнения цикла в рамках богослужения.

Возвращаясь к теме структуры хорового цикла, зададимся вопросом: почему композитор не открывает его тропарем? Далее тропарный текст

выпадает строго на нечетные номера, и было бы логично поставить его и первым. Полагаем, что тому есть две причины. Первая: указанная нами запевно-припевная форма предполагает, что перед припевом должен идти куплет. Вторая причина более значима для самого автора: художественный смысл, заложенный в строках. Не только музыкальное оформление, но сама структура иллюстрирует библейскую хронологию. В тропарном тексте упоминаются новозаветные события, в то время как первый номер начинается с восхваления Бога-Творца, тем самым открывая повествование об истории человечества.

Почему между двумя первыми номерами, которые в данной партитуре можно трактовать как куплеты, нет припева? Очевидно, это связано с тем, что первый и второй номера являются шестистишиями одного духовного стиха, «Стиха брачного» — одного из самых известных памятников старообрядческой поэзии. Это яркое силлабическое произведение, с четкой структурой сложных шестистиший (6+6+8+8+6+6), в нем необязательность рифм компенсируется строгой строфикой.

Владимир Иванович из двадцати шестистиший «Стиха брачного» для цикла отобрал семь. Из них первые два вошли в первый номер цикла, а остальные пять составляют литературную основу второго. Полагаем, что такое деление одного стиха на несколько номеров тесно связано со смыслом, заложенным в тексте. Первые шестистишия повествуют о ветхозаветных временах, в них рассказывается о сотворении человека и содержится обращение к таким библейским персонажам, как Адам и Ной.

Бог Творец всесильный
Создал человека,
Самовлаством почитая,
И свою милость являя
Адаму и Еве
И всей с ними твари.

Адаму вещает,
Потом же и Ною:
«Вы раститесь, умножайтесь,
И всю землю наполняйте,
Господствуйте всеми
Созданными тварями!»

Второй номер цикла начинается с рассказа о первом чуде Иисуса Христа в Кане Галилейской, чем переносит слушателя в Новый Завет. Следующее за ним шестистишие, в котором говорится об апостоле, идет не по порядку — в духовном стихе оно восьмое. Композитор сознательно опускает четыре строфы, написанные от первого лица, так как из контекста непонятно, человеку какого времени принадлежат эти слова, а Мартынову необходимо показать конкретные временные рамки. Тем самым создается эффект приближения к нашей реальности: от далекого сотворения мира через новозаветные события к настоящему времени.

Апостол великий
Такο возглашает:
«Жену лучше есть имети,

Нежелъ жити беззаконно,
Понеже брак честен
И Богу приятен!»

Последующие три шестистишия духовного стиха также пропущены, а те, что взяты Мартыновым в номер, звучат как продолжение прямой речи апостола:

Девство предпочтенно
В небесных жилищах,
С Христом купно обитает,
Со Ангелы воспеает
Пресладкие песни
Богу преблагому.

Девство есть пречестно,
Но многим невместно;
Такο брак Бог сам уставил
И Свою власть в нем прославил—
В пользу человека
На вечные роды.

Возможно, эти строфы были выбраны композитором именно из-за сходства с церковной стилистикой. Кроме того, в отобранных строфах есть общий признак: в литературную основу цикла вошли лишь восхваляющие Господа шестистишия, словно все остальное автор оставляет за рамками повествования, как нечто профанное, не стоящее внимания. Однако, поскольку цикл создает образ обряда венчания, композитор подытоживает номер девятой строфой — наставлением ныне живущим, меняя порядок шестистиший местами: в оригинале данная строфа идет после строк об апостоле.

Брак — тайна велика
И во всех почтенна;
Так апостол научает:

«Во образ Христа и церкви
Вечно то пребудет
В верных человецех».

Итак, благодаря автору перед слушателем словно разворачивается историческая панорама от времен Адама до суетного XXI в.

Любопытно, что четвертый и шестой номера, как уже упоминалось выше, также вместе составляют единый текст — стихире из чина венчания. Однако их разделяет тропарь, в то время как брачный стих композитор не «перебивает» богослужебным песнопением. Владимир Иванович, трепетно относящийся к церковной музыке, наделяет ее в своей концепции сакральностью и отводит отдельное место в музыкальном искусстве. Вероятно, он намеренно не смешивает старообрядческие тексты с православными, воспринимая первые как заведомо паралитургические.

В то же время, в цикле присутствуют и те, и другие тексты, что, возможно, отсылает ко времени, когда духовные стихи назывались псалмами

и исполнялись без какого-либо деления на религиозные течения. Подобное обращение к прошлому органично вписывается в идеи В. Мартынова о необходимости вернуться к истокам — лишь тогда будет возможно дальнейшее развитие музыки.

На то же указывает и восьмой номер. За основу взят текст еще одного старообрядческого стиха — стих о смертной памяти. Мартынов берет в номер весь текст без изменений, однако после каждой строфы он вставляет своеобразный «припев»: «Да прилепится муж к жене, жена же к мужу своему, да будут плотию одной, да любят Бога всей душой». Данная строчка перекликается с ветхозаветным текстом: *Посему оставит человек отца своего и мать и прилепится к жене своей, и будут двое одна плоть*» (Быт. 2, 24). Обращение к Книге Бытия вновь подчеркивает идею возвращения к истокам.

Весь вышеприведенный текст исполняется на хоровом контрапункте «Господи, помилуй нас». Присоединение к каноническому «Господи, помилуй», входящему в состав любой ектении, слова «нас» делает эту фразу образцом паралитургического текста. Второй духовный стих в хоровом цикле несет в себе художественный образ молитвы, он о человеческих сомнениях и страхах. Поэтому нет ничего удивительного в том, что в восхваляющем брак как церковное таинство цикле присутствует номер, посвященный теме смерти — одной из ключевых в христианском богословии.

Смерть представляется не концом, но переходом в жизнь вечную, и во многих отношениях это событие радостное. Восьмой номер служит напоминанием об этом и утешением брачующимся — ведь если кто-то из них отойдет в Царствие Небесное, они уже являются «одной плотью» и после смерти обязательно встретятся и больше не расстанутся. Именно для усиления данной идеи после каждой строфы вводится рефрен о соединении мужа и жены перед Богом.

Таким образом, подробно изучив используемые в хоровом цикле «Исаие, ликуй» тексты, мы можем говорить, что В. Мартынов крайне вдумчиво работает со словом в своих сочинениях. Он не только раскрывает художественный смысл, заложенный в строфах, музыкально дополняя и иллюстрируя его, но с помощью текста наполняет свои произведения дополнительным глубинным смыслом, неразрывно связанным с собственным мировоззрением и философской концепцией.

Особенности музыкального языка

В своих сочинениях В. Мартынов синтезирует знаки различных музыкально-исторических стилей, охватывая при этом значительную часть музыкального наследия от григорианики до эпохи романтизма. Данная тенденция наиболее заметна в его духовных произведениях. Например,

«Реквием» сочетает в себе стилистические особенности классицизма и раннегригорианского пения, а сочинение «Апокалипсис» «представляет удивительный сплав традиций знаменного распева, многоголосной православной музыки, церковной музыки западноевропейского Возрождения» [7, с. 125].

Полижанровость и полистилистика, неизменно присутствующие в партитурах Мартынова, характеризуют его как творца эпохи постмодернизма. Прямо заявляя, что ничего принципиально нового авторы предложить слушателю уже не могут, композитор пользуется достоянием прошлых веков, демонстрируя замену революционного творчества новой парадигмой: воспроизведением ритуала, синтезом достигнутого прежде.

Мы уже рассматривали, как композитор работает с литературной основой, отбирая подходящее его замыслу и оставляя за рамками все, что может помешать воплотиться идее сочинения. При написании своих произведений В. Мартынов не менее продуманно соотносит репетитивную технику с поэтическим текстом.

В первом же номере можно наблюдать мелодические ходы, отсылающие слушателя к архаике. При анализе текста мы отмечали, что данный номер освещает ветхозаветные события, поэтому ассоциация с григорианикой представляется закономерной. Глубоко верующий человек, выделяющий в своей философской концепции богослужбное пение как отдельный вид музыки, Мартынов понимает, что в затрагиваемом религиозные мотивы произведении должна звучать только музыка, относящаяся к богослужбно-певческой системе, а древнее григорианское пение он считает эталоном богослужбной музыки.

Шестая цифра предвещает появление абсолютно нового материала в следующей цифре. Впервые появляется партия сопрано, а двухорие сливается в единый хор. Подобное решение тоже связано с текстом. Более привычный состав хора иллюстрирует появление «человеческого» в тексте. В шестой цифре упоминается создание Творцом человека, а в тексте седьмой оно уже произошло, поскольку в нем присутствуют имена Адама и Евы. Текст повествует о взаимодействии праотцев с Богом, о ниспосланной им милости Божией. Музыкальный материал становится менее похожим на архаический, становясь более узнаваемым для современного человека.

Филигранная работа с музыкальным материалом, несомненно, указывает на авторское начало. Так как по Мартынову богослужбная музыка — «музыка ангелов», он даже в годы плотной работы над церковной музыкой не брал на себя смелость написания для богослужений нового материала, занимаясь реконструкцией древних распевов и, хоть и авторскими, но расшифровками, отрицая себя как композитора в принципе.

В хоровом цикле «Исаие, ликуй» он предстает уже композитором-«автором», что еще раз подчеркивает паралитургичность цикла, несмотря на взятые из уставных молитв строки.

Если в первом номере мы находили сходство с григорианскими хоралями, то о номере «В Кану Галилейску» мы можем говорить как о подражании русской народной песне. Если прежде предметом особого внимания был Бог-Творец, Которого восхваляет духовный стих, то теперь акцент смещается на таинство брака, то есть фактически на человека. Более того, начинается номер с упоминания о чуде, сотворенном Иисусом Христом на свадьбе в Кане Галилейской. Возможно, подобным образом, с помощью народных мотивов, композитор не просто иллюстрирует атмосферу праздника, но и подчеркивает, что институт брака благословен Господом.

«Исаие, ликуй» — так называется третий номер и все последующие, где есть текст тропаря. Из всего цикла только они по звучанию напоминают партесное пение, которое можно услышать в большинстве храмов. Это сделано неслучайно. Сочинение написано как художественный образ церковного таинства, и неудивительно, что «заглавная» тема цикла более всего походит на оригинальный канонический распев. Однако Мартынов вновь и вновь возвращает слушателя к идее «нового сакрального пространства», где синкретизированы многие культуры и конфессии, и поэтому тропарь по его авторскому замыслу должен исполняться в сопровождении оркестра, что для православной традиции не свойственно.

Стихира, поделенная на два номера (четвертый и шестой), текст которой также взят из чинопоследования, исполняется акапелла. Это относится и к четвертому, и к шестому номеру. Вероятно, тем самым композитор вновь обращается к смыслу, заложенному в строках. Как и повествование о ветхозаветных временах, В. Мартынов обрамляет их григорианскими хоралями. В стихирах на богослужениях вспоминаются события дня, в честь которого совершается служба. Так же и здесь: стихира служит подобным первому духовному стиху рассказу, и сходство подчеркивается музыкальным материалом.

Восьмой номер, второй духовный стих, являет собой образ молитвы, произнесенной простым языком — так молятся не по молитвословам. В нем нет канонических текстов, и даже сакральное «Господи, помилуй» стало паралитургическим «Господи, помилуй нас».

Цикл заканчивается девятым номером — «Исаие, ликуй» (4) — самой монументальной вариацией на изначальную тему тропаря, которая отдана оркестру. Финальный номер цикла полностью инструментальный, что еще раз подчеркивает невозможность исполнения сочинения на богослужениях.

Итак, рассмотрев хоровой цикл «Исаие, ликуй», мы увидели, что Владимир Иванович Мартынов неуклонно следует собственной философской

концепции и использует предложенные им же способы преодоления проблемы «умирания музыки». Понимая, что сегодня нельзя сочинять музыку, просто опираясь на традиции прошлых веков, в своих произведениях композитор переосмысляет старинные каноны через призму мировоззрения человека нашего времени, используя современные техники композиции, тем самым рождая нечто действительно новое и уникальное.

Без понимания философии, которой придерживается Мартынов, как мы полагаем, невозможно осознание заложенного в его музыкальных сочинениях глубокого смысла.

Заключение

В настоящем исследовании мы постарались рассказать об основных понятиях авторской концепции пост-искусства, ее переложении на музыкальный язык композитора и его отношении к богослужебному пению как к отдельному, «надчеловеческому» типу музыкального искусства. Мы пришли к выводу, что произведения В. И. Мартынова, несмотря на использование им узнаваемых символов различных жанров из разных эпох, следует отнести к «авторской» музыке, исходя из его же определения. Тот, кого Мартынов называет композитором-«автором», должен быть по своему мировоззрению революционером, готовым совершить переворот в искусстве. О самом себе автор концепции говорит как о «переходной фигуре» в музыкальном искусстве, подразумевая, что он уже встал на путь глобальных изменений и новаторских решений.

Приложение

СТИХ БРАЧНЫЙ

Бог Творец всесильный
Создал человека,
Самовлаством почитая,
И свою милость являя
Адаму и Еве
И всей с ними твари.

Адаму вещает,
Потом же и Ною:
«Вы раститесь, умножайтесь,
И всю землю наполняйте,
Господствуйте всеми
Созданными тварями!»

В Кане Галилейстей
На брак Спас приходит,
Перво чудо сотворяя,
Воду в вино претворяя,
Славу показуя
Божества своего.

Брак благословляя,
И сам почитая,
Яко тайну толь пречестну
И его церкви полезну,
И многими веки
Тако предпочтенну.

Мы же восклицаем,
Бога прославляем:
Яко тайна есть велика,
Юже сам Господь уставил,
Милость всем являя,
Себе прославляя.

Любители браков!
С веселием зрите
Торжество днесь целомудро,
Как Бог хочет сочетати
Двоих в плоть едину
Вечно, нераздельно.

Брак иметь законный
Верным есть полезно;
В любви купно пребывати
И друг другу угождати —
Честно и похвально,
И Богу приятно.

Апостол великий
Тако возглашает:
«Жену лучше есть имети,
Нежель жити беззаконно,
Понеже брак честен
И Богу приятен!»

Молчите, презлобни
Хулители браков!
Вы уста своя стесните
И языки удержите —
Хулы износити
На тайну велику.

Брак — тайна велика
И во всех почтенна;
Так апостол научает:
«Во образ Христа и церкви
Вечно то пребудет
В верных человецех».

Девство есть прекрасно
И Богу приятно:
Когда истинно сияет,
Чистотою так блистает,
Как луча пресветла
Прекрасного солнца.

Девство предпочтенно
В небесных жилищах,
С Христом купно обитает,
Со Ангелы воспевае
Пресладкие песни
Богу преблагому.

Девство есть пречестно,
Но многим невместно;
Тако брак Бог сам уставил
И свою власть в нем прославил —
В пользу человекам
На вечные роды.

Девы, ликовствуйте,
Жены, торжествуйте,
Мужи, купно возгласите
И Творца все восхвалите,
Брак честен уставльша
Людям во спасенье.

Мы же христиански
Брак все почитаем:
Отбегаем сопротивных,
Не приемлем и всех лживых,
Хвалим все согласно
Девственно живущих.

Где любовь витает,
Там Бог пребывает:
Все вражды он прогоняет
И мир вечный там вселяет,
Крепко утверждая
Житие законно.

Где Бог сочетает,
Кто тех разлучает? —
Той есть Богу сопротивник,
Хульник Божиих законов,
Лести утвердитель,
И враг, и губитель.

Верни христиане!
Сим вы не внимайте,
Но священному писанию
Токмо веру вы имейте,
Врагов отгоняйте,
Сущих враждотворцев.

Имейте вы двое
Любовь друг ко другу;
Ложе чисто соблюдайте,
Без порока и соблазна,
Да будет от Бога
Награда вам многа.

А мы Бога хвалим,
Вас же поздравляем,
И все купно вам желаем
Благочестно в мире жити,
Богу угождати
На многая лета!

Список источников

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. сл. Г. К. Косикова. М., 1989. 616 с.
2. Бл. Августин. О граде Божьем / Блаженный Августин. Кн. XV. URL: <https://cutt.ly/sKbEk5T> (дата обращения: 17.03.19).
3. Гарднер И. А. Хоровое церковное пение и «театральность» в его исполнении // О церковном пении: сб. статей / сост. О. В. Лада. М., 1997. С. 92–96.
4. Задерацкий В. Музыкальная форма. Вып. 1. М., 1995. 541 с.
5. Катунян М. И. Параллельное время Владимира Мартынова // Музыка из бывшего СССР. Вып. 2. М., 1996. С. 41–74.
6. Композитор Владимир Мартынов — о своем новом балете «Времена года», пользе притеснений и необходимости остановить прогресс // Афиша: 22 апреля — 5 мая 2013 г. 2013. С. 88–91.
7. Кушнир О. Духовная музыка в творчестве Владимира Мартынова: дисс. на соиск. уч. ст. канд. иск. Ростов н/Д: РГК, 2006.
8. Кушнир О. Какая музыка должна звучать в храме? (Размышляя над книгами В. Мартынова). URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/kakaya-muzyka-dolzhnazvuchat-v-hrame-razmyshlyaya-nad-knigami-v-martynova> (дата обращения: 25.12.19).
9. Леви-Стросс К. Неприрученная мысль // Первобытное мышление. М., 1994. 384 с.
10. Мартынов В. История богослужебного пения. М., 1994. 240 с.
11. Мартынов В. Казус Vita Nova Владимира Мартынова. М., 2010. 160 с.
12. Мартынов В. Конец времени композиторов / послесл. Т. Чередниченко. М., 2002.
13. Попова Е. Духовная музыка отечественных композиторов: поэтика «жанровых форм»: дисс. на соиск. уч. ст. канд. иск. М: РАМ им. Гнесиных, 2011.
14. Поспелов П. Минимализм и репетитивная техника // Музыкальная Академия. 1992. № 4. С. 74–82.

15. Цуканова М. Валерий Кикта: художественное сознание и поэтика духовно-хорового жанра: дисс.на соиск. уч.ст. канд. иск. М.: АХИ им. Попова, 2010.
16. Элиаде М. Опыт определения понятия «миф» // Аспекты мифа / пер. с фр. В. П. Большакова. 4-е изд. М., 2010.

References

1. Bart R., Kosikova G. K. (transl., comp.). *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected Works: Semiotics. Poetics]. Moscow, 1989.
2. Bl. Avgustin [St. Augustine]. *O grade Bozh'em* [About the City of God]. Available at: <https://cutt.ly/sKbEk5T> (accessed 17.03.2019).
3. Gardner I. A., Lada O. V. (comp.). *Khorovoe tserkovnoe penie i «teatral'nost'» v ego ispolnenii* [Choral Church Singing and «Theatricality» in Its Performance]. O tserkovnom penii [About Church Singing]. Moscow, 1997, pp. 92–96.
4. Zaderatskii V. *Muzikal'naia forma* [Musical Form]. Moscow, 1995, issue 1.
5. Katunian M. I. *Parallel'noe vremia Vladimira Martynova* [Parallel Time of Vladimir Martynov]. *Muzyka iz byvshego SSSR* [Music from the former USSR]. Moscow, 1996, issue 1, pp. 41–74.
6. *Kompozitor Vladimir Martynov — o svoem novom balete «Vremena goda», pol'ze pritenenii i neobkhodimosti ostanovit' progress* [Composer Vladimir Martynov Talks about His New Ballet The Seasons, the Benefits of Oppression and the Need to Stop Progress.]. Poster: April 22; May 5, 2013, pp. 88–91.
7. Kushnir O. *Dukhovnaia muzyka v tvorchestve Vladimira Martynova* [Spiritual Music in the Work of Vladimir Martynov]. Rostov n/D, 2006.
8. Kushnir O. *Kakaa muzyka dolzhna zvuchat' v khrame?* (Razmyshliaia nad knigami V. Martynova) [What Kind of Music Should Sound in the Temple? (Reflecting on the Books of V. Martynov)]. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/v/kakaya-muzyka-dolzha-zvuchat-v-hrame-razmyshlyaya-nad-knigami-v-martynova> (accessed 25.12.2019).
9. 21. Lévi-Strauss C. *Nepriuruchennaia mysl'* [Untamed Thought]. *Pervobytnoe myshlenie* [Primitive Thinking]. Moscow, 1994.
10. Martynov V. *Istoriia bogoslužhebnogo peniia* [History of Liturgical Singing]. Moscow, 1994.
11. Martynov V. *Kazus Vita Nova Vladimira Martynova* [Case of Vita Nova by Vladimir Martynov]. Moscow, 2010.
12. Martynov V., Cherednichenko T. (afterword). *Konets vremeni kompozitorov* [The End of the Time of Composers]. Moscow, 2002.
13. Popova E. *Dukhovnaia muzyka otechestvennykh kompozitorov: poetika «zhanrovyykh form»* [Spiritual Music of Domestic Composers: Poetics of «Genre Forms»]. Moscow, 2011.
14. Pospelov P. *Minimalizm i repetitivnaia tekhnika* [Minimalism and Repetitive Technique]. *Muzikal'naia Akademiia* [Academy of Music]. 1992, no. 4, pp. 74–82.
15. Tsukanova M. *Valerii Kikta: khudozhestvennoe soznanie i poetika dukhovno-khorovogo zhanra* [Valery Kikta: Artistic Consciousness and Poetics of the Spiritual and Choral Genre]. Moscow, 2010.
16. Eliade M., Bol'shakova V. P. (transl.). *Glava Opyt opredeleniia poniatiiia "mif"* [Chapter Experience in Defining the Concept of «Myth»]. *Aspekty mifa* [Aspects of Myth]. 4-e ed. Moscow, 2010.

*Сеньчукова Д. С. Феномен «авторской» и «анонимной» музыки
на примере творчества В. Мартынова*

Информация об авторе

Сеньчукова Д. С., бакалавр (Российская академия музыки имени Гнесиных),
хормейстер, г. Москва.

Information about the author

Senchukova D. S., Bachelor (Gnessin Russian Academy of Music), Choirmaster,
Moscow.

Статья поступила в редакцию 18.04.2022; одобрена после рецензирования
10.05.2022; принята к публикации 15.05.2022.

The article was submitted 18.04.2022; approved after reviewing 10.05.2022;
accepted for publication 15.05.2022.