Екатерина Гурьевна Окунева — музыковед,
доктор искусствоведения, доцент,
профессор кафедры теории музыки и композиции
Петрозаводская государственная
консерватория имени А. К. Глазунова,
(Петрозаводск, Россия),
okunevaeg@yandex.ru

Ekaterina G. Okuneva — musicologist,
Dr.Sci. (Arts), Associate Professor,
Professor of the Department of Music Theory and Composition
Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire
(Petrozavodsk, Russia)
okunevaeg@yandex.ru
ORCID 0000-0001-5253-8863

УДК 781
DOI 10.61908/2413-0486.2025.44.4.14-41

ВНУТРИ МЫСЛЯЩИХ МИРОВ: НАУЧНОЕ НАСЛЕДИЕ Ю. Г. КОНА (К 105-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)

Аннотация

Статья представляет собой анализ научного наследия Юзефа Гейгмановича Кона (1920–1996) и осмысление его значимости в актуальном музыковедческом дискурсе. Рассматриваются концептуальные положения теоретических трудов учёного, посвящённых проблемам музыкального языка, лада и гармонии; освещается вклад Кона в изучение современной музыки, базирующееся на методах точных и гуманитарных наук. Отмечается, что система научных взглядов музыковеда, в частности, предложенная им теория выбора и сочетания, сложилась под воздействием языкознания и генетически связана с идеями структурной лингвистики. Отдельное внимание уделяется статьям Кона, в которых представлены теоретические концепции Булеза, Ксенакиса, Шеффера, анализируется творчество Стравинского. Подчёркивается новаторский характер этих работ. В статье также отмечается вклад учёного в становление узбекского музыкознания, а также роль Кона в формировании научной школы Петрозаводской консерватории.

Ключевые слова: Ю. Г. Кон, научная школа, музыкознание, выбор и сочетание, интеграция горизонтали и вертикали, вариантные лады, плотность аккорда, междисциплинарный подход, структурный подход

INSIDE THINKING WORLDS: SCHOLARLY LEGACY OF JÓZEF KON (ON THE 105th ANNIVERSARY OF HIS BIRTH)

Abstract

The article presents an analysis of the scientific heritage of Józef Geimanovich Kon (1920–1996) and an examination of its significance in current musicological discourse. It explores conceptual foundations of the scholar’s theoretical works devoted to the problems of musical language, mode, and harmony; it highlights Kon's contribution to the study of contemporary music based on methods of exact sciences and humanities. It is noted that the system of the musicologist’s scientific views, particularly his proposed theory of selection and combination, was formed under the influence of linguistics and is genetically related to the ideas of structural linguistics. Special attention is paid to Kon's articles, which present theoretical concepts of Boulez, Xenakis, Schaeffer, and Stravinsky's work. The innovative nature of these works is emphasized. The article also notes Kon's contribution to the development of Uzbek musicology and the musicologist’s role in forming the scientific school of Petrozavodsk Conservatory.

Keywords: Józef Kon, scientific school, musicology, selection and combination, integration of horizontal and vertical, variant modes, chord density, interdisciplinary approach, structural approach

17 марта 2025 года исполнилось 105 лет со дня рождения одного из видных отечественных музыковедов XX века, доктора искусствоведения, профессора Юзефа Геймановича Кона (1920–1996). Как крупнейший специалист в области теории музыкального языка, проблем лада и гармонии, он внёс большой вклад в развитие российского музыкознания. Формирование системы его научных взглядов пришлось на 1950–1960-е годы — время социальных перемен в жизни советской страны, связанных с периодом

«оттепели». Либерализация общественной жизни, ослабление цензуры, открытость западному миру стимулировали свободу творческой деятельности и способствовали повороту музыковедческого дискурса в сторону новейших музыкальных систем и актуальных методов исследования феноменов искусства и культуры. Именно в эти годы заявило о себе новое поколение учёных — Т. С. Бершадская, Е. В. Назайкинский, М. Г. Арановский, Ю. Н. Холопов, В. Н. Холопова и другие, — с именами которых неразрывно связан облик теоретического музыкознания второй половины XX века. И в этой блестящей плеяде Ю. Г. Кон занимает достойное место.

Научная деятельность музыковеда была связана с тремя вузами, в каждом из которых он заложил прочный фундамент для развития музыковедческой науки. Музыкальное образование Кон начал в Варшавском университете, где посещал лекции известного польского музыковеда Ю. Хоминьского. В дальнейшем обучался как пианист в Львовском музыкальном училище и на фортепианном отделении Львовской консерватории, в которой преподавали З. Лисса и А. Хыбиньский. В 1944 году он закончил теоретическое отделение Ленинградского музыкального училища, находившегося в связи с эвакуацией в Узбекистане, и поступил в Ташкентскую консерваторию, где учился у Ю. Н. Тюлина и Е. Е. Романовской. Длительный период времени (с 1947 по 1963 год) Кон вёл в Ташкенте научную и педагогическую деятельность в качестве научного сотрудника Института искусствознания Академии наук Узбекской ССР и преподавателя Ташкентской консерватории, в 1963–1970 годах работал в Новосибирской консерватории, а с 1970 года и до конца жизни он преподавал в Петрозаводской консерватории.

Феноменальная память, острый аналитический ум, свободное владение несколькими иностранными языками, необычайная широта культурного кругозора, творческий универсализм, личностный магнетизм — все эти

качества уже при жизни превратили Кона в легенду[1], а его научный авторитет на долгие годы обеспечил престиж Петрозаводской консерватории.

Автор данной статьи не претендует на исчерпывающее представление всего научного наследия учёного, это — лишь первая попытка осмыслить его вклад в современное отечественное музыкознание.

Диапазон научных интересов Кона был чрезвычайно широк, он охватывал самую разнообразную тематику — проблемы музыкального языка, лада, гармонии, ритма, формообразования, композиторских техник и прочее. Начав свой профессиональный путь в Ташкенте, исследователь оставил заметный след в музыкальной и научной жизни Узбекистана. В 1961 году была опубликована его статья «Ближайшие задачи в области изучения узбекской музыки», которая, по словам А. С. Закржевской, стала «программой формирования узбекского теоретического музыкознания» [5, с. 37]. В этой работе исследовательская проблематика распределялась по трём направлениям — музыкальная этнография, история и теория музыки. Первостепенной задачей в области фольклористики, по мнению Кона, должно было стать сравнительное изучение профессиональной и непрофессиональной узбекской музыки, способное пролить свет на самобытность макомов и «развеять легенду об узбекской музыке как ответвлении арабо-персидской» [8, с. 135]. Не меньшее значение придавалось проблемам жанровой классификации узбекского фольклора и специфике его инструментария[2].

Для изучения истории узбекской музыки учёный считал необходимым объединить усилия востоковедов и музыковедов, так как при отсутствии письменных музыкальных памятников реконструкция исторического процесса

[1] По меткой характеристике Г. Демешко, Кон, «соединивший в себе польский шарм с немецкой тщательностью, французской изысканностью и русским азартом, — был ярчайшей, неповторимой Личностью и “компендиумом” универсального знания одновременно» [2, с. 44].

[2] Отметим, что последняя проблема была отчасти решена в диссертации О. А. Бочкарёвой «Музыкальные инструменты Узбекистана и закономерности мелодики узбекской народной инструментальной музыки», защищённой в 1970 году.

могла быть осуществлена лишь на основе исследования старинных музыкальных трактатов, произведений художественной литературы и изобразительного искусства, а для этого требовалось знание восточных языков (фарси, арабского и др.). К задачам исторического музыкознания он также относил «выяснение условий бытования, характера и сущности макомов» и «исследование музыкальных связей народов Средней Азии и Закавказья» [там же, с. 139].

Решение насущных проблем теоретического музыкознания Кон связывал с применением акустических методов к анализу вокальной и инструментальной мелодики, с комплексным изучением ритмики и формальной структуры образцов народного творчества, учитывающим достижения филологических наук.

Решению этих задач была посвящена кандидатская диссертация Кона «Ладовое строение узбекской народной песни и проблема её гармонизации»[3], а также его вступительные очерки к собранию «Узбекская народная музыка», написанные в соавторстве с И. Акбаровым. Дальнейшая разработка поставленных проблем продолжилась в трудах его учеников и последователей[4]. По словам С. П. Галицкой, Кон явился «основоположником современного центрально-азиатского теоретического музыкознания в двух его главных ветвях: так называемого музыкального теоретического востоковедения и исследования внутренних языковых закономерностей, характеризующих начальные этапы становления молодых композиторских школ на примере узбекской. Именно Юзеф Гейманович в 1950–1960-х годах ввёл обе названные научные линии в необходимые методологические русла, придал им современное, во многом универсальное звучание» [1, с. 51].

Хотя изучение народной культуры составило важнейшую часть наследия Кона, всё же его научная деятельность, в первую очередь,

[3] Это исследование получило высокую оценку Ю. Н. Тюлина, который считал работу Ю. Г. Кона равной статусу докторской диссертации [5, с. 34].

[4] Подробнее об этом см. в статье А. С. Закржевской: [5].

ассоциируется с разработкой фундаментальных проблем, выдвинутых музыкальной культурой XX века. Гармония современной музыки относилась к приоритетной сфере научных интересов музыковеда и рассматривалась им сквозь призму языка в широком его понимании.

Коном была разработана оригинальная концепция тональной гармонии XX века. Она складывалась постепенно, в течение 1970-х годов. Первое печатное изложение идеи получили в 1982 году в авторском сборнике статей «Вопросы анализа современной музыки» [9]. В 1987 году состоялась защита докторской диссертации «О некоторых общих основах языка тональной музыки XX века», ключевые положения которой затем были опубликованы в авторском сборнике «Избранные статьи о музыкальном языке» (1994) [11].

Научный подход Кона базировался на междисциплинарных связях, в область музыкознания учёным экстраполировались методы и терминология других наук. Взаимодействие наук он считал наиболее продуктивным способом освоения музыки — одного из самых абстрактных видов искусства. Эрудиция музыковеда не раз поражала даже самых искушённых знатоков, поскольку её границы были поистине беспредельны, охватывая области не только гуманитарных, но и точных наук. Представление о широте культурного кругозора Кона дают, прежде всего, его работы, в которых содержатся многочисленные отсылки к трудам филологов, культурологов, социологов, историков, антропологов, философов, математиков, физиков, психологов, писателей, режиссёров. Он находится в диалоге не только с такими широко известными фигурами, как Р. Барт, Р. Якобсон, В. Шкловский, Д. Лихачёв, Ю. Лотман, Э. Гуссерль, Т. Адорно, М. Маклюэн, Ж. Женнет, К. Леви-Стросс, С. Эйзенштейн, Г. Гессе, П. Валери, Т. Элиот, С. Лем, чьи идеи уже прочно вошли в проблемное поле музыковедческих работ, но и с учёными, имена и концепции которых были для музыкознания новы — таковы языковеды В. Ингве, Н. Крушевский, П. Гиро, философы А. Шафф, Г. Башляр, М. Бензе, Г. Ф. фон Вригт, Р. Ингарден, психологи

Дж. Миллер, А. Лурия, математики Дж. Литлвуд, Н. Винер, Г. Греневский, А. Шпайзер, физики Ч. Сноу, Л. Инфельд, М. Борн, историк Ф. Бродель и многие другие.

Теоретическая концепция Кона формировалась под большим воздействием языкознания, что сказалось в постоянном обращении к языковым категориям. Уже в середине 1960-х годов учёный включился в дискуссию о правомерности применения понятия «музыкальный язык» (см.: [12]). Признавая условность всяких аналогий между языком и музыкой в силу меньшей определённости значения последней, он, тем не менее, считал проведение подобных параллелей не только допустимым, но и необходимым, поскольку музыкальное высказывание обладает семантикой и коммуникативными характеристиками. Отправной точкой в поиске методологических основ теории музыкального языка Кона стала структурная лингвистика. Его концепцию определили такие фундаментальные понятия, как *выбор* и *сочетание*. Данные категории были заимствованы им из языкознания[5], где в качестве равнозначных употреблялись также термины парадигматика и синтагматика (введены Ф. де Соссюром), селекция и комбинация (введены Р. Якобсоном). Адаптированные к музыке понятия в теории Кона стали важнейшими системными основами музыкального языка. Посредством их учёному удалось выявить и описать общие закономерности действия лада и гармонии в их историческом развитии.

Под выбором Кон подразумевал «данности» (звуки, созвучия), из которых слагаются лад и гармония, а под сочетанием — их последование. Отметим, что в отличие от Ю. Н. Холопова, рассматривавшего гармонию прежде всего как философско-эстетическую категорию порядка, Кон, подобно Т. С. Бершадской, трактовал это понятие в материально-конкретном

[5] Музыковед ссылался на труды Н. В. Крушевского, который первым ввёл данные понятия в научный обиход.

смысле[6], полагая, что о гармонии можно говорить до тех пор, пока её «основной единицей остаётся аккорд» [9, с. 17]. Классическая гармония, согласно его теории, функционировала в условиях ограниченности выбора (опора на семиступенную диатонику, трезвучие в качестве основной единицы, немногочисленность аккордовых вертикалей), строгая регламентация которого, в свою очередь, предопределяла простоту сочетания (кварто-квинтовое сопряжение аккордов). Гармоническая вертикаль у венских классиков была типизированной. Оси выбора и сочетания находились в чётком разграничении. Усложнение гармонического языка, начавшееся в XIX и достигшее пика в XX веке, учёный связывал с тесным взаимодействием и пересечением этих осей, ведущая роль при этом отводилась *проекции оси сочетания на ось выбора*[7]. Этот принцип предполагал внедрение в гармоническую вертикаль того, что «ранее возможно было только в последовании» [11, с. 89], что привело к индивидуализации аккордики, возрастанию количества разнообразных гармонических единиц, появлению полифункциональности, полигармонии, политональности. Обратный случай — *проекция оси выбора на ось сочетания* обусловила новое отношение к диссонансу, проявившееся в освобождении последнего от разрешения. По словам Кона, диссонанс «перестаёт быть средством достижения цели (как это имело место в классической гармонии), а сам становится целью» [9, с. 22].

Учёный указал, что важнейшим механизмом, определяющим возникновение новых аккордов в музыке XX века, является *интеграция горизонтали и вертикали*. Данный принцип первоначально был сформулирован им как частное наблюдение. В статье «О двух типах подхода

[6] В этом отношении его можно считать представителем ленинградской теоретической школы гармонии. Напомним, что он, также как и Т. С. Бершадская, был учеником Ю. Н. Тюлина.

[7] Это универсальное правило было выведено Романом Якобсоном в отношении поэтической функции языка [26]. Кон показал его релевантность по отношению к эволюции гармонического языка.

к отражению в гармонии натурально-мелодических ладов» [15] Кон выявил и охарактеризовал особенности двух исторически сложившихся типов гармонизации натуральных ладов. Первый из них коренился в творчестве Римского-Корсакова, Балакирева, Лядова, его продолжателем в XX веке стал Прокофьев. В этом типе гармонизации все лады трактовались как октавные (ангемитонные или узкообъемные лады «домысливались» в вертикали до семиступенных); основу гармонии составляли мажорные и минорные трезвучия; последовательности созвучий отражали закономерности мажоро-минорной системы, но функциональность ослаблялась за счёт преодоления доминантовости, тенденции к политоникальности и т. п. Второй тип гармонизации кристаллизовался в творчестве Мусоргского и Бородина, а его продолжателем стал Стравинский. Для данного типа был характерен отказ от обычных моделей мажора и минора. Лад представал как сумма микроструктур, в связи с чем происходило обновление гармонической вертикали, фонической моделью которой становилось диссонирующее созвучие. Для данного типа была характерна тенденция к интеграции горизонтали и вертикали, подразумевавшая совпадение звукового состава мелодических и гармонических комплексов.

В дальнейшем принцип интеграции был осмыслен Коном до универсальной закономерности тонально-гармонического языка XX века. Учёный выделил несколько видов интеграции. Прямая интеграция основывалась на свёртывании в вертикаль отдельных звуков, косвенная — на объединении (полном или частичном) мелодических ячеек. Прямую интеграцию Кон также дифференцировал на актуальную и потенциальную. В первом случае в вертикали объединялись звуки из непосредственного мелодического окружения, во втором — в состав аккорда включались звуки ладовой системы, не присутствующие в действительном контексте. Косвенная интеграция рассматривалась частным случаем прямой потенциальной интеграции.

Выявленный механизм функционирования гармонического языка позволил Кону впоследствии сформулировать и новый тип связи гармонического материала — *ассоциативный*, подразумевающий его компоновку по принципу узнаваемой повторности.

Теория выбора и сочетания определила взгляды Кона на процессы ладообразования в современной музыке. Учёным была сформулирована концепция *вариантных ладов*. Придерживаясь асафьевской мысли о том, что жизнь лада раскрывается лишь в процессе становления интонации, Кон выдвинул гипотезу о возможности сведения всего многообразия ладов, понимаемых как сумма попевок, к неким инвариантным моделям. На основе анализа ряда сочинений Стравинского, Слонимского, Сидельникова, Тищенко, Щедрина и других композиторов он пришёл к выводу, что «лады современной музыки проявляют тенденцию к хроматизации целого на основе суммирования диатонических попевок. Последние могут оказаться трансформированными в сторону хроматики, но в большинстве случаев их диатоническая природа остаётся вполне традиционной» [9, с. 79]. Немаловажно, что в качестве ладовых эталонов Кон допускал не только диатонические, но и симметричные структуры. Соотношения инвариантных и вариантных ладов он уподоблял языковой и речевой деятельности.

Весомый вклад был внесён учёным в разработку методов анализа современной музыки. Одной из важнейших в методологическом плане работ следует считать его статью «Об одном свойстве вертикали в атональной музыке» [17]. В ней предлагался новый аналитический инструментарий.

Как известно, историческое развитие гармонии шло по пути ослабления функциональной системы и усиления колористической стороны звучания. Нарождающийся тип системы требовал выработки аппарата измерения, который мог бы адекватно отразить сущность нового явления. Кон справедливо полагал, что в условиях ослабленности функциональной

системы или при полном её отсутствии важнейшим фактором, определяющим гармоническое движение, становится *плотность аккорда*.

Вопрос об этом поднимался в более ранних трудах других авторов, в частности, «Studies in Counterpoint Based on the Twelve-Tone Technique» Эрнста Кшенека и «Unterweisung im Tonsatz» Пауля Хиндемита. Если Кшенек лишь вскользь упомянул о степени напряжённости гармонической вертикали и её зависимости от интервального содержимого, то Хиндемит ввёл понятие гармонического напряжения, зависящего от интервального состава созвучий. Степень этого напряжения определялась согласно предложенной им классификации аккордов. Изменения напряжения в гармонической последовательности были названы Хиндемитом гармоническим рельефом.

Согласно Кону, плотность вертикали зависела от трёх факторов: интервальной насыщенности, расположения и регистра. Два последних не были учтены Хиндемитом, что делало его теорию уязвимой. Кон попытался найти меру, позволяющую определить степень плотности и сравнить её в отдельных аккордах. Для установления насыщенности аккорда (И) он модифицировал ряд 2 Хиндемита[8], заново пронумеровав его[9], а также ввёл коэффициент поправки ($К_с$) для составных интервалов, отличающихся меньшей степенью насыщенности (1; 0,5; 0,125…). Для регистра (Р) он установил определённые числовые показатели, соответствующие октаве нижнего тона аккорда (числовой ряд от 3 до 10[10]). Плотность аккорда

[8] Напомним, что гармоническая концепция Хиндемита базировалась на двух рядах. Ряд 1, выведенный из обертонового звукоряда, фиксировал последовательность 12 звуков, отражающую родство между ними по горизонтали. Ряд 2, полученный на основе особенностей расположения разностных комбинационных тонов, представлял цепь интервалов, указывающую на родство между звуками по вертикали. Кон изменил порядок следования интервалов, поставив широкие интервалы перед узкими.

[9] В арифметической последовательности чисел он сознательно выпустил число 2, располагающееся между октавой и квинтой, чтобы таким образом отразить разную меру гармонической насыщенности данных интервалов.

[10] Начало ряда с числа 3 было обусловлено желанием избежать больших колебаний в результатах вычислений.

вычислялась путем деления показателя насыщения (И) при данном расположении ($К_с$) на показатель регистра (Р). Математическая формула имела следующий вид:

$$П = \frac{\sum(И - К_с)}{Р}$$

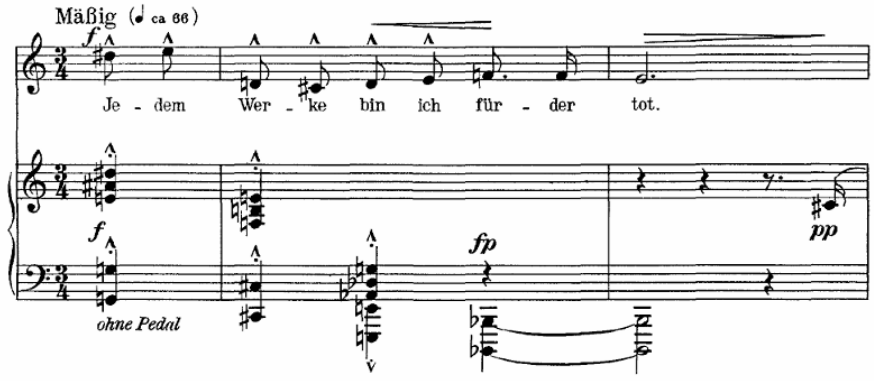
Введённый Коном метод анализа позволял наглядно представить рельеф фонической активности созвучий.

Статистический характер процедуры при первом знакомстве может вызвать сомнения относительно полезности её применения и значимости полученных результатов. Однако разработанный метод в действительности помогает выявить драматургическую роль аккордики и её формообразующие функции, он способствует раскрытию глубинного замысла сочинения, а в некоторых случаях может оспорить выводы, кажущиеся на первый взгляд очевидными.

Приведём примеры возможного использования аналитического метода Кона[11], обратившись к вокальному циклу Арнольда Шёнберга «Пятнадцать стихотворений из “Книги висячих садов”» ор. 15 (1909)[12].

Пример № 1

А. Шёнберг. «Пятнадцать стихотворений из “Книги висячих садов”» ор. 15, № 6, т. 1–2



[11] Подчеркнём, что представленные ниже образцы самим учёным не рассматривались.

[12] Сочинение написано на тексты немецкого поэта-символиста Стефана Георге и, наряду с «Лунным Пьеро», считается вершиной камерно-вокальной лирики композитора. Сюжетную канву цикла определяет история любви и неотвратимости расставания, однако она представлена предельно метафорично. Высокий уровень экспрессивности музыкального высказывания обусловлен атональностью.

Шестая песня открывается рядом нисходящих структурно подобных аккордов (пример № 1). Их конструктивную основу составляет октава в левой руке и квартовое созвучие в правой.

Используя приведённую выше формулу Кона, получаем следующие результаты определения плотности для четырёх начальных вертикалей в фортепианной партии: I = 4,25; II = 5,125; III = 6,2; IV = 0,3.

Анализ показывает, что при внешней структурной схожести и одинаковом динамическом уровне плотность каждого следующего созвучия постепенно увеличивается, создавая эмоциональное напряжение. Появление же в конце октавы в низком регистре образует резкий фонический спад, поскольку уровень плотности здесь снижается почти до нулевого показателя. Фонический рельеф отражает смысл поэтической строки “Jedem Werke bin ich fürder tot” («Для каждого дела я мёртв»), которую сопровождает анализируемая аккордовая последовательность. В немецком языке слово “Werke” полисемично, оно обозначает также «творчество», «произведение», «творение», «создание». Погружённый в любовное томление поэт оказывается словно бы творчески истощённым. Показательно, что фонический слом приходится на словосочетание “fürder tot” (мёртв). На месте ожидаемого квартаккорда возникает пауза — символическая пустота.

В основе седьмой песни лежит следующий текст:

Angst und hoffen wechselnd mich beklemmen,	Страх и надежда попеременно терзают меня,
Meine worte sich in seufzer dehnen,	Мои слова растягиваются во вздохи,
Mich bedrängt so ungestümes sehnen,	Меня преследует такая безудержная тоска,
Daß ich mich an rast und schlaf nicht kehre,	Что я не думаю об отдыхе и сне,
Daß mein lager tränen schwemmen,	Моя постель затоплена слезами,
Daß ich jede freude von mir wehre,	Все радости отныне отвергаю я,
Daß ich keines freundes trost begehre.	И утешения друзей не жажду[13].

Однострофному стиху соответствует сквозная структура музыкальной композиции. Шёнберг озаглавливает номер по начальным словам первой строки «Страх и надежда», именно эти образы становятся ключевыми для песни. Нестабильность эмоционального состояния великолепно

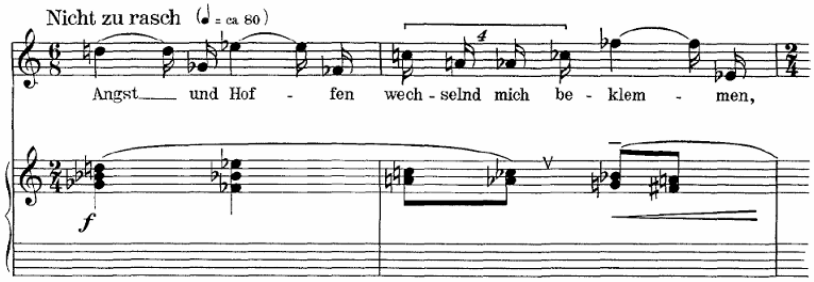
[13] Перевод на русский язык выполнен автором статьи.

подчёркивается гармонией, основанной на чередовании двух контрастных в фоническом отношении созвучий: увеличенного трезвучия и квартаккорда. Немаловажную роль играет и регистр — вокальная миниатюра ограничена диапазоном первой и второй октавы (пример № 2). Пустота нижней строчки в нотном тексте словно бы визуализирует отсутствие фундамента, потерю опоры.

Пример № 2

А. Шёнберг. «Пятнадцать стихотворений из "Книги висячих садов"»

ор. 15, № 7, т. 1–2



Вся пьеса вырастает из исходного интонационно-тематического комплекса, репрезентированного в первых двух тактах. Последующее развитие выращено из этого ядра и являет пример шёнберговской «развивающей вариации».

В самом начале два различных в фоническом отношении аккорда озвучиваются противоположными по смыслу словами, из-за чего велик соблазн провести прямые соответствия, связав увеличенное трезвучие со страхом, а квартаккорд с надеждой. Вычисление плотности вертикали, однако, укажет на ошибочность подобного подхода, ибо числовые показатели обоих аккордов — 1,83 и 4 соответственно — свидетельствуют, что степень напряжённости второго в два раза выше. Следовательно, проводить прямую связь между словом и отражаемым им созвучием некорректно. Для Шёнберга в данном случае важен фонический контраст созвучий, который выступает лишь внешней, наиболее очевидной стороной отражения текста.

Глубинный уровень связан с колебаниями сонантности квартаккорда, структура и регистровое положение которого на протяжении песни варьируется: тритон + ч. 4 в первой октаве (= 4), ч. 4 + тритон в малой октаве (= 3), ч. 4 + тритон в первой октаве (= 2,5). Именно анализ плотности вертикали позволяет наглядно представить фоническую активность этого созвучия, степень напряжённости которого то увеличивается, то снижается, демонстрируя градации чувства отчаяния. Несмотря на чередование двух ведущих вертикальных комплексов, квартаккорды в количественном отношении преобладают, поскольку пронизывают не только вертикаль, но и мелодическую горизонталь: например, по квартаккорду движется мелодия в вокальной партии на словах “sich in Seufzer” (см. также т. 9–11 фортепианного сопровождения). Квартаккордом песня завершается. Прямолинейная связь данного созвучия со словом «надежда» могла бы привести к ложным выводам о доминирующей образной сфере. На самом деле фонические оттенки квартовой структуры (градации её плотности) отражают атмосферу трагического отчаяния и безысходности.

Размышляя над факторами, от которых зависела плотность вертикали, Кон пришёл к выводу, что аналитическая методология должна учитывать ритмическую пульсацию. Скорость фонической смены созвучий создаёт зоны ритмической напряжённости и разрядки. Метод измерения этого параметра был разработан Коном ещё в середине 1960-х годов при анализе ритма в «Весне священной» Стравинского[14]. Метод базировался на двоичной системе счисления[15], данные которой переводились затем в десятичные числа, отражающие степень напряжения ритма на любом участке формы.

[14] Результаты данного исследования были представлены в докладе на конференции в Ленинграде, посвящённой вопросам музыкальной формы, в октябре 1966 года. В 1971 году материал был опубликован в сборнике «Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров» [10].

[15] Ударный момент учёный предложил фиксировать при помощи единицы (1), а безударный — при помощи нуля (0).

Соотношение ритма и гармонической плотности могут быть различными. По мнению Кона, они зависят как от художественных задач, так и от особенностей музыкального мышления того или иного композитора. Так, учёный предполагал, что колебания плотности в ранних сочинениях Веберна имеют меньшую амплитуду, чем у Шёнберга или Берга.

Отметим, что метод Кона не утерял своей актуальности и активно разрабатывается в современном музыкознании. Его продуктивность для анализа фонических свойств вертикали была доказана в ряде работ Н. Г. Сосновой [23; 24]. В поле зрения исследователя находилась преимущественно новейшая музыка — сочинения Шнитке, Мессиана, Ноно, Айвза и других композиторов. На формулу Кона при анализе сонорных форм микрохроматики ориентировался И. К. Кузнецов. В частности, он предлагал рассчитывать на её основе параметры четвертитоновых полей и лент [20, с. 399].

Математический способ фиксации Кон применял не только в отношении современной атональной музыки, но использовал его при описании свойств различных ладовых систем, пытаясь выявить общие принципы ладообразования. Звукоряды мелодических и гармонических систем он представлял в виде квинтовых шагов (К), количество которых обозначал натуральными числами, начиная с нуля. Восходящий и нисходящий ряд квинт фиксировался знаками + и – соответственно, мажорным и минорным трезвучиям присваивались заглавная и строчная буквы *М* и *м*. Принятая система обозначений отличалась достаточной простотой и позволяла выразить звуковой состав не только строгой и расширенной диатоники, но и хроматики[16]. Наряду с этим, она давала

[16] Например, фригийский лад получал следующее математическое представление:
– К (5, 4, 3, 2, 1), К (0), + К (1).
Формула двенадцатиступенной расширенной диатоники выглядела так:
– К ($М_5$, $М_4$, $М_3$, $м_2$, $М_2$, $М_1$, $м_1$), ($М_0$, $м_0$), + К ($М_1$, $м_1$, $м_2$, $м_3$, $м_4$, $м_5$).
Целотонная хроматика обозначалась следующим образом:
К (0), + К (…2, 4, 6, 8, 10…).

возможность наглядно представить принципы формирования и усложнения ладогармонического языка путём выбора и сочетания.

Привлечение методов других наук в сферу музыкознания носило у Кона органичный характер. Музыковеду было присуще особое чувство меры, заложенное отчасти природой, а отчасти воспитанное в самом себе. Всю жизнь он преподавал студентам гармонию — дисциплину, соотносящуюся с эстетическими представлениями порядка, согласования, связности, меры. Эти качества во многом отличали его научный подход.

В целом, понятийно-терминологическая система и аналитическая методология Кона, в которую был инкорпорирован математический аппарат, демонстрировали ярко выраженные черты системно-структурного подхода к исследованию музыкальных явлений. Подобно представителям структурной лингвистики, учёный рассматривал музыкальный язык как знаковую систему, изучая её с точки зрения формального строения и описания.

В этой связи закономерно, что Кон одним из первых в отечественном музыкознании обратился к исследованию музыкально-теоретических концепций Яниса Ксенакиса, Пьера Булеза и Пьера Шеффера — композиторов, сделавших открытия в сфере морфологии музыкального языка и поисков новых звучаний. В Советском Союзе деятельность западных музыкантов-авангардистов, опирающихся в своей работе на новейшие техники, основанные на математических расчётах, или прибегающих к средствам электронной звукоаппаратуры, всегда трактовалась в негативном ключе, как «полный паралич сил» и «безвыходный лабиринт чистых абстракций» [4, с. 13, 106]. Показательно, что статьи Кона, посвящённые рассмотрению теоретических взглядов Ксенакиса и Булеза, опубликованы в сборниках с «говорящим» названием «Кризис буржуазной культуры и музыка». Предположительно для этой же серии готовилась и статья «О методологических основах теоретических взглядов Пьера Шеффера», но по неизвестным ныне причинам она так и не

увидела свет[17]. Кон, вопреки директивам советской идеологии, не пытался выносить приговоры несовершенствам и порокам «буржуазной» системы ценностей, его критика имела исключительно конструктивный характер. Свободно владеющий французским языком и хорошо разбирающийся в высшей математике[18], музыковед объективно освещал достоинства и недостатки композиционных методов мастеров западноевропейского авангарда, вскрывая противоречия в их суждениях.

Российскому читателю Кон представил основные положения ключевых работ — трактатов «Формализованная музыка» Ксенакиса, «Мыслить музыку сегодня» и сборник «Записки подмастерья» Булеза. Что касается Шеффера, то в центре внимания учёного находились два его труда — «Трактат о музыкальных объектах» и «Конкретная музыка»[19]. Исследуя специфику теоретических взглядов, Кон никогда не упускал из виду эстетическую ценность творчества этих композиторов, задаваясь неудобными и подчас провокационными вопросами: является ли музыка, созданная путём абстрактного моделирования, искусством, и если да, то каким образом предкомпонирование, основанное на вероятностных процедурах, обеспечивает художественный результат? можно ли аналитическим путём обнаружить исходные предкомпозиционные схемы и формулы, не раскрытые самим композитором? нужно ли столь абстрактно исследовать первоначальные звуковые данности (акустические свойства звуков)? и т. п.

[17] В настоящее время рукопись статьи хранится в библиотеке Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова.

[18] Знание её необходимо музыковеду, изучающему теоретические труды указанных композиторов. Напомним, что Ксенакис имел инженерное образование, окончив политехнический университет. Булез посещал курсы высшей математики в Лионе, намереваясь поступить в политехническую школу в Париже. Высшую инженерную школу электрики окончил Шеффер.

[19] Попутно заметим, что если «Формализованная музыка» спустя более 30 лет после публикации статьи Кона была переведена на русский язык М. Заливадным, то книга Булеза «Мыслить музыку сегодня» и трактаты Шеффера до сих пор труднодоступны для российского читателя.

В концепциях французских музыкантов Кон обнаруживал влияние современных научных и философских тенденций, указывал, в частности, на близость эстетических взглядов Булеза французскому структурализму, определял теоретические изыскания Шеффера как первый опыт применения феноменологии (в понимании Э. Гуссерля) к области музыке. Отмечая нацеленность композиторов на поиск экстранового, их намерение синтезировать интуицию и логику, подчёркивал стремление Булеза к высокому мастерству и преемственность Ксенакиса античным традициям. Рассматривая изменения, произошедшие в характере программности в сочинениях Ксенакиса (композитор не стремился к воплощению сюжета или эмоций, названия зачастую отражали принципы организации музыкального материала или общих законов, управляющих сферами жизни природы и человека), учёный связывал содержательность его музыки с воплощением калокагатии[20].

Хотя теоретические взгляды Булеза, Ксенакиса и Шеффера со временем получили полномасштабное освещение в отечественном музыкознании, о чём свидетельствуют кандидатские диссертации Н. С. Ренёвой [22], М. Э. Дубова [3], М. И. Карпеца [6], монография Н. А. Петрусёвой [21], «первопроходческие» работы Кона не утратили своей актуальности и поныне.

Феноменальная эрудиция и установка на междисциплинарные связи определили уникальную способность учёного с лёгкостью обнаруживать аналогии даже там, где они не всегда очевидны. Его научное наследие содержит ряд статей, выполненных в жанре «двойного портрета». В этих работах сопоставлены фигуры, принадлежащие либо разным областям гуманитарного знания — Асафьев и Тынянов [7], Стравинский и Хлебников [16], либо разным национальным традициям и школам — Нильсен и

[20] Термин, используемый в античной этике, подразумевает единство внешней (физической) красоты и внутреннего (нравственного) совершенства. Образован от греческих слов καλός («прекрасный») и ἀγαθός («добрый»).

Шостакович [14], Скрябин и Берг [19]. Параллели, проводимые Коном, многогранны. Так, сходство научных позиций Асафьева и Тынянова рассматривается им на методологическом (сочетание исторического и теоретического подходов), концептуально-тематическом (понимание стихотворной и музыкальной формы как обладающей свойствами процессуальности, приоритет семантики) и стилистическом уровнях (литературному стилю обоих учёных свойственны длинноты и нечёткие формулировки). Многоаспектной предстаёт и типологическая общность между творческими устремлениями Стравинского[21] и Хлебникова: музыканта и поэта, по мнению Кона, сближает интерес к архаике, ритмические эксперименты, «варваризмы» музыкального и поэтического языка, мозаичность формы, отказ от господствующих течений в искусстве их времени. Родство музыки Скрябина и Берга базируется, с одной стороны, на схожести психологии (повышенная чувствительность) и мироощущения (интерес к мистическим учениям) музыкантов, а с другой — на их стремлении «пребывать» между тональностью и атональностью.

В объяснении того, что разнит сопоставляемые фигуры, мысль исследователя вновь движется в сторону неочевидных, но сущностных черт, зачастую выходя на уровень глубинных обобщений, касающихся фундаментальных законов художественного мышления или музыкально-исторических процессов. Так, различие между Асафьевым и Тыняновым видится Кону в противоположном взгляде учёных на гуманитарную сферу: психологическому подходу Асафьева противостоит антипсихологический Тынянова. Выявление различий между Хлебниковым и Стравинским подводит к гипотезе: в отличие от Хлебникова, апеллировавшего к русской поэзии XVIII века (и прежде всего Ломоносова), Стравинский не имел возможности обратиться к доглинкинской музыке. Оппозиция к «отцам» и отсутствие «дедов», по мнению Кона, создали предпосылки перехода

[21] Сопоставление касалось «русского периода» в творчестве Стравинского.

композитора к неоклассицизму [16, с. 62]. Совпадение мотивов в сочинениях Берга и Скрябина[22] позволило вскрыть глубинные процессы истории искусства, выявить идеи, «витавшие в воздухе» и объединившие «двух различных по складу дарования гениев» [19, с. 227].

Среди научных исследований Кона особое место занимают труды, посвящённые творчеству Стравинского. Интерес к фигуре музыкального Протея красной нитью проходит через всё его научное наследие. Тематика статей весьма разнопланова: автор затрагивает ритмические новации композитора, особенности его полифонической техники и музыкальной формы, отношение к словесному тексту, специфику творческого процесса, стилистические параллели. Исследование частных, на первый взгляд, вопросов на самом деле ведёт к обнаружению универсального, вскрытию фундаментальных принципов художественного мышления. Показательный пример — статья «Метабола и её роль в вокальных сочинениях Стравинского». В ней исследователь доказывает, что сознательные нарушения норм акцентуации в текстах вокальных сочинений (обозначаемые им метаболами) оказываются следствием установки на слово, выдвигающей «на первый план не внутреннюю, а внешнюю её форму, не столько его семантику, сколько структуру» [13, с. 129], что сближает эксперименты композитора с поисками русских футуристов. Систематическое использование метабол как средства формообразования указывает на их риторическую функцию, что даёт возможность Кону сделать выводы не только о специфическом отношении Стравинского к тексту, но и его особом взгляде на функцию языка (как вербального, так и музыкального), заключающемся в утверждении единства языка и мысли.

В конце жизненного пути Кон мечтал подготовить сборник статей о своём кумире. Симптоматично, что его последней работой стала статья о

[22] Речь шла о фрагменте из оперы «Воццек» Берга (III акт, 5-я картина, такты 382–385), совпадавшем с интонационными оборотами поздних скрябинских сочинений (например, с начальными тактами Прелюдии ор. 74 № 3).

риторике формы в «Священном песнопении» Стравинского. На основе блестящего анализа исследователь показал, что в структуре сочинения отразилась не только архитектурная конструкция венецианского собора св. Марка (факт широко известный), но и его многовековая история, воплощённая через историю европейской музыки. Статичность формы «Священного песнопения», горизонтальность её развертывания, Кон считал результатом особой психологической установки композитора, приближающегося к порогу старости. По мысли исследователя, «“Священное песнопение” есть один из гимнов, воспетых Стравинским … во славу вечности» [18, с. 15].

Интерес к творчеству музыканта неслучаен. Кону была близка и понятна природа художественного дарования Стравинского, искусство которого он характеризовал как «“учёное”, предполагающее знающего слушателя, способного распознать и сложности языка, и многочисленные исторические “намёки”, и совершенство техники» [9, с. 127]. Излишне говорить, что таким слушателем и исследователем был прежде всего сам Кон.

Как уже отмечалось в начале статьи, жизнь учёного была связана с тремя творческими вузами. В истории Петрозаводской консерватории деятельность Кона играла особую роль. По существу, музыковед заложил основы научной школы в самом северном музыкальном вузе России. Основными чертами этой научной школы можно считать междисциплинарный подход к изучаемым явлениям, актуализацию точных методов исследования, интерес к проблемам художественного текста, музыкального языка, современным композиторским техникам и теоретическим концепциям.

Традиции «коновской» школы активно сохраняются и развиваются его учениками, а также научными «внуками» и «правнуками», работающими на кафедре теории музыки и композиции. С 1998 года по инициативе супруги Юзефа Геймановича — О. А. Бочкарёвой — в Петрозаводской

консерватории регулярно проводятся научные мероприятия, посвящённые памяти Кона. До 2006 года это были Междисциплинарные семинары, объединявшие специалистов разного профиля: музыковедов, литературоведов, искусствоведов, лингвистов, философов, музыкантов-исполнителей, стиховедов, культурологов, фольклористов. Их названия варьировались: «Интерпретация художественного текста», «Звукомир художественного текста», «Проблемы художественного текста», «Художественные тексты — явные и скрытые», но основным объектом научного внимания неизменно оставался художественный текст, освещаемый с различных позиций. С 2010 года семинары перешли в статус всероссийских и международных конференций[23], тематика которых остаётся близкой кругу научных интересов учёного и отражает различные направления его исследований. Мероприятия неизменно включают мемуарный блок, связанный с воспоминаниями, давая возможность новым поколениям музыковедов «прочувствовать “обратную связь” с Юзефом Гейгмановичем Коном — эмоциональные тональности, продолжающие звучать в памяти его учеников, друзей, духовно близких ему людей» [25, с. 5].

Научное наследие Ю. Г. Кона — целостный феномен, фундаментальную основу которого определяли междисциплинарный и системно-структурный подходы. Музыкознание всегда виделось исследователю частью общегуманитарного знания. Сочетание методов различных наук помогало решать сложные проблемы в области музыкального языка, обусловленные «технологическими» тенденциями эпохи, а исключительный кругозор позволял находить неожиданные, но поразительно точные аналогии между далёкими на первый взгляд объектами,

[23] Всероссийская научная конференция «Композиторская техника как знак» (2010), Международная научная конференция «Текст художественный: грани интерпретации» (2013), Международная научная конференция «В пространстве смыслов: текст и интертекст» (2015), Международная научная конференция «Текст художественный: смысл и структура» (2020).

увидеть общие закономерности в различном. Вклад Кона в развитие отечественной музыкальной науки трудно переоценить. Его теоретические идеи имеют универсальное значение, а потенциал разработанных им аналитических методов подтверждается их применением в новейших исследованиях, посвящённых различным аспектам изучения современной музыки. Работы музыковеда продолжают вдохновлять учёных, открывающих новые перспективы для их развития.

Литература

1. Галицкая С. П. Несколько слов о Ю. Г. Коне // Композиторская техника как знак : сб. ст. к 90-летию со дня рождения Юзефа Гейгмановича Кона. Петрозаводск, 2010. С. 48–52.
2. Демешко Г. А. Наследие Ю. Г. Кона: между прошлым и будущим // Композиторская техника как знак : сб. ст. к 90-летию со дня рождения Юзефа Гейгмановича Кона. Петрозаводск, 2010. С. 40–48.
3. Дубов М. Э. Янис Ксенакис – архитектор новейшей музыки : автореф. дис. … канд. иск. М. : [б. и.], 2008. 19 с.
4. Житомирский Д. В., Леонтьева О. Т., Мяло К. Г. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. М. : Музыка, 1989. 303 с.
5. Закржевская С. А. Ю. Г. Кон — основоположник теоретического музыкознания в Узбекистане // Композиторская техника как знак : сб. ст. к 90-летию со дня рождения Юзефа Гейгмановича Кона. Петрозаводск, 2010. С. 33–40.
6. Карпец М. И. Электронные аудиотехнологии в композиторском авангарде 50-х годов XX века: на материале творчества П. Шеффера, Дж. Кейджа, К. Штокхаузена: автореф. дис. … канд. иск. СПб. : [б. и.], 2010. 23 с.
7. Кон Ю. Г. Асафьев и Тынянов // Советская музыка. 1984. № 9. С. 48–66.
8. Кон Ю. Г. Ближайшие задачи в области изучения узбекской музыки // Вопросы музыкальной культуры Узбекистана. Ташкент, 1961. С. 130–142.
9. Кон Ю. Г. Вопросы анализа современной музыки: статьи и исследования. Л. : Сов. композитор, 1982. 150 с.
10. Кон Ю. Г. Заметки о ритме в «Великой священной пляске» из «Весны священной» Стравинского // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971. С. 222–248.
11. Кон Ю. Г. Избранные статьи о музыкальном языке. СПб. : Композитор, 1994. 160 с.
12. Кон Ю. Г. К вопросу о понятии «музыкальный язык» // От Люлли до наших дней. М., 1967. С. 93–104.
13. Кон Ю. Г. Метабола и её роль в вокальных сочинениях Стравинского // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 126–130.
14. Кон Ю. Г. К. Нильсен и Д. Шостакович (к вопросу о путях становления музыкального языка в XX веке) // Русская культура и мир : тез. докл. участников II междунар. науч. конф. Н. Новгород, 1994. Ч. 2. С. 187–188.

15. Кон Ю. Г. О двух типах подхода к отражению в гармонии натурально-мелодических ладов // Музыка и жизнь : сб. ст. Л. ; М., 1973. Вып. 2. С. 129–162.
16. Кон Ю. Г. О некоторых стилистических параллелях в русской культуре начала XX века: Стравинский и Хлебников // Актуальные вопросы искусствознания: Современное композиторское творчество. Фольклор Карелии. Художественное наследие : мат. конф. Петрозаводск, 1986. С. 57–63.
17. Кон Ю. Г. Об одном свойстве вертикали в атональной музыке // Музыка и современность : сб. ст. М., 1971. Вып. 7. С. 294–318.
18. Кон Ю. Г. «Священное песнопение» Стравинского и риторика формы. Петрозаводск, 1996. 16 с.
19. Кон Ю. Г. Скрябин и Берг: совпадение или влияние? // Нижегородский скрябинский альманах № 1. Н. Новгород, 1995. С. 207–227.
20. Кузнецов И. К. Гармонические свойства микрохроматических систем // Наследие Ю. Н. Холопова и современное музыкознание : сб. ст. М., 2025. С. 390–407.
21. Петрусёва Н. А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции: Исследование. М. ; Пермь : Реал, 2002. 352 с.
22. Ренёва Н. С. Музыкально-теоретические взгляды молодого Пьера Булеза (на материале книги «Записки подмастерья»): дис. … канд. иск.: в 2 томах. М., 2014. Т. 1.–249 с.; Т. 2 – 155 с.
23. Соснова Н. Г. Интервально-периодичные звуковысотные образования: структура, функциональность, фонизм: автореф. дис. ... канд. иск. Новосибирск, 2007. 30 с.
24. Соснова Н. Г. О двух методах Ю. Г. Кона в исследовании фонизма // Текст художественный: смысл и структура. К 100-летию со дня рождения Ю. Г. Кона : сб. науч. ст. Петрозаводск, 2021. С. 80–100.
25. Тимонен Т. Н. Вместо введения // Композиторская техника как знак : сб. ст. к 90-летию со дня рождения Юзефа Геймановича Кона. Петрозаводск, 2010. С. 5–6.
26. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм «за» и «против». М., 1975. С. 193–230.

References

1. Galitskaya, S. P. Neskol'ko slov o Yu. G. Kone [A Few Words about Yu. G. Kon]. *Kompozitorskaya tekhnika kak znak: sbornik statei k 90-letiyu so dna rozhdeniya Yuzefa Geimanovicha Kona* [Composer’s Technique as a Sign: A Collection of Articles Dedicated to the 90th Anniversary of the Birth of Józef Geymanovich Kon]. Petrozavodsk, 2010, pp. 48–52. (In Russ.)
2. Demeshko, G. A. Nasledie Yu. G. Kona: mezhdu proshlym i budushchim [The Legacy of Yu. G. Kon: between the Past and the Future]. *Kompozitorskaya tekhnika kak znak: sbornik statei k 90-letiyu so dna rozhdeniya Yuzefa Geimanovicha Kona* [Composer’s Technique as a Sign: A Collection of Articles Dedicated to the 90th Anniversary of the Birth of Józef Geymanovich Kon]. Petrozavodsk, 2010, pp. 40–48. (In Russ.)
3. Dubov M. E. *Yanis Ksenakis – arkhitektor noveishei muzyki: avtoreferat dis. ... kand. isk*. [Yanis Xenakis – Architect of the New Music: Thesis of Dissertation for the Degree of Cand. Sci. (Arts)]. Moscow, 2008. 19 p. (In Russ.)

4. Zhitomirskiy, D. V., Leontieva O. T., Myalo K. G. *Zapadnyi muzykal'nyi avangard posle vtoroi mirovoi voiny* [Western Musical Avant-garde after the Second World War]. Moscow: Muzyka, 1989. 303 p. (In Russ.)
5. Zakrzhevskaya, S. A. Yu. G. Kon — osnovopolozhnik teoreticheskogo muzykoznaniya v Uzbekistane [Yu. G. Kon — the Founder of Theoretical Musicology in Uzbekistan]. *Kompozitorskaya tekhnika kak znak: sbornik statei k 90-letiyu so dna rozhdeniya Yuzefa Geimanovicha Kona* [Composer's Technique as a Sign: A Collection of Articles Dedicated to the 90th Anniversary of the Birth of Józef Geymanovich Kon]. Petrozavodsk, 2010, pp. 33–40. (In Russ.)
6. Karpets, M. I. *Elektronnye audiotekhnologii v kompozitorskom avangarde 50-kh godov XX veka: na materiale tvorchestva P. Sheffera, Dzh. Keidzha, K. Shtokkhauzena: avtoreferat dis. ... kand. isk*. [Electronic Audio Technologies in the Composer's Avant-garde of the 50s of the 20th Centuries: Based on the Works of P. Schaeffer, J. Cage, K. Stockhausen: Thesis of Dissertation for the Degree of Cand. Sci. (Arts)]. St. Petersburg, 2010. 23 p. (In Russ.)
7. Kon, Yu. G. Asaf'ev i Tynyanov [Asafyev and Tynyanov]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1984. No. 9, pp. 48–66. (In Russ.)
8. Kon, Yu. G. Blizhaishie zadachi v oblasti izucheniya uzbekskoi muzyki [Immediate Tasks in the Field of Studying Uzbek Music]. *Voprosy muzykal'noi kul'tury Uzbekistana* [Issues of Musical Culture of Uzbekistan.]. Tashkent, 1961, pp. 130–142. (In Russ.)
9. Kon, Yu. G. *Voprosy analiza sovremennoi muzyki: stat'i i issledovaniya* [Questions of the Analysis of Modern Music: Articles and Research]. Leningrad: Sov. kompozitor, 1982. 150 p. (In Russ.)
10. Kon, Yu. G. Zametki o ritme v «Velikoi svyashchennoi plyaske» iz «Vesny svyashchennoi» Stravinskogo [Notes on Rhythm in the "Great Sacred Dance" from Stravinsky's "The Rite of Spring"]. *Teoreticheskie problemy muzykal'nykh form i zhanrov* [Theoretical Problems of Musical Forms and Genres]. Moscow, 1971, pp. 222–248. (In Russ.)
11. Kon, Yu. G. *Izbrannye stat'i o muzykal'nom yazyke* [Selected Articles on the Musical Language.]. St. Petersburg: Kompozitor, 1994. 160 p. (In Russ.)
12. Kon, Yu. G. K voprosu o ponyatii «muzykal'nyi yazyk» [On the Question of the Concept of "Musical language"]. *Ot Lyulli do nashikh dnei* [From Lully to Present Days]. Moscow, 1967, pp. 93–104. (In Russ.)
13. Kon, Yu. G. Metabola i ee rol' v vokal'nykh sochineniyakh Stravinskogo [Metabola and Her Role in Stravinsky's Vocal Compositions]. *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy]. 1992. No. 4, pp. 126–130. (In Russ.)
14. Kon, Yu. G. K. Nil'sen i D. Shostakovich (k voprosu o putyakh stanovleniya muzykal'nogo yazyka v XX veke) [K. Nielsen et D. Shostakovich (on the Question of the Ways of the Formation of the Musical Language in the Twentieth Century)]. *Russkaya kul'tura i mir: tezisy dokladov uchastnikov II mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii* [Russian Culture and the World: Abstracts of the Participants of the Second International Scholarly Conference.]. Nizhnii Novgorod, 1994. Part 2, pp. 187–188. (In Russ.)
15. Kon, Yu. G. O dvukh tipakh podkhoda k otrazheniyu v garmonii natural'no-melodicheskikh ladov [On Two Types of Approach to Reflecting Natural Melodic Modes in Harmony]. *Muzyka i zhizn': sb. statei* [Music and Life: Collection of Articles]. Issue 2. Leningrad; Moscow, 1973, pp. 129–162. (In Russ.)

16. Kon, Yu. G. O nekotorykh stilisticheskikh parallelyakh v russkoi kul'ture nachala XX veka: Stravinskii i Khlebnikov [On Some Stylistic Parallels in Russian Culture of the Early Twentieth Century: Stravinsky and Khlebnikov]. *Aktual'nye voprosy iskusstvoznaniya: Sovremennoe kompozitorskoe tvorchestvo. Fol'klor Karelii. Khudozhestvennoe nasledie: materialy konferentsii* [Actual Issues of Art Studies: Modern Composer's Work. Folklore of Karelia. Artistic Legacy: Conference Materials]. Petrozavodsk, 1986, pp. 57–63. (In Russ.)
17. Kon, Yu. G. Ob odnom svoistve vertikali v atonal'noi muzyke [On One Property of the Vertical in Atonal Music]. *Muzyka i sovremennost': sb. statei* [Music and Modernity: Collection of Articles.]. Issue 7. Moscow, 1971, pp. 294–318. (In Russ.)
18. Kon, Yu. G. *«Svyashchennoe pesnopenie» Stravinskogo i ritorika formy* [Stravinsky's "Canticum Sacrum" and the Rhetoric of Musical Form]. Petrozavodsk, 1996. 16 p. (In Russ.)
19. Kon, Yu. G. Skryabin i Berg: sovpadenie ili vliyanie? [Scriabin and Berg: Coincidence or Influence?]. *Nizhegorodskii skryabinskii al'manakh № 1* [Nizhny Novgorod Scriabin's Almanac No. 1]. Nizhnii Novgorod, 1995, pp. 207–227. (In Russ.)
20. Kuznetsov, I. K. Garmonicheskie svoistva mikrokhromaticheskikh sistem [Harmonic Properties of Microchromatic Systems]. *Nasledie Yu. N. Kholopova i sovremennoe muzykoznanie: sbornik statei* [The Legacy of Yu. N. Kholopov and Modern Musicology: a Collection of Articles.]. Moscow, 2025, pp. 390–407. (In Russ.)
21. Petruseva, N. A. *P'er Bulez. Estetika i tekhnika muzykal'noi kompozitsii: Issledovanie* [Pierre Boulez. Aesthetics and Technique of Musical Composition: A study]. Moscow; Perm': Real, 2002. 352 p. (In Russ.)
22. Reneva, N. S. *Muzykal'no-teoreticheskie vzglyady molodogo P'era Buleza (na materiale knigi «Zapiski podmaster'ya»): dis. ... kand. isk.: v 2-kh tomakh* [Musical and Theoretical Views of the Young Pierre Boulez (Based on the Material of the Book "Notes of an Apprenticeship"): a Dissertation for the Degree of Cand. Sci. (Arts): in 2 vol.]. Moscow, 2014. Vol. 1 – 249 p.; Vol. 2 – 155 p. (In Russ.)
23. Sosnova, N. G. *Interval'no-periodichnye zvukovysotnye obrazovaniya: struktura, funktsional'nost', fonizm: avtoreferat dis. ... kand. isk.* [Interval-Periodic High-Pitch Formations: Structure, Functionality, Phonism: Thesis of Dissertation for the Degree of Cand. Sci. (Arts)]. Novosibirsk, 2007. 30 p. (In Russ.)
24. Sosnova, N. G. O dvukh metodakh Yu. G. Kona v issledovanii fonizma [On Two Methods of Yu. G. Kon in the Study of Phonism]. *Tekst khudozhestvennyi: smysl i struktura. K 100-letiyu so dnya rozhdeniya Yu. G. Kona: sb. nauch. st*. [Artistic Text: Meaning and Structure. To the 100th Anniversary of the Birth of Yu. G. Kon: Collection of Scholarly Articles]. Petrozavodsk, 2021, pp. 80–100. (In Russ.)
25. Timonen, T. N. Vmesto vvedeniya [Instead of an Introduction]. *Kompozitorskaya tekhnika kak znak: sbornik statei k 90-letiyu so dna rozhdeniya Yuzefa Geimanovicha Kona* [Composer's Technique as a Sign: A Collection of Articles Dedicated to the 90th Anniversary of the Birth of Józef Geymanovich Kon]. Petrozavodsk, 2010, pp. 5–6. (In Russ.)
26. Yakobson, R. Lingvistika i poetika [Linguistics and Poetics]. *Strukturalizm «za» i «protiv»* [Structuralism "for" and "against"]. Moscow, 1975, pp. 193–230. (In Russ.)

Получено: 27.08.2025
Принято к публикации: 20.12.2025

Дата публикации: 25.12.2025

Received: 27.08.2025
Accepted: 20.12.2025
Accepted: 25.12.2025