

Р. В. ПОТАПКИНА
*«Детская школа искусств "Образовательно-
концертное объединение" им. К. Назаретова»*

КРИПТОФОНΙΑ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ



В 1995 году на московском фестивале «Альтернатива» композиторы-концептуалисты Ираида Юсупова, Сергей Невраев и Иван Соколов представили коллективную оперу «Криптофоника». Её название, предложенное Невраевым, переводится с греческого как «тайные звуки». С одной стороны, оно отражает мистическое содержание произведения, а с другой — метко характеризует композиционный принцип. Музыкальный материал оперы является результатом перекодировки её либретто в звуки по правилам, установленным её авторами. Этот метод получил название «криптофония» от слияния двух слов: «Криптофоника» и «додекафония». Для того чтобы лучше понять сущность рассматриваемого метода, необходимо обратиться к истории его возникновения.

Криптофония родилась в недрах радикального авангардного направления, которое получило название «концептуализм». Термин «концептуальное искусство» был впервые предложен американским композитором и философом Генри Флинтом в 1961 году [11]. Как и Джон Кейдж — ключевая фигура для московской Альтернативы — Флинт состоял в арт-течении Флюксус (Fluxus), объединившем в 60-70-е годы XX столетия десятки художников, композиторов, поэтов и дизайнеров по всему миру.

Изначально концептуальное искусство явилось синтетическим направлением. По мнению Флинта, новые формы искусства возникли на стыке авангарда и математики [11]. Теоретики концептуального искусства формулируют его тезисы следующим образом: «Искусство не имеет ничего общего с каким бы то ни было конкретным объектом» (Д. Хюблер), «физическая оболочка должна быть разрушена, ибо искусство — это сила идеи, а не материала» (Дж. Кошут) (Цит по: [3, с. 379]).

По каким признакам можно отличить концептуализм от любого другого направления? Обратимся к словам одного из основоположников московского концептуализма Д. А. Пригова:

«Концептуализм основным своим содержанием ... объявил драматургию взаимоотношения предмета и языка описания, совокупление различных языков за спиной предметов, замещение, поглощение языком предмета и всю сумму проблем и эффектов, возникающих в пределах этой драматургии» [4]. Ведущее место в его эстетике занимает идея «самоосуществления искусства». Центр тяжести смещается с фиксации воплощения на фиксацию сущности, или концепции, что достигается путем «уничтожения визуальности». Именно смысловая наполненность произведения искусства в отвлечении от конкретной формы его воплощения представляет наибольшую эстетическую ценность. Не является ли это реминисценцией древнегреческого интереса к чистой математике, где ею занимались ради её красоты?

В России концептуальное искусство появилось прежде всего в художественных и литературных кругах в 70-е годы. По мнению Пригова, «оказалось, что в западном смысле вся наша культура является как бы квазиконцептуальной. Тотальная вербализация изобразительного пространства, нарастание числа объяснительных и мистификационных текстов, сопровождавших изобразительные объекты, очень легко легло на традиционное превалирование литературы в русской культуре, её принципиальную предпосланность проявлению в любой другой сфере искусства» [4]. Результатами поисков языка концептуального искусства в сфере художественной техники стало возрастание роли контекста, в который помещается предмет искусства, а также тенденция к интертекстуальности. По словам Пригова, «происходит сведение ... языков на одной площади, где они разрешают взаимные амбиции, высветляя и ограничивая абсурдность претензий каждого из них на исключительное, тотальное описание мира в своих терминах (иными словами, захват мира)» [4].

Криптофоническая техника примыкает к кругу идей, свойственных концептуализму. Криптофония — это техника музыкальной ком-

позиции, заключающаяся в последовательном перекодировании некоего текста (необязательно вербального) в музыкальный на основе произвольно избранной автором системы алфавитно-тоновых соответствий [8, с. 100]. Пропуская идею через различные языковые «фильтры», можно увидеть её чистое «содержание», свободное от конкретного воплощения. В одном из интервью Ираида Юсупова выразила своё отношение к ней следующими словами: «Для меня криптофония – средство скорее психоделическое, чем технологическое. Мысль, выраженная в одной системе знаков, будучи переведенной в другую знаковую систему, обретает объем и воздействие, которых не было, когда она существовала только в одной системе знаков» [2].

Криптофония, в первую очередь, привлекает к себе внимание тем, что расположена на пересечении музыки, криптографии, а также, зачастую, литературы. Криптография – наука о защите информации от несанкционированного получения её посторонними лицами. Сфера применения связана с разработкой и исследованием методов шифрования информации. Смежной для криптографии дисциплиной является стеганография. Она подходит к сокрытию сообщений с другой стороны: вместо того, чтобы делать сообщения нечитаемыми, она использует техники сокрытия самих сообщений. Мировая история знает множество примеров стеганографии с использованием музыкальных звуков и символов. Исследователи описывают манускрипт конца XV века, содержащий правила передачи секретных сообщений с помощью шифра на основе музыкальной нотации. Подобное применение музыкальных символов встречается даже в XX веке, в частности, известно, что британские спецслужбы во время Второй мировой войны требовали от соискателей, помимо прочих навыков, также и умение читать оркестровые партитуры.

Возможно, самой амбициозной задачей, связанной с использованием музыкальных идей в коммуникации, явились попытки создать международный искусственный язык, используя музыкальные символы и звуки в качестве грамматических и семантических структур. Определённого успеха в этом достиг французский скрипач, композитор и педагог Жан-Франсуа Сюдр (1787 – 1862). В основе разработанного им языка

«сольресоль» лежат семь звуков диатонической гаммы. После некоторого периода популярности, «сольресоль» уступил позиции немusическим искусственным языкам, однако он до сих пор продолжает жить в узком кругу энтузиастов.

С точки зрения же практической ценности для человечества, едва ли можно отыскать другой пример использования музыкальных идей в криптографии, способный соперничать с азбукой Морзе, изобретенной в 1838 году. В основе этой кодировки лежит ритм, поэтому она музыкальна по своей природе. Неудивительно, что для заучивания обозначений используются специальные «напевы», а также существуют обучающие музыкальные композиции [1].

Музыку и криптографию роднит зашифрованность содержания. Во-первых, музыка не обладает способностью явно донести до слушателя основную мысль, сокрытую в ней, – этот вопрос зачастую требует истолкования. И, несмотря на это, она всё равно оказывает эмоциональное воздействие. Во-вторых, можно провести некоторую параллель между криптографическими системами и музыкальной нотацией, ведь последняя также является своего рода кодом для звукового материала. Поэтому уже много веков композиторов привлекает возможность обогатить музыкальное произведение дополнительными смыслами. В качестве примера можно назвать фамилии таких композиторов, как Палестрина, Тартини, Михаэль Гайдн, Шуман и других. Проблемам тайной поэтики в музыке посвящены работы многих исследователей, в частности О. В. Сурминовой [9], О. А. Юферовой [10], Э. Сэмса [12].

Чаще всего композиторы кодируют вербальный текст в звуковысотный параметр. Наиболее известные примеры – это монограммы BACH, DSCN. Среди многих других особое внимание может привлечь система перевода алфавита в звуки, используемая в пьесе Мориса Равеля «Менуэт на имя Гайдна». Автор распределил алфавит в виде таблицы 7x4, где в первой строке расположены буквы от А до G, соответствующие символам буквенной нотации. Остальные же литеры кодируются теми нотами, которые расположены над ними, в верхней ячейке столбца. Таким образом, имя «HAYDN» зашифровано Равелем в звуках H – A – D – D – G (см. : [10], Пример 1).

Пример 1. Таблица кодов в пьесе М. Равеля «Менуэт на имя Гайдна»

A	B	C	D	E	F	G
H	I	J	K	L	M	N
O	P	Q	R	S	T	U
V	W	X	Y	Z		

Данный принцип, допускающий различные модификации, широко применялся французскими композиторами, к примеру, Пуленком, Онеггером, Шмиттом и другими, из-за чего его часто называют «французской системой».

Возможно также закодировать некое слово в количественном параметре, в частности, количестве нот, тактов, инструментов и т. д. Например, в начале XVIII века Иоганн Кристоф Фабер (Johann Christoph Faber) в концерте для трубы «L.U.D.O.V.I.C.U.S», C-dur зашифровал имя «Ludovicus» в количестве нот в сольных эпизодах партии трубы. Для этого композитор использовал следующую схему: первые девять букв алфавита кодируют единицы: A = 1, B = 2, ..., I = 9, затем кодируются десятки: K = 10, L = 20, ..., S = 90, и, наконец, сотни: T = 100, ..., Z = 500 [12].

Шифрованию подлежат не только звуковысотные параметры, но и ритмические. Весьма интересно применение композиторами азбуки Морзе. Выбор тембров, регистров, штрихов может ещё более заострить прерывистый ритм морзянки. Дмитрий Смирнов в Элегии op. 74 для виолончели *solo* (1997) при кодировании имени своего учителя Эдисона Васильевича Денисова использует различные скрипичные штрихи: *pizzicato secco* – для точки и *pizzicato ordinario* – для тире.

В предельной концентрации представлены криптографические идеи в фортепианной миниатюре Д. Смирнова «Морзе Бах», в которой «скрыто имя великого композитора во всех её элементах: в звуковысотности, в мелодическом контуре, в гармонии и ритмическом рисунке» [6].

Несмотря на то, что криптофоническая техника имеет много общего с другими системами тайнописи, между ними существуют принципиальные различия. Они заключаются, прежде всего, в задачах и целях. Традиционно закодированные сообщения, как правило, носят сакральный смысл, они инкрустируются в музыкальную ткань, но не определяют её строение (по выражению Б. Каца: «слово, спрятанное в музыке»). В свою очередь, криптофония, как пишет И. И. Сниткова, «решает задачи художественно-риторические, коммуникативные, подчёркнуто нацеленные на выявление смысла через особые формы его артикуляции» [8, с. 99]. При работе над криптофоническим произведением выполняется полная транскрипция чаще всего литературного текста в систему музыкальных обозначений. Таким образом, музыка живёт по законам, продикто-

ванным словом. «Результат каждый раз потрясает воображение», – говорит об этой технике Ираида Юсупова [2].

Процесс создания криптофонического произведения состоит из трёх этапов: во-первых, из выбора уртекста, то есть исходного текста. Уртекст складывается из набора символов, который называется системой знаков. Вторым слагаемым является поиск принципа перевода системы знаков в чисто музыкальные обозначения. Композиторы именуют найденную ими систему ключом. Ключ (шифр) в теории защиты информации – это некоторая последовательность символов, которая подставляется в алгоритм шифрования для получения шифровки (шифротекста). Не зная алгоритма и шифра, невозможно прочитать переданное таким образом сообщение. Поэтому автор статьи предлагает называть таблицу соответствий между системой знаков и музыкальными обозначениями таблицей кодов, или кодировкой. Третьим этапом создания криптофонической пьесы является вычисление шифра – так И. Юсупова называет полученный из уртекста звуковой материал, с которым возможна дальнейшая композиторская работа¹. Как было показано выше, в некоторых контекстах термины «шифр» и «ключ» являются синонимами, ввиду этого для обозначения музыкального текста автор данной статьи предлагает пользоваться однозначным термином «шифротекст».

Уртекстом большинства криптофонических композиций является литературный источник. По словам исследователя И. Снитковой, «криптофония трактует музыку как форму инобытия слова» [8, с. 100–101].

В зависимости от типа уртекста и отношения композитора к нему, Сниткова выделяет три вида криптофонии. Первая – нарративная, в которой слово является инструментом сообщения, средством передачи конкретной информации. В качестве иллюстрации можно назвать такие сочинения, как Прелюдия №2 А. Райхельсона, уртекстом к которому является стихотворение В. Хлебникова «Заключение смехом», Струнное трио Д. Смирнова, основанное на авторских трёхстишиях, и т. д. В основе музыкальных сочинений лежат зачастую довольно развёрнутые литературные тексты любых жанров.

Другой вид криптофонии – номинативно-символическая криптофония, восходящая к архаической традиции сокрытия сакральных понятий в разветвлённой системе символики, а также к технике монограмм. В этом случае слово является эмблемой, символом, над кото-

рым происходит внутреннее сосредоточение. Ярким примером служит сочинение «Волокос» Ивана Соколова (1988), в котором автор предпринимает попытку «посмотреть на себя со стороны» [1, с. 139]. Фортепианный цикл «Семь Ангелов Уильяма Блейка», ор. 50 Дмитрия Смирнова основан на творчестве поэта Уильяма Блейка и его мифологической системе. В первой пьесе цикла – «Прелюдии» – закодировано слово ANGEL, а в остальных – портреты семи божеств, которых Блейк называет ангелами.

К третьему виду криптофонии относятся сочинения, основанные не на естественных языках, а на абстрактно-числовых значениях, логических играх и других невербальных исходных данных. Так в основе «Этюдов по Стейницу» И. Юсуповой (1990) лежит шахматная партия. Клеточки шахматного поля отображаются в звуки, а фигуры – ритмические формулы.

Как правило, при шифровании системе знаков соответствует звуковысотная составляющая. Однако, как и в сериальной технике, можно криптофонически зашифровать уртекст с

помощью ритма, выбора тембров, приёмов звукоизвлечения, жестов, динамики и других параметров.

В отличие от широко известной техники монограмм, композиторы предпочитают использовать собственные способы кодирования информации (кодировки), зачастую уникальные для каждого произведения. Кодировки могут быть диатоническими, хроматическими, комбинированными, интервальными и т. д. Например, Дмитрий Смирнов во многих произведениях, и в частности в «Семи Ангелах Уильяма Блейка», использует интервальную систему кодирования. Для того, чтобы зашифровать 26 символов английского алфавита в 24 интервалах (12 восходящих и 12 нисходящих), композитор объединяет сходные по звучанию буквы К и Q, а также Y и J. Таблица кодировки английского алфавита состоит из трех строк: в крайних – буквы, расположенные в алфавитном порядке. В среднем ряду указано количество полутонов. Литеры из первой строки кодируются восходящим интервалом, а из нижней – нисходящим [5, с. 101].

Пример 2

Вверх	a	b	c	d	e	f	g	h	i	kq	l	m
Количество полутонов	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Вниз	n	o	p	r	s	t	u	v	w	x	yj	z

Сергей Загний использует строго диатонические коды, что продиктовано его стремлением к минимализму и неомодальности [8, с. 103].

В Прелюдии №2 Райхельсона используется хроматический принцип кодирования

алфавита: за точку отсчета принимается нота «до» первой октавы, обозначающая букву А. Остальные буквы последовательно шифруются вверх и вниз по хроматической гамме.

Пример 3



В одном из своих интервью Ираида Юсупова говорит о криптофонической технике следующим: «При всей кажущейся простоте и очевидности научить этому методу невозможно, момент композиторской работы заключается в нахождении шифра, ключа и самой системы знаков. И рациональному анализу этот момент не поддаётся вообще» [2].

Независимо от концептуалистов криптофоническую технику для себя в 2014 году обнаружил молодой московский композитор Максим Бабинцев. Вдохновением ему послужили впечатления, полученные от «Вариаций на тему Abegg» Роберта Шумана и возникший на их фоне интерес к скрытой программности.

Список криптофонических опусов представлен прежде всего двумя циклами: «Великие слова» для фортепиано (2014) и «Триптих» на стихомузыку Б. Эрнстмана (2014). Криптофония бывает инкрустирована также в другие произведения Максима Бабинцева. К примеру, в среднем разделе сочинения для ансамбля «Абсурд и истина» в партии рояля зашифрован текст «Абсурд есть истина», и из этой фразы в последствие разрастается вся музыкальная фактура. По словам композитора, философский подход потребовал словесную символику, которая следовала бы за образной.

Ранее было показано, что сочинение криптофонического произведения состроит из трех этапов: выбора уртекста, кодировки и творческой переработки шифротекста. На вопрос о способах выбора литературных первоисточников Бабинцев ответил следующим образом: «Очень многое в композиторской практике делается интуитивно. И с выбором текстов это происходило примерно так: попадались мне на глаза разного рода цитаты великих людей, и самые понравившиеся я отобрал для себя. Я поставил себе задачу в зашифровке испробовать разного рода фактуры, системы, в которые может укладываться криптофония, и разного рода стили. Я вникал в текст и, исходя из его содержания, старался делать выбор тех самых фактур, стилей и техник организации криптофонии»². Стоит отметить, что композитор противопоставляет себя концептуальному искусству: «Для меня эмоциональность музыки – главенствующее явление, от которого мне не хочется уходить». Поэтому важно, прежде всего, исследовать образно-эмоциональное содержание произведения

«Великие слова» Максима Бабинцева являются циклом из семи фортепианных криптофонических миниатюр. Композитор выделяет пьесы, написанные при помощи данной техники, в отдельную жанровую категорию — криптопусы.

Это жанр музыкальных сочинений, в которых на протяжении всей музыкальной ткани шифруется разными способами текст. Вопрос, соглашаться ли с позицией автора о том, что криптопус является жанром, а не техникой музыкальной композиции, требует более детального изучения, выходящего за рамки данной статьи. Однако стоит признать явные особенности криптофонических пьес: каждая из них включает в себя эпиграф, служащий одновременно уртекстом и скрытой программой, а также процесс кодирования, превращающий фортепианную миниатюру в музыкальную загадку. Композитору было важно сделать программный замысел своего сочинения доступным только тем, кто действительно желал бы его разгадать. При этом должна сохраняться музыкальная выразительность произведения.

В эпиграфе к первой пьесе задаётся главный мотив цикла, как устойчивый смысловой элемент художественного текста, – дихотомический образ чёрного и белого в самом широком смысле, или крайние грани некоего целого. Жизнь представляется как сложная комбинация белого и чёрного – счастья и любви, горя и печали. Настоящая музыка также складывается из самых разнообразных сочетаний белых и чёрных клавиш. Крайние состояния, объединяя друг с другом в единое целое, наделяются свойством эмерджентности и рождают нечто новое, превосходящее сумму отдельно взятых элементов – жизнь, музыку, фортепиано. Следуя идее, предпосланной эпиграфом, композитор также выбирает «бинарный» способ кодирования алфавита: белые клавиши – это согласные, чёрные – это гласные. Чтобы возникло слово, необходимо их объединение. Соответственно, вслед за словом, союз гласных и согласных создаёт и музыку. Как объясняет сам композитор, ему хотелось, чтобы кодировка была универсальной и позволяла бы использовать любой тип фактуры для результирующего шифротекста. С этим расчётом возникла логика кодирования гласных и согласных букв при помощи чёрных и белых клавиш.

Эпиграфы к пьесам выстраиваются в сюжетную линию. Сначала экспонируется главная идея, описанная в предыдущем параграфе: деление жизни на чёрное и белое и обязательное наличие обоих компонентов для воссоздания полноты бытия. Следующие две пьесы с позиции «белое — чёрное» рассматривают человека: «... все люди одинаково красивы, но кто-то глубоко держит это», «Человек подобен луне — у него тоже есть тёмная сторона...». Таким образом, в каждом присутствуют добро и зло. Взаи-

модействие с тёмной стороной человека может вызывать негативные чувства. В криптопусе №4 сильное потрясение выражается автором в саркастической форме: «Иногда после разговора с человеком хочется дружелюбно пожать лапу собаке, улыбнуться обезьяне, поклониться слону». Эпиграфом к пьесе №5 являются слова Стивена Кинга: «Удивительно, как человеку может быть больно без всяких физических причин». Соответственно, вновь развивается чёрная сторона человеческой сущности, способная причинить страдания ближнему. Пьеса №6 («В начале жизни школу помню я...») отличается лирическим характером: это ностальгия по светлым моментам, оставшимся в прошлом. Точку фортепианному циклу ставит криптопус №7. В его эпиграфе («У меня есть я. Мы справимся») ощущается отторжение от мира, явившееся в результате разочарования.

Подобно С. Слонимскому, подчинившему додекафонию принципам старинной гармонии в «Песнях трубадуров», при создании цикла «Великие слова» Бабинцев также ставил перед собой задачу исследовать композиционные возможности криптофонической техники и опробовать её в разных стилях, фактурах, системах. Выбор этих элементов продиктован, прежде всего, содержанием эпиграфа-уртекста.

Первая пьеса («Жизнь – как фортепиано...») написана в «квази-импрессионистической» манере: в ней словно смешиваются краски, образуя богатую звуковую и образно-эмоциональную палитру. Шифротекст помещен в условия тональности. Кроме того, композитор свободно повторяет фразы и отдельные слова, подчиняя, в свою очередь, текст логике музыкального развития и создавая рондальную композицию.

Пример 4

Жизнь - как фортепиано. Белые клавиши - это любовь и счастье. Черные - горе и печаль. Чтобы услышать настоящую музыку жизни, мы должны коснуться и тех, и других.

♩ = 45

М.Бабинцев

Вторая миниатюра («Я смотрю мимо недостатков людей...») более напряжённая по характеру. Короткие звуки в разных регистрах на динамике от *pp* до *fff* словно рисуют острые углы человеческой натуры. Однако в заключении пьесы наступает успокоение, символизирующее красоту, спрятанную за недостатками людей.

Третья пьеса также развивает «тёмную» образную линию и воплощает музыкальными средствами негативные стороны человеческого характера. Она отличается мрачным колоритом.

Лирическим центром цикла, как в образно-смысловом, так и в музыкальном плане, являются пьесы №5 и №6: В беседе Бабинцев

отметил, что эпиграф пьесы «В начале жизни школу помню я...» отражает тоску по чему-то безвозвратно утраченному. Ностальгическое настроение побудило использовать в пьесе романтический язык с характерной для него мажоро-минорной гомофонией, на фоне которой диссонирующими «пятнышками» возникает зашифрованный текст. Тональности этих двух пьес (G-dur/D-dur и cis-moll, соответственно) обозначены ясными кадансовыми оборотами.

Пьесы №5 и №6 окружены скерцозными миниатюрами: №4 («Иногда после разговора с человеком...») и №7 («У меня есть я...»), написанной

в виде «линейной саркастической футы на основе ломанных ритмов».

Ритм и динамика настолько красноречивы в рассматриваемом фортепианном цикле, что у слушателя, по выражению И. Снитковой, создаётся впечатление «говорящей» музыки [8]. Зашифрованные слова дифференцированы ритмически и, как правило, сгруппированы по долям в такте. Например, слово из семи букв чаще всего будет организовано в виде септоли и, возможно, отделено от других динамикой и регистром. Важные по смыслу слова, наполненные глубоким образным содержанием, повторяются. В качестве примеров можно привести повторение фразы «музыку жизни» в первой пьесе, «удивительно» — в пятой, и т. д.

Динамика также играет одну из первостепенных ролей в «вербализации» музыкального текста, поскольку она подчёркивает наиболее значимые слова либо яркими динамическими контрастами (к примеру, слово «любовь» появляется на *p* после *ff*, как нечто сокровенное), либо крайним оттенками (словосочетание «живого человека» во второй пьесе исполняется на *ff*, «красивы» на *fff*, «мы справимся» в последней пьесе появляется на динамике *pp*). Каждое слово получает яркую эмоциональную окраску.

Произведение Максима Бабинцева «Великие слова» является циклом фортепианных миниатюр, скрепленных общей темой, сюжетом, а также техникой музыкальной композиции. Композитор

исследовал возможности применения криптофонии в условиях различных стилей, жанров, гармонических систем, включая мажоро-минорную. М. Бабинцев кодирует буквы русского алфавита в звуковысотный параметр, используя принцип деления клавиатуры на чёрные и белые клавиши и их сочетания, при этом он руководствуется «не фонетической логикой, а музыкальной». Все остальные средства музыкальной выразительности (регистр, темп, ритм, динамика, лад и т. д.) подчиняются логике развития литературного текста. В свою очередь, шифротекст не является точной транскрипцией эпиграфа-уртекста. В нём могут повторяться значимые фразы и слова, что продиктовано, прежде всего, принципами музыкального формообразования.

Таким образом, в данной статье рассмотрена история возникновения криптофонии как техники музыкальной композиции. Автором изучены существующие понятия, связанные с элементами криптофонической техники, и, для избежания двусмысленности, предложена собственная терминология, сочетающая в себе сложившиеся определения и основные термины криптографии. Для раскрытия сущности метода исследован фортепианный цикл «Великие слова» Максима Бабинцева, созданный при помощи данной техники. Из анализа можно сделать вывод, что криптофоническая техника, появившаяся в недрах концептуального искусства, перешагнула рамки этого направления.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Из личной переписки с Ираидой Юсуповой.

² Здесь и далее выдержки из личной переписки с Максимом Бабинцевым

ЛИТЕРАТУРА

1. Гарбуз О. Новые формы существования музыки в синтетических проектах (1997 – 2007) художника-концептуалиста Вадима Захарова и композитора-пианиста Ивана Соколова // Постмодернизм в контексте современной культуры: Материалы межд. науч. конф. / Ред.-сост. О. В. Гарбуз. М.: Науч.-изд. центр «Московская консерватория», 2009. С. 134-141.

2. Интервью с композитором Ираидой Юсуповой. URL: <http://www.forumklassika.ru/archive/index.php/t-29630.html>.

3. Постмодернизм. Энциклопедия / Сост. и науч. ред. А. А. Грицанов, М. А. Можейко.

Минск: Интерпрессервис / Книжный дом, 2001. 1040 с.

4. Пригов Д. Что надо знать о концептуализме. URL: <http://azbuka.gif.ru/important/prigov-kontseptualizm>.

5. Смирнов Д. Дмитрий Н. Смирнов: наброски к автобиографии // Музыкальный журнал Европейского Севера. № 1, 2015. URL: <http://wikilivres.ru/images/1/1a/Smirnov-Nabroski.pdf>.

6. Смирнов Д. Музыка и код Морзе / Пер. с англ. С. В. Синцовой // Piano Duo X: альманах : материалы Международной научно-практической конференции ... 24-25 апреля 2012 года в рамках X Меж-

дународного фестиваля Piano Duo / науч. ред., сост.: С. В. Синцова. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2003. Вып. 10. 2012. С. 160-174.

7. *Сниткова И.* Музыка идей и идеи музыки в русском музыкальном концептуализме // Муzyковедение к началу века: прошлое и настоящее: Международная научная конференция 24-26 сентября 2002 года / Отв. ред. Т. И. Науменко. М.: РАМ им. Гнесиных, 2002. С. 158-168.

8. *Сниткова И.* «Немое» слово и «говорящая» музыка (очерк идей московских криптофонистов) // Музыка XX века. Московский форум: Материалы международных научных конференций. Научные труды МГК им. П. И. Чайков-

ского. Сб. 25. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1999. С. 98-109.

9. *Сурминова О.* Ономафония как феномен имени собственного в музыке второй половины XX – начала XXI веков: автореф. дис. ... канд. иск. Казань, 2011. 26 с.

10. *Юферова О.* Монограмма в музыкальном искусстве XVII-XX веков: дис. ... канд. иск. Новосибирск, 2006. 239 с.

11. *Flynt H.* Essay: Concept Art // Flynt H. *Phylosophy*. URL: <http://www.henryflynt.org/aesthetics/conart.html>.

12. *Musical Cryptography*. URL: <http://www.ericams.org/index.php/on-cryptography/333-musical-cryptography>.

REFERENCES

1. *Garbuz O.* Novye formy sushchestvovaniya muzyki v sinteticheskikh proektakh (1997 – 2007) hudozhnika-konceptualista Vadima Zaharova i kompozitora-pianista Ivana Sokolova [New forms of music existence in synthetic projects (1997 – 2007) by the conceptualist Vadim Zakharov and pianist Ivan Sokolov] // Postmodernizm v kontekste sovremennoj kul'tury: Materialy mezhd. nauch. konf. / Red.-sost. O. V. Garbuz. [Postmodernism in the context of modern culture: Proceedings of the Int. Scient. Conf. / Ed. by O. V. Garbuz.] M.: Scientific-editorial centre 'Moscow Conservatory', 2009. P. 134-141.

2. Interv'yu s kompozitorom Iraidoy Yusupovoj [An Interview with the composer Irida Yusupova]. URL: <http://www.forumklassika.ru/archive/index.php/t-29630.html>

3. Postmodernizm. Enciklopediya [Postmodernism. Encyclopedia] / Sost. i nauch. red. A. A. Gricanov, M. A. Mozhejko. Minsk: Interpresservis / Knizhnyj dom Press, 2001. 1040 p.

4. *Prigov D.* Chto nado znat' o konceptualizme [What you need to know about conceptualism] URL: <http://azbuka.gif.ru/important/prigov-kontseptualizm>.

5. *Smirnov D.* Dmitrij N. Smirnov: nabroski k avtobiografii [Dmitry N. Smirnov: sketches for the autobiography] // Muzykal'nyj zhurnal Evropejskogo Severa № 1, 2015 [Music Journal of the European North No. 1, 2015]. URL: <http://wikilivres.ru/images/1/1a/Smirnov-Nabroski.pdf>

6. *Smirnov D.* Muzyka i kod Morze [Music and Morse code] / per. s angl. S. V. Sincovoj // Piano Duo X: al'manah : materialy Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii ... 24-25 aprelya 2012 goda v ramkah X Mezhdunarodnogo festivalya Piano Duo / nauch. red., sost.: S. V. Sincova [Piano Duo X: Almanac: Proceedings of the Intern. Scient. and Practical Conference ... April 24-25, 2012 within the framework of the

10th International Festival of Piano Duo / Ed. by S.V Sintsova]. Petrozavodsk: PetrGU Press, 2003. Iss. 10. 2012. P. 160-174.

7. *Сниткова И.* Музыка идей и идеи музыки в русском музыкальном концептуализме // Муzyковедение к началу века: прошлое и настоящее: Международная научная конференция 24-26 сентября 2002 года / Отв. ред. Т. И. Науменко. М.: РАМ им. Гнесиных, 2002. С. 158-168.

8. *Сниткова И.* «Немое» слово и «говорящая» музыка (очерк идей московских криптофонистов) [Music of ideas and ideas of music in Russian musical conceptualism] // Музыка XX века. Московский форум: Материалы международных научных конференций. Научные труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 25. [Music of the twentieth century. Moscow forum: Proceedings of the Intern. scient. conferences. Scientific works of the Moscow State Conservatory. P. I. Tchaikovsky. Vol. 25.]. М.: Moscow Conservatory Press, 1999. P. 98-109.

9. *Сурминова О.* Ономафония как феномен имени собственного в музыке второй половины XX – начала XXI веков: автореф. дис. ... канд. иск. [Onomafoniya as a phenomenon of the proper name in the music of the second half of the twentieth- beginning of the twenty-first century: Synopsis for the PhD Thesis]. Kazan', 2011. 26 p.

10. *Юферова О.* Монограмма в музыкальном искусстве XVII-XX веков: дис. ... канд. иск. [Monogram in the musical art of the seventeenth-twentieth centuries: PhD Thesis]. Novosibirsk, 2006. 239 p.

11. *Flynt H.* Essay: Concept Art // Flynt H. *Phylosophy*. URL: <http://www.henryflynt.org/aesthetics/conart.html>.

12. *Musical Cryptography*. URL: <http://www.ericams.org/index.php/on-cryptography/333-musical-cryptography>.

КРИПТОФОНΙΑ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

В данной статье исследуется криптофония как техника музыкальной композиции. Для дифференциации принципов криптофонии автор предлагает краткий обзор двустороннего взаимодействия музыки, криптографии и стеганографии в различные исторические эпохи. Им рассмотрены различные способы кодирования вербального текста в музыке, применяемые композиторами, и методы стеганографии, использующие музыкальную нотацию. При описании криптофонической техники, автор предлагает новую терминологическую систему, поскольку сложившиеся термины противоречат аналогичным криптографическим выражениям и тем самым вно-

сят элемент двусмысленности. Автор статьи подробно рассматривает фортепианный цикл Максима Бабинцева «Великие слова». Отмечается, что в данном сочинении композитор исследовал возможности применения криптофонии в условиях различных стилей, жанров и гармонических систем. На основе проделанного исследования сделаны выводы, касающиеся особенностей воплощения в криптофонических произведениях черт концептуального искусства, таких как стремление к синтезу искусств и интертекстуальность.

Ключевые слова: криптофония, концептуальное искусство, стеганография в музыке, музыкальная криптография, Максим Бабинцев.

MUSICAL CRYPTOGRAPHY: HISTORY AND CONTEMPORANEITY

The article investigates musical cryptophony as a technique of musical composition. In order to differentiate the principles of cryptophony, the author gives a brief overview of the two-way interaction of music, cryptography and steganography in different historical periods. Besides describing cryptophonic techniques, the author proposes a new terminology system, since the existing terms contradict the same cryptographic expressions and thus introduce an element of ambiguity. In the conclusion of the article, a series of short piano pieces called “Velikiye slova”

[“Great Words”] by Maxim Babintsev is considered. It has been shown that in this work the composer presented the possibilities of using cryptophonic ideas in different styles, genres and harmonic systems. The author comes to a conclusion that cryptophonic works inherit specific features of the conceptual art, such as the tendency to a synthesis of arts and intertextuality.

Keywords: cryptophony, conceptual art, Maxim Babintsev, steganography in music, musical cryptography.

Потапкина Раиса Владимировна

Преподаватель музыкально-теоретических дисциплин

«Детская школа искусств “Образовательно-концертное объединение” им. К. Назаретова»

Россия, 344002, Ростов-на-Дону

e-mail: raya.potapkina@gmail.com

Raisa V. Potapkina

Music theory teacher at Kim Nazaretov Music School

Russia, 344002, Rostov-on-Don

e-mail: raya.potapkina@gmail.com

