

opera musicologica

Научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

Scholarly Journal
of Saint Petersburg
Conservatory

выходит 4 раза в год

Учредитель и издатель:

Санкт-Петербургская
государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова

Редакция:

А. В. Денисов, главный редактор
(доктор иск., профессор СПбГК и РГПУ)
Т. И. Твердовская, заместитель главного
редактора (канд. иск., доцент СПбГК)
Л. П. Махова, ответственный секретарь,
редактор
О. И. Баранова, редактор английских текстов

Редакционная коллегия:

Н. А. Брагинская (канд. иск., доцент СПбГК)
Т. В. Букина (доктор культурологии,
доцент АРБ)
И. С. Воробьев (доктор иск., профессор СПбГК)
Г. Гриффитс (почетный научный сотрудник
Лондонского городского ун-та)
З. М. Гусейнова (доктор иск., профессор СПбГК)
Е. Ш. Давиденкова-Хмара (канд. иск., доцент
СПбГК)
Н. И. Дегтярева (доктор иск., профессор СПбГК)
Г. В. Лобкова (канд. иск., доцент СПбГК)
Л. А. Меньшиков (доктор иск., профессор
СПбГК и АРБ)
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,
профессор АРБ и РГПУ)
А. А. Панов (доктор иск., профессор СПбГУ)
В. О. Петров (доктор иск., доцент
Астраханской консерватории)
Д. Р. Петров (канд. иск., доцент МГК)
Е. В. Титова (канд. иск., профессор СПбГК)
А. И. Янкус (канд. иск., доцент СПбГК)

Контакты:

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А
Тел: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru,
opera_musicologica@mail.ru
Официальный сайт:
www.conservatory.ru/opera_musicologica

Консультативный совет:

Л. О. Акопян (доктор иск., вед. науч. сотр. ГИИ)
Д. Бауманн (приват-доцент Цюрихского
университета)
Б. М. Гаспаров (доктор филол. наук, профессор
Колумбийского ун-та)
Н. Н. Гилярова (канд. иск., профессор МГК)
Е. Н. Дулова (доктор иск., профессор
Белорусской гос. академии музыки)
Т. Зеебас (профессор Инсбрукского ун-та)
К. В. Зенкин (доктор иск., профессор МГК)
Ю. С. Карпов (канд. иск., профессор Казанской
консерватории)
Л. В. Кириллина (доктор иск., профессор МГК)
Т. И. Науменко (доктор иск., профессор РАМ
им. Гнесиных)
А. Ф. Некрылова (канд. иск., науч. сотр. ИРЛИ
(Пушкинский Дом) РАН)
С. И. Савенко (доктор иск., профессор МГК,
вед. науч. сотр. ГИИ)
М. А. Сапонов (доктор иск., профессор МГК)
Т. Б. Сиднева (доктор культурологии,
профессор Нижегородской консерватории)
Е. М. Царёва (доктор иск., профессор МГК)
А. М. Цукер (доктор иск., профессор
Ростовской консерватории)
Т. В. Шабалина (доктор иск., профессор СПбГК)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе
по надзору в сфере связи, информационных
технологий и массовых коммуникаций
(Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации
ПИ № ФС77-37816 от 19 октября 2009 г.

Подписной индекс в каталоге «Подписные издания»
ФГУП «Почта России» П6983

Журнал включен в Перечень рецензируемых
научных изданий, в которых должны быть
опубликованы основные научные результаты
диссертаций на соискание ученой степени кандидата
наук, на соискание ученой степени доктора наук
(ВАК при Минобрнауки России).

*Материалы, опубликованные в журнале, не могут
быть воспроизведены, полностью или частично,
в какой-либо форме (электронной или печатной)
без письменного разрешения редакции.*

*Мнение редакции не всегда совпадает с мнением
авторов материалов.*

© Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова, 2024

Содержание

Статьи

Сергей Никифоров

Symphonie zur Serenate в наследии
Г. Ф. Телемана (1681–1767) и собрании
фонда нотных изданий
Российской государственной
библиотеки **8**

Алексей Панов, Иван Розанов

О темпах исполнения инструментальных
менуэтов XVIII века **38**

Наталья Стейт

Семантика тональности b-moll
в сочинениях Ф. Листа
(на примере транскрипции песни
Ф. Шуберта «Ее портрет» и Венгерской
рапсодии № 3) **54**

Мэгуми Ханья

И. С. Бах — А. Г. Шнитке: цитата
как форма диалога в музыке
анимационного кино **76**

Настасья Хрущева

«Вертер. Сентиментальная музыка»
Юрия Красавина как произведение
раннего метамодерна **98**

Владислав Петров

О проявлении театральности
в инструментальной музыке
Фараджа Караева **114**

Марина Подгузова

Основные векторы творческого поиска
в исполнительской деятельности
К. А. Эрдели **136**

Олег Бадалов

Исполнительская деятельность
Елены Гилельс (к 75-летию со дня
рождения) **150**

Документы

Наталья Савкина

«Вследствие расстроенного здоровья
и по художественным надобностям».
Из переписки Прокофьева в архиве
Колумбийского университета **170**

Рецензии

Наталья Копысева

Яркий след Наталии Лазаревны
Дунаевой **210**

Сведения об авторах **222**

Информация для авторов **229**

Founder and Publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

Editorial Staff:

Andrei Denisov, Editor-in-Chief (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory, Herzen University*)
Tamara Tverdovskaya, Deputy Editor-in-Chief (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Liudmila Makhova, Managing Secretary, Editor
Olga Baranova, Editor of English texts

Editorial Board:

Natalia Braginskaya (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Tatiana Bukina (*Doctor of Cultural Studies, Assoc. Prof., Vaganova Ballet Academy*)
Yekaterina Davidenkova-Khmara (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Natalia Degtyareva (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Zivar Gousseinova (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Graham Griffiths (*PhD, Honorary Research Fellow, Musicology, City, University of London*)
Galina Lobkova (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Leonid Menshikov (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory, Vaganova Ballet Academy*)
Larissa Nikiforova (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Vaganova Ballet Academy, Herzen University*)
Alexei Panov (*Doctor of Art History, Prof., SPb University*)
Daniil Petrov (*PhD, Assoc. Prof., Moscow Conservatory*)
Vladislav Petrov (*Doctor of Art History, Assoc. Prof., Astrakhan Conservatory*)
Elena Titova (*PhD, Prof., SPb Conservatory*)
Igor Vorobyov (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Alla Yankus (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)

Contacts:

2 liter A Glinki street, St. Petersburg 190068, Russia
Tel.: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru,
opera_musicologica@mail.ru
Official site: www.conservatory.ru/opera_musicologica

Advisory Board:

Dorothea Baumann (*Privatdozentin, University of Zurich*)
Catherine Doulova (*Doctor of Art History, Prof., Belarusian State Academy of Music*)
Boris Gasparov (*Doctor of Philology, Prof., Columbia University*)
Natalia Ghilyarova (*PhD, Prof., Moscow Conservatory*)
Levon Hakobian (*Doctor of Art History, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies, Moscow*)
Yuriy Karpov (*PhD, Prof., Kazan Conservatory*)
Larissa Kirillina (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Tatyana Naumenko (*Doctor of Art History, Prof., Gnesins Russian Academy of Music*)
Anna Nekrylova (*PhD, Research Fellow, Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences*)
Mikhail Saponov (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Svetlana Savenko (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies*)
Tilman Seebass (*Prof. Emeritus, University of Innsbruck*)
Tatyana Shabalina (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Tatyana Sidneva (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Nizhny Novgorod Conservatory*)
Ekaterina Tsareva (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Anatoly Tsuker (*Doctor of Art History, Prof., Rostov Conservatory*)
Konstantin Zenkin (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)

Registered in the Federal Supervision Agency
for Information Technologies and Communications
Registration certificate PI FS77-37816 of 19th October, 2009

The journal is included in the List of Peer-reviewed Scientific Journals in which major scientific results of theses for academic degrees of doctor and candidate of sciences should be published (recommended by the Higher Attestation Commission of the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation).

The published materials or any part of it cannot be reproduced in printed or electronic form without the permission of the publisher.

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2024

Contents

Articles

Sergey Nikiforov

“Symphonie zur Serenate” by G. Ph. Telemann
(1681–1767) as Part of his Musical Heritage
in the Music Collection of Russian State
Library **8**

Alexei Panov, Ivan Rosanoff

On Tempos of Instrumental Minuets
of the 18th Century **38**

Natalia Steyt

Semantics of b-moll Tonality in Works
by F. Liszt (On the Example of Transcriptions
of F. Schubert's Song “Her Portrait”
and Hungarian Rhapsody No. 3) **54**

Megumi Hanya

Johann Sebastian Bach — Alfred Schnittke:
Quotation as Form of Dialogue in Music
for Animated Films **76**

Nastasya Khroustcheva

“Werther. Sentimental Music”
by Yuri Krasavin as an Early Metamodern
Work **98**

Vladislav Petrov

On the Manifestation of Theaterity
in the Instrumental Music
of Faradzh Karaev **114**

Marina Podguzova

The Main Vectors of Creative Search
in the Performing Activity
of K. A. Erdeli **136**

Oleg Badalov

Elena Gilels' Performing Activities
(To the 75th Anniversary) **150**

Documents

Natalia Savkina

“Due to Poor Health and for Artistic
Necessity”. From Prokofiev's Correspondence
Archived at Columbia University **170**

Reviews

Natalya Kopyseva

Bright Impact of Natalia Dunayeva **210**

Contributors to this issue **222**

Directions to contributors **229**

Научная статья

УДК 781.6

doi: 10.26156/operamus.2024.16.1.006

О проявлении театральности в инструментальной музыке Фараджа Караева

Владислав Олегович Петров

Астраханская государственная консерватория, Астрахань, Россия

petrovagk@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0006-9812-8249>

Аннотация. Театрализация инструментального исполнительского процесса — одна из ведущих черт современного музыкального искусства. Инструментальный театр как жанр является основополагающим в творчестве ряда авторов XX–XXI вв., способствуя объединению в одной композиции музыки, литературы, пластики, мимики, акробатики и других элементов театрализации исполнительского процесса.

Данная статья посвящена анализу ряда сочинений Фараджа Караева, связанных с принципами инструментального театра. В процессе их анализа акцентируется внимание на генезисе и становлении идей театральности в творчестве композитора, на которые оказали влияние концепции синтеза искусств Самуэля Беккета. Уточняется, что в произведениях, представляющих жанр инструментального театра, композитор превращается в своего рода режиссера, в обязанности которого входит не только создание музыкального материала, но и точное его соотношение с визуальным, а иногда и вербальным компонентами. В качестве примеров рассмотрены опусы «В ожидании...», «Эстафета», «Немного музыки для Джорджа Крама», «Положение вещей», *(K) ein kleines Schauspiel...* При восприятии сочинений, написанных Ф. Караевым в жанре инструментального театра, слушатель/зритель должен обладать определенными сенсорными особенностями. Констатируется, что триединство «вслушивание — вглядывание — вчувствование» должно составлять необходимое условие восприятия акционистских произведений композитора, представляющих инструментальный театр.

Ключевые слова: *Фарадж Караев, инструментальный театр, музыкальный жанр, театрализация исполнительского процесса*

Для цитирования: Петров В. О. О проявлении театральности в инструментальной музыке Фараджа Караева // Opera musicologica. 2024. Том 16. № 1. С. 114–135.
<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.1.006>

© Петров В. О., 2024

Original article

doi: 10.26156/operamus.2024.16.1.006

On Theatricality in the Instrumental Music of Faradzh Karaev

Vladislav O. Petrov

Astrakhan State Conservatory, Astrakhan, Russia

natalia.staight@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-8608-8415>

Abstract. Theatrical interpretation of the instrumental performance is one of the leading features of contemporary musical art. Instrumental theater as a genre makes the basis of the art of a number of authors of the 20th — 21th centuries and contributes to combining music, literature, plasticity, facial expressions, acrobatics and other elements of theater in one composition. The article considers some opuses by F. Karaev based on the above principles. The analysis focuses our attention on the genesis and development of theatrical ideas in the composer's work, which fell under the influence of Samuel Beckett's concepts of art synthesis. It is specified that in works representing the genre of instrumental theater, the composer takes the role of a theater director, whose duties include not only creation of the musical material, but also its exact correlation with the visual, and sometimes verbal components. As examples, F. Karaev's opuses *Waiting for...*, *Relay Race*, *A Little Music for George Crumb*, *State of Things*, *(K)ein kleines Schauspiel...* are considered. When perceiving (listener-visual) works written by F. Karaev in the genre of instrumental theater, the audience must possess particular psychological and sensory "specifics". It is stated that the trinity of listening — scrutinizing — empathizing should be a necessary condition for perceiving the composer's action works, representing instrumental theater.

Keywords: *instrumental theatre, musical genre, theatricalization of the performing process, Faradzh Karaev*

For citation: Petrov, Vladislav O. On Theatricality in the Instrumental Music of Faradzh Karaev. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 1. P. 114–135. (In Russ.)
<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.1.006>

© Vladislav O. Petrov, 2024

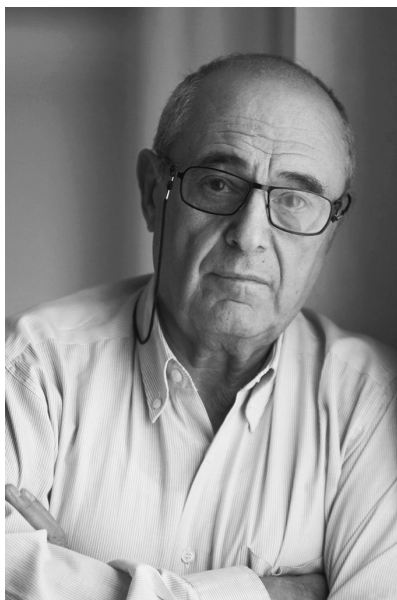
О проявлении театральности в инструментальной музыке Фараджа Караева

В инструментальном театре композитор — режиссер сценического действия, регламентирующий его интерпретацию подробными примечаниями, изложенными в партитурах. Ситуация концерта превращается в *ситуацию действия*, но в инструментальном театре — как разновидности перформанса — четко предписанную композитором. Как отмечает С. Левковская, в XX в.

лучшие новые сочинения для камерных ансамблей несут на себе знаки инструментального театра как стигматы <...>. Инструменталистов просят петь, хлопать в ладоши, ходить по сцене (может, даже, кружась?). Надевать маски и менять костюмы. Обмениваться инструментами [Левковская 2008, 42].

Эти приемы активизируют внимание публики благодаря визуальному воздействию, а также создают разные акустические изменения звуков в пространстве. Движения исполнителей на сцене, их словотворчество четко *осмыслены* авторами композиций, позволяют скрытую в чисто инструментальной музыке программу сделать более открытой для слушателя; они могут не только подчеркивать определенные смыслы, но и непосредственно выражать философский или какой-то иной подтекст произведения, нести яркую характеризующую нагрузку. Создается особый род текста, описанный А. Соколовым:

Действо на сцене в момент исполнения музыки — один из планов ее выражения. Визуальный аспект восприятия иногда становится особо существенным в соответствии с конкретным художественным замыслом <...>. Новый жанр *инструментального театра*, характеризующийся художественной персонализацией тембров, передвижением музыкантов по сцене, различными манипуляциями с инструментами и т. п., тоже создает особый род текста, имеющего синтетическую природу [Соколов 2004, 98].



Ил. 1. Фарадж Караев.
Фото Адыля Юсифова. 2024

Fig. 1. Faradzh Karaev.
Photo by Adil Yusifov. 2024

Этот текст может включать в себя языки разных видов искусства, объединяя в синтезе музыку, литературу, пластику, мимику и т. д. В такого рода сочинениях не менее важной, чем сам процесс музыкальной драматургии, становится внешняя «оболочка», событийность сценической реализации¹.

* * *

Фарадж Караев — ярчайший представитель инструментального театра, занимающийся не только творчеством в области музыкального акционизма, но и разработкой теории указанного явления, — считает, что

по времени своего возникновения и театр абсурда, и инструментальный театр появляются одновременно. Время это — годы после окончания Второй мировой войны. Именно в это время и произошел некий, условно говоря, микропассионарный толчок, вызвавший к жизни два столь необычных явления в искусстве, какими и являются Театр абсурда и Инструментальный театр [Караев 2008 а].

¹ Типология инструментального театра рассмотрена автором настоящей статьи в публикации «Персонажи комедии дель арте в инструментальном театре» [Петров 2012, 347].

Такое сравнение допустимо, тем более что иногда произведения, написанные в жанре инструментального театра, несут на себе отпечаток некоего абсурдистского действия. В доказательство своих позиций Караев приводит следующие аргументы:

важный философский аспект инструментального театра — вызов «железной логике прогресса», основанной на прагматизме и безусловной вере в то, что только логика и знания откроют все тайны бытия, а также протест против «умения правильно мыслить». И здесь театр инструментов смыкается с театром абсурда Самуэля Беккета, Эжена Ионеско и Яна Мрожека. Действительно, и там, и тут решается один и тот же вопрос: как жить — по логике или по чувству? И там, и тут — «всякая банальность — ложь, а всякая оригинальность — истина», и там, и тут: ни один полученный результат не может быть обобщен с какой бы то ни было категоричностью, так как для подобного обобщения необходим анализ практически безграничного материала. И, наконец, и в театре абсурда, и в театре инструментов главным следует признать — не понимание, а говорение. И даже тогда, когда мы имеем дело с индивидуальной конкретностью авторского музыкального текста, то, все равно, и понимание, и говорение неразделимы! [Караев 2008 а].

Большинство композиторов, так или иначе работавших в жанре инструментального театра, словно преднамеренно пользовались беккетовским лозунгом «банальность — ложь, оригинальность — истина», поскольку в мировой музыкальной практике (по крайней мере, в известных образцах композиторского творчества) нет ни одного случая повтора ситуативных особенностей сценической реализации инструментально-театральных концепций. Более того, у каждого композитора в любом из подобных сочинений свои методы этой реализации, свои принципы раскрытия идеи. Основная цель статьи — ознакомить читателя с инструментальным театром и способами его реализации в творчестве Ф Караева.

Действительно, инструментальный театр Караева в целом имеет точки соприкосновения с театром абсурда, в первую очередь — ирландского писателя и драматурга С. Беккета (1906–1989), который, по меткому замечанию Р. Фархадова,

возможно как никто иной, в драматургии XX (да и не только XX) века научил нас слову. Показав, что слово может стать даже замещением бессмысленности, или освоением бессмысленности,

или приспособлением к бессмысленности, или выявлением через бессмысленность чего-то еще более бессмысленного и бессельного в человеческом существовании [Фархадов 2007].

Он же, пожалуй, нагляднее всего продемонстрировал в своих пьесах и различие между языком и речью, когда в первом случае система доминирует, а во втором ее и не требуется. То же можно сказать и о музыке Караева, которая в произведениях синтетического рода может стать и *замещением* бессмысленности, и *освоением* бессмысленности, и *приспособлением* к бессмысленности... Здесь видится ряд жанровых подвидов инструментального театра на содержательном уровне.

Относительно произведений Беккета О. Чернорицкая делает следующее замечание:

Во внутренней форме все связано, сцеплено, скручено, как и внутренний мир героя; во внешней же форме мы наблюдаем типичную для художников-иррационалистов разрозненность, разжатость: сюжет кажется пустым, действия и поступки героя — бессмысленными. Беккет соединяет то, что не может быть соединено, придает значение тому, что не может иметь значения. Это один из традиционных способов построения поэтики абсурда [Чернорицкая 2023].

В области инструментального театра встречаются и такого рода сочинения, например, в творчестве Кейджа. Однако под внешней абсурдностью зачастую скрываются глубокие смыслы. Это касается и инструментального театра самого Караева: в его произведениях

внешняя, постановочная сторона <...> с ее сценической суетой и гротесковостью — это лишь видимая часть целого, метафорическая клоунская маска, тонкая завеса, отделяющая от входа в Зазеркалье, — туда, где абсурдистская нелепица оборачивается пугающей логикой обнаружения смысла, а балаганное шоу внезапно обретает трагизм внутреннего дискурса. Безусловно, это тот самый «двойной код» постмодернизма, в своей смысловой амбивалентности апеллирующий и к жаждущим зрелищ, и к узкому кругу «посвященных». За эксцентричностью и нарочитым шутовством сокрыты все та же экзистенциальная тоска, катастрофизм мироощущения, хаос чувств — фундаментальные внутренние коллизии человека, живущего в эпоху «после времени» [Высоцкая 2009b, 142].

Эти слова, высказанные М. Высоцкой, можно отнести практически к любому образцу инструментального театра XX в., будь то сочинения К. Штокхаузена, Х. Лахенманна, Дж. Крама, Ф. Ржевски, С. Губайдулиной, Р. Щедрина, В. Екимовского или С. Загния. За внешней абсурдностью — сродни беккетовским пьесам — в их произведениях всегда скрывается смысл, в большинстве случаев философской или социальной окраски.

Возможно, не случайно Караев обратился к эстетике Беккета в своем композиторском творчестве. Им весьма интересно трактуется сюжет пьесы Беккета «В ожидании Годо» (1952)². «В ожидании...» (1983) Караева — «музыка для исполнения на театральной сцене четырьмя солистами (виолончель, контрабас, фагот, тромбон) в сопровождении инструментального ансамбля». Произведение имеет эпиграф: «В знак уважения к Беккету и после него...». Необходимо отметить, что обращение к знакомым, закрепившимся в истории искусства сюжетам, персонажам и образам — частое явление в жанре инструментального театра. Такое обращение, с одной стороны, позволяет композиторам следовать определенной «программе», воплощать средствами инструментальной музыки уже известные драматургические ситуации или образы. Это, в свою очередь, способствует большей популярности подобных композиций у публики, поскольку обретенные в процессе жизни, узнаваемые, но по-новому трактованные сюжеты всегда вызывают больший отклик. С другой стороны, не прибегая к выразительным средствам других искусств (сюжеты и образы которых могут быть использованы композитором в инструментальном произведении, — например, литературы), авторы имеют право *переинтерпретировать* концепции, идеи сюжетных первоисточников, выступая в роли нового автора. В таком случае происходит переосмысление сюжетов.

Как же трактует Караев сюжет Беккета? М. Высоцкая справедливо отмечает, что

² Следует указать, что сочинение Караева — не единственное созданное на этот сюжет Беккета в области инструментального театра. Дважды годами ранее (в 1981-м) на этот текст написал свое произведение «Владимир» для бас-кларнета американский композитор У. Олсен. Но, в отличие от «В ожидании Годо» Караева, в произведении Олсена используется иной вид инструментального театра — вовлеченность исполнителя в произнесение беккетовского текста параллельно с собственной игрой, то есть формируется другой жанр — инструментальная композиция со словом. Олсеном создан ряд хэппенингов на тексты Беккета — «Винни» (1979, для инструменталистов), «Хэмм» (1981), «Слова и музыка» (1983, для актера, баритона и фортепиано), «Огайо-экспромт» (1985, для актера, сопрано и фортепиано), «Закон без слов» (1986, для танцора и фортепиано — при этом оба поют, двигаются и разговаривают).

музыкально-сценическая композиция Караева <...> представляет собой уникальный образец авторского *пересказа* пьесы, осуществленного на другом языке искусства — средствами инструментальной и актерской игры музыкантов. Актуальная для художественной практики XX столетия идея *переписывания текста* при переносе в другой вид искусства обнажает проблему принципиальной непереводаемости языков, и *переведенный* текст — это всегда новое произведение, отражающее иной культурный контекст, практический и духовный опыт автора. В экзистенциальном смысле пьеса воспроизводит фундаментальную ситуацию покинутости человека, его онтологической необеспеченности. В пьесе ожидание названо по имени (Тодо = Бог), в сочинении Караева константность и неизменность состояния ожидания подчеркнуты снятием имени и открытостью многоочия. Как и у Беккета, персонажи Караева не приходят к абсурду, а начинают с него и неизменно пребывают в нем, существуя как бы внутри распада мира [Высоцкая 2009 а, 25].

В связи с этим здесь присутствует визуальная театральность: используются жестикуляция, пластика, пантомима, передвижения исполнителей по сцене. Имеется определенное действие: начинается композиция с того, что на сцене сидит и читает нечто бульварное Виолончелист, спит Контрабасист; затем оба принимаются за «звукотворчество», вступая (с помощью средств музыки, интонаций, жестов) в некую ссору, несколько позднее к ним присоединяются Фаготист и Тромбонист — теперь уже взаимоотношения наблюдаются между четырьмя участниками исполнительского акта. В партитуре зафиксированы способы реализации перформанса, поскольку Караев всегда выписывает все детали, включая описание сценических действий инструменталистов.

Партитура произведения, над которой Караев работал совместно с режиссером Е. Артюхиной, снабжена рядом комментариев, выражающих действия инструменталистов на сцене (например, «на их территорию вторгаются Тромбонист и Фаготист»), где представлен не только событийный ряд, но и способы его воплощения («вторгаются»). Р. Фархадов отмечает:

Внутри этого квартета завязывается какая-то своя жизнь, какие-то свои взаимоотношения, в ходе которых все более и более нарушаются правила ансамблевой игры, распадаются осмысленные связи и все постепенно поглощается бестолковой суетой и нелепицей. На сцене, то есть, почти как в жизни. Хочешь конфликтуй, хочешь интригуй, хочешь люби, предавай или обманы-

вай, хочешь паясничай или печалься, злорадствуй или сострадай, хочешь устрашай или бойся <...>, все одно — суета и нелепица. Не суть, стало быть, актуально, уверовали мы в бессмертие собственной души или не уверовали, век свой, все равно, проживаем в суете и нелепице. Не суть, значит, пытаемся мы избавиться от гложущего нас одиночества или осуществить право собственного выбора, в итоге, мы страдаем как раз-таки из-за недостатка одиночества и чрезмерной возможности выбора. Вот и приходишь понемногу к одному и тому же, к одному и тому же, к одному и тому же...: в жизни нет ничего такого, что бы не могло стать достоянием лицедеев, клоунов, масок, чернил, красок, грима и белил. А теперь еще и музыкантов, а теперь еще и музыкальных инструментов [Фархадов 2007].

Можно говорить о множестве связей творческих позиций Караева с творческими позициями Беккета. Начнем с *уровня формы*: в обоих случаях происходит разделение по парам. В постановках Беккета, в частности, в его «В ожидании Годо», превалируют конфликтные по характеру диалоги. Точно так же они трактуются и Караевым: в пьесе «В ожидании...» инструменталисты разделены между собой на группы (виолончель–контрабас, фагот–тромбон) и конфликт происходит не только между ними, но и внутри них. Оба произведения двухактны. Далее — *уровень содержания*: в обоих произведениях идет непосредственная игра на публику, причем не для показа происходящего абсурда, а для раскрытия характеристик, но сквозь призму универсальности игрового действия. Главным персонажам беккетовской пьесы являются Эстрагон, Владимир, Поццо и Лаки, в музыкальном сочинении Караева им соответствуют Контрабас, Виолончель, Тромбон и Фагот. Инструменталисты, исполняя свой музыкальный материал, не пытаются сопоставить его с материалом других ансамблистов; в результате рождается эффект хаотичности, распада ансамблевого звучания. То же самое можно увидеть и в произведении Беккета, когда герои, вступая в диалог между собой, говорят о разном, не предпринимая попыток вслушаться в речь друг друга, именно поэтому в беккетовских сочинениях зачастую диалоги превращаются в звучащие параллельно монологи, как и в рассматриваемой пьесе Караева. Это происходит даже в катарсическом финале «В ожидании...», когда, согласно авторской пометке,

Музыка торжествует. Умиленный ее звучанием Тромбонист ищет примирения с изгнанным со сцены Фаготистом. Контрабасист и Виолончелист соединяются в музыкальном экстазе.

Персонажи «соединяются в музыкальном экстазе», но это не приносит должной разрядки, действительного единения — каждый остался со своим «мнением». Караевым на протяжении пьесы сохранена и главная интрига беккетовской пьесы — отсутствие определенности, поскольку герои «В ожидании Годо» —

вечные путники, но до конца финала так и остается не проясненным, откуда они пришли, куда направляются, потому что дорога, которой бредут два этих незадачливых человека — это дорога жизни, по отношению к которой конкретные пункты — всего лишь случайность <...>. Это движение во времени, изъятое из системы географических координат [Коренева 2002, 501].

В чем же заключается концепция произведения Караева? И. Овчинников, присутствовавший на премьере, отмечал:

«В ожидании...» может показаться опусом не в меру серьезным, однако здесь заявка соответствующая: вместо хэппенинга с беготней по сцене — размышление о человеческих чувствах, гармонии и основах бытия. На сцене действуют две пары инструменталистов, чьи сложные отношения можно трактовать по-разному: в интерпретации Артюхиной Виолончель и Контрабас выглядят ревнителями подлинного искусства, на которое нападают Тромбон и Фагот. Затем выясняется, что первая пара понимает музыку исключительно консервативно, тогда как вторая готова к смелому эксперименту. Тромбонист, расстрелянный виолончелистом из смычка, оживает лишь под конец, и только дирижер остается над схваткой: по ходу пьесы он дважды выходит на сцену и берет несколько пронзительных нот на вибrafoне [Овчинников 2006, 3].

Критик сосредоточил свое внимание на серьезности концепции Ф. Караева. Однако М. Высоцкая, оценивая тот же концерт, в первую очередь, зафиксировала ее абсурдную сущность:

Четыре персонажа вступают в непростые отношения друг с другом и с оркестром, сидящим в открытой для обозрения оркестровой яме. Музыка — главный «герой» и творец происходящего, поэтому естественно, что в качестве «декорации» представления выступают атрибуты обычного концерта: пюпитры, футляры, ноты, пианино, смычки — играющие и стреляющие (!).

Действия и поступки персонажей намеренно лишены традиционной логики. По ходу спектакля каждый из них не единожды начинает заниматься не своим делом — виолончель, которая периодически усаживается за пианино, неуклюже аккомпанируя контрабасу или наигрывая «Собачий вальс»; литавры и арфа, столь же неуклюже помогающие Виолончели с этим вальсом; Дирижер, выходящий на сцену и играющий на вибрафоне; Флагелет, использующий раструб своего инструмента в качестве подзорной трубы; одновременная игра двух исполнителей на контрабасе. К общей картине разрушения норм и канонов добавим хулиганский эпатазирующий облик самих персонажей — например, засученную штанину клетчатых брюк в паре с лаковыми ботинками или фрак, надетый на голое тело [Высоцкая 2006, 6].

В произведениях Караева сверхидеей становится структура, существующая «над всем» и, очевидно, основанная на желании выразить абстрактную концепцию. Воплотить ее в какой-то степени помогает инструментальный театр, поскольку он выходит за пределы чисто инструментальной музыки, становясь наиболее привлекательным для воплощения абстрактного начала в целом³. В подобного рода литературных сочинениях, по мнению В. Звягинцева,

предполагается, что правильно построенные языковые последовательности, связанные друг с другом не внутренним единством, а цепляющиеся друг за друга случайным «внешним» образом, сами по себе несколько «содержательны», что могут представлять интерес и для зрителей [Звягинцев 1973, 238–239].

Данное высказывание наилучшим образом характеризует не только структуру произведений литературного абсурда, но и формы многочисленных музыкальных произведений Караева, строящиеся по принципу случайного сцепления.

Не все произведения, созданные в жанре инструментального театра, как уже отмечалось, абсурдны, не все идеи, кажущиеся на первый взгляд

³ Стоит оговорить, что не все композиторы посредством инструментального театра выражают свои абстрактные идеи. Наиболее подходящим жанром для таких идей все же является хэппенинг, описание действий в котором уже само по себе представляет абстракцию: пойти туда-то, сделать что угодно, сыграть какой-либо знакомый мотивчик, импровизировать в восточном стиле (эти указания взяты из «партитуры» хэппенинга «Поезд» Кейджа).

абсурдными, таковыми являются и не во всех произведениях итог менее важен, чем процесс. Четко срежиссированный драматургический (сценический) план во многих случаях отрицает абсурдность. Примером такого рода сочинений у Караева является «Эстафета» (2003) для ансамбля ударных инструментов. Во главе процесса — исполнитель, сидящий за ударной установкой⁴. На него возлагается исполнение основного музыкального материала. Еще четыре инструменталиста (после первого раздела композиции, в котором они вместе играют на одной маримбе) должны играть на инструменте по очереди, подбегая к нему, изображая эстафету, а в качестве эстафетного жезла используя деревянную палочку, которой собственно и воспроизводят звуки на маримбе. При этом задействованы не только «спортивные элементы», но и мимика (исполнители эмоционально реагируют на материал, воспроизводящийся ударником, который выступает в роли судьи эстафеты). В данном случае очевидна абсолютно «прозрачная» идея опуса: музыка непосредственным образом строится на импровизациях исполнителей, разыгрывающих между собой атмосферу спортивной эстафеты. На вопрос музыковеда, как рождалась его режиссерская «партитура», Караев ответил:

Во время сочинения процесс шел параллельно: музыкальная идея рождала режиссуру, а сценическое действие подсказывало развитие музыкального материала. Мне хотелось сделать сочинение-буфф — веселое, несерьезное и сценически выигрышное — «Беготня вокруг Маримбы». Отсюда и идея, и название — Эстафета. Редкий, кстати, случай в моей музыкальной практике — желание написать «выигрышное» сочинение [Высоцкая 2009b, 142].

* * *

Инструментальный театр предполагает в некоторых случаях *синтез музыкального и литературного текстов*. Подобный синтез с большей открытостью представляет программу сочинения, делает его концепцию более ясной, а также насыщает сценическую реализацию инструментального произведения особой театральностью. При этом важной становится цель использования слова в инструментальной композиции.

В ряде инструментальных сочинений Караева привлечение литературного текста служит усилению *трагического начала*. Например, в про-

⁴ Марк Пекарский на премьере в рамках фестиваля «Московская осень — 2005».

изведении «Немного музыки для Джорджа Крама»⁵ (1985), созданном для инструментального ансамбля, используется текст стихотворения американской поэтессы Эмили Дикинсон (1830–1886) «Если я не буду жить...» («Если меня не застанет...»):

If I shouldn't be alive	Если меня не застанет
When the Robins come,	мой красногрудый гость —
Give the one in Red Cravat,	насыпьте на подоконник
A Memorial <i>crumb</i> .	поминальных крошек горсть.
If I couldn't thank you,	Если я не скажу спасибо
Being fast asleep,	из глубокой темноты —
You will know I'm trying	знайте — что силюсь вымолвить
With my Granite lip!	губами гранитной плиты.

(Пер. с англ. В. Марковой)

Трагическое мировосприятие, характерное для поэтессы, проведеншей большую часть жизни в затворничестве, очень тонко воплощено Караевым в музыке. Инструменталисты собственными, произвольными по тесситуре и диапазону голосами (в партитуре указан только ритм) произносят фразы стихотворения. Делают это на протяжении звучания пьесы все музыканты: где-то точно по вертикали, где-то — канон, где-то шепотом, где-то — в полный голос. Впервые слова возникают лишь на фоне человеческого дыхания, и сочетание слов с голосовыми шумами создает ужасающее впечатление. Символично, что в музыке, посвященной Краму, используется важная составляющая стиля американского композитора: большинство его произведений инструментальны, но включают в себя использование голосов исполнителей. И, что примечательно, многие произведения Крама также трагичны по своей образной природе. Но сочинение Караева — не стилизация и даже не тонкая аллюзия на стиль Крама, это авторский материал. В этом отношении показательно утверждение В. Барского, что

в пьесе Караева смешиваются различные типы выражения, достаточно далекие друг от друга: поэтический театр, «чистая музыка» комбинируются в различных сочетаниях, создавая убедительный художественный образ. «A Crumb of Music for George

⁵ На английском языке произведение Караева обозначается как *A Crumb of Music for George Crumb*. Здесь использована игра слов: «crumb» — не только фамилия американского композитора, но и английский эквивалент русскому слову «крошка» (в значении «немного»).

Crumb” Фараджа Караева напоминает стиль американского мастера только использованием специальных эффектов, производимых шепотом стихов, преобразованного усилителем дыхания и соответствующим резонансом открытого рояля [Барский 1994, 174].

Однако можно с уверенностью утверждать, что «Немного музыки для Джорджа Крама» — «утроенное» трагическое мировосприятие, свойственное, судя по сочинению, всем трем фигурам, упомянутым в рассматриваемой партитуре: композитору Караеву, адресату Краму и автору использованных текстов Дикинсон.

Еще одно инструментальное произведение Фараджа Караева предполагает звучание вербальных текстов — «Положение вещей» (1991) для ансамбля. В качестве литературных источников Караевым избираются текст австрийского поэта-авангардиста, представителя так называемой «конкретной поэзии» Эрнста Яндля (1925–2000) и четыре фрагмента из романа швейцарского драматурга Макса Фриша (1911–1991) «Назову себя Гантенбайн» (1964)⁶. В данном случае композитором используется не один, а сразу два текста, разных по стилю, но похожих по мировосприятию личностей. Таким образом, происходит *политекстовое взаимодействие*⁷ внутри одной инструментальной композиции. В данном случае оно производится «горизонтально» — в разных частях общей формы произведения.

Сам композитор сформулировал свою идею следующим образом:

Проекция Пяти пьес для оркестра ор. 10 А. Веберна, эфемерно возникающая в лабиринтах оркестровой фактуры, составляет стержень этой композиции. Подобный горизонтальный сдвиг порождает некоторую зыбкость и неустойчивость формы, размываемой к тому же такими эпизодами, как декламация инструменталистами прозы Макса Фриша (во второй части произведения. — В. П.), чтение стихов Эрнста Яндля (в четвертой части. — В. П.) и тому подобными алогичными интерполяциями в духе театра абсурда [Караев 2008 а].

⁶ Стоит отметить, что произведение Фриша входило в круг любимых литературных сочинений Ф. Караева, многие годы роман «Назову себя Гантенбайн» являлся его настольной книгой. Подробнее см.: [Караев 2008b].

⁷ Под политекстовым взаимодействием в данном случае понимается не соотношение музыкального и вербального текстов (по такому критерию любое вокально-инструментальное сочинение можно считать причастным к политекстовому взаимодействию), а сочетание в одной инструментальной композиции двух или более собственно вербальных текстов [Петров 2010, 164; Петров 2013, 250].

Все приемы инструментального звукоизвлечения и голосового воспроизведения текста выписаны композитором в партитуре, регламентированы. Так, чтение литературных источников может превращаться в истошные крики. Идея Караева, в принципе, понятна: приблизить инструментальную композицию к театру абсурда, где все смешивается — игра, перемещения, чтение текстов... Однако произведение само по себе имеет трагедийное звучание, абсурдность его идеи проявляется, скорее, лишь внешне, и то не в поведении инструменталистов на сцене, а внутри литературных текстов, которые ими читаются. Предельно реалистичные, натуралистические тексты Яндля, использующие игру слов, фоном, и трагически-саркастический текст Фриша сталкиваются в едином пространстве. В этом — особенность драматургии караевского произведения. Приведем в пример текст Яндля «Отто мопс», используемый Караевым в «Положении вещей»:

ottos mops trotzt	мопс отто обормот
otto: fort mops fort	отто: вон мопс вон
ottos mops hopst fort	мопс отто топ топ
otto: soso	отто: вот вот
otto holt koks	отто прёт кокс
otto holt obst	отто прёт торт
otto horcht	отто: что ж мопс
otto: mops mops	отто: мопс мопс
otto hofft	отто ждёт
ottos mops klopft	мопс отто хлоп хлоп
otto: komm mops komm	отто: вот он мопс
ottos mops kommt	мопс отто стоп
ottos mops kotzt	мопса отто рвёт
otto: ogottogott	отто: чёрточёрт
(Пер. с нем. А. Глазовой)	

Абсурдность текста очевидна настолько, насколько понятно и стремление поэта к новациям в области произношения, сочетания звуков.

При сопоставлении текстов Яндля с фрагментами романа Фриша в рамках одного произведения возникает эффект *параномазии*, доказанный А. Амраховой:

Как всегда, Э. Яндль, чьи стихи дают отличное сырьё для всякого рода эффектов параномазии, и отрывок из романа М. Фриша

«Назову себя Гантенбайн», сама фабула которого, основанная на допущении двойственного развития событий, работает здесь на эстетику «возможных миров». На уровне лексики — это обилие модальных операторов *вероятно, или, наверняка, я представляю себе, возможно* <...>. На уровне смысловой организации — постоянное моделирование интеллектуальной позиции *как бы* [Амрахова 2004, 26].

Кульминация цикла — III часть, в которой Караев прибегает к цитированию: здесь используется сочиненная его отцом Кара Караевым фортепианная пьеса. III часть — траурная процессия музыкантов, проходящая через весь зал. К театрализации, безусловно, причастны исполнители на гобое (в его функции входит перемещение по сцене в инвалидном кресле), бас-кларнетах (они должны двигаться в пространстве сцены), скрипке (ему необходимо присаживаться на бортик сцены). Ф. Караев утверждал, что

в театре инструментов многослойная контрапунктическая концепция воздействует «многоканально»: это подлинная информационная симфония, содержащая в себе феномен и музыкальности и театральности. Ведь информация, которую тут получает зритель, — многопорядковая: это и сценография, и светозффекты, и музыканты-актеры, и мимика, и пластика, и движения рук и тел, и наряды, и фонические артикуляции, и ансамблевый инструментарий, наконец, сам музыкальный звук и тембр! Все это позволяет композитору работать с богатой и своеобразной семантической «палитрой», гораздо более насыщенной по сравнению с однолинейной системой чисто музыкального или чисто литературного жанра [Караев 2008с, 181].

Композитором используются тексты не только из мировой литературы, но и сочиненные им самим, — например, в произведении *(K)ein kleines Schauspiel...* («Маленький спектакль», 1998) для басовой флейты и двух гитар. Относительно идеи цикла, состоящего из трех пьес (*Preambula, Lied ohne Worte... mit Wortern* («Песня без слов... со словами»), *Postskriptum*), композитор высказывался так:

Социальная коллизия «вместе — врозь» метафорически передается здесь через ситуацию музицирования, при этом эксплицируется множественность заложенных в самом приеме форм художественного (и не только) бытия: игра-творчество, жизнь-

творчество, как бы перетекающая в игру-жизнь и наоборот <...>. Перед нами образное воплощение жизни микросоциума, в котором удивительно тонко «отсвечивают» смысловые нюансы согласия — несогласия, понимания — непонимания, терпеливости и нетерпимости <...>. Максимум смысла достигается минимумом средств. Здесь нет многого из того, что называется «музыкой» в традиционном понимании. Это и есть симулякр — *как бы музыка*, аллюзия на музыку, созданная через изначальные понятия музыкального языка: регулярность и отсылки к жанровым прототипам марша, песни и вальса. Обыгрывание «жизненной» коллизии привносит свои коррективы: нарушается всё, все изначально благие намерения (как часто и происходит в реальности) — и сама идея «совместного» музицирования, и собственно «музыка» (когда ритмику и регулярность quasi-темы марша перебивает регулярность «чиха» басовой флейты, а все порывы последней подключиться к общей «игре» пресекаются «шиканьем» гитариста). При желании можно вспомнить и фильм Феллини, где заурядная репетиция оркестра была экстраполирована на хаос и суету человеческой жизни. При желании можно увидеть проблему и в сугубо бытовом аспекте: как сумятицу отношений типичного любовного треугольника. (Абсолютно режиссерский ход: когда, под звуки quasi-вальса, танцующая с гитарой, как с партнером, удаляется со сцены прекрасная «героиня», — «герой» не смотрит на нее, не отвечает на ее «призывы» — переборы струн, доносящиеся из-за кулис, некий интерес у него появляется только когда она замолкает, — а решительно встает и уходит.) [Амрахова 2002, 183–184].

Итак, центральный смысловой уровень сочинения — постепенное разрушение музыки, ее превращение в хаос. Это заметно даже при беглом ознакомлении с партитурой. Партия первой гитары нотирована: указана звуковысотность, ритмическая драматургия звукоизвлечения. В общей партитуре все инструменты исполняют произвольный по звуковысотности музыкальный материал, ориентируясь лишь на ритмическую структуру, причем лишь первоначально.

В партитуре Фараджа Караева тщательно прописаны все сценически-театральные действия. Например, на первой ее странице указано: «Исполнители, играющие на басовой флейте, гитаре 1 и гитаре 2 постепенно выходят на сцену; флейтист очень энергично, гитаристы же чувствуют себя подавленными и притесненными». Но главным носите-

лем информации в происходящем действе является слово, внедренное Караевым в инструментальную композицию. Следует отметить, что текст, который должны читать и петь исполнители сольно или ансамблем, абсурден, хаотичен изначально, так как построен из ряда слов, фонетически разнородных. Сами фразы — в каждой из частей их по одной — формируются постепенно из фонем. Происходит интересная фонетическая игра: словесный хаос изначально противоречит нотированному музыкальному материалу в первой части, но логично вписывается в музыкальный хаос третьей части. Возможно, одна из ключевых идей Караева — разрушение музыки как таковой — реализуется именно благодаря словесному фону, который с первых тактов партитуры предполагает абсурдность и хаотичность. В данном случае музыка, не вписывающаяся первоначально в словесный контекст, меняет свою акустическую сущность.

* * *

Безусловно, визуализация или включение слова в инструментальную композицию привносит особое повествование (уже не просто музыкальное, но музыкально-зрительное или музыкально-вербальное), которое может спровоцировать слушателя/зрителя, присутствующего при сценической реализации произведения, созданного в жанре инструментального театра, к отсутствию целостного восприятия, т. е. понимания. Возможно и противоположное — усиление воздействия, помогающее разобратся в перипетиях «сюжета». Известно, что большинство образцов инструментального театра все же несет в себе определенную идею (философскую, социальную и т. д.), которую исполнители должны донести при помощи повествования, совмещающего в себе музыку и театр, предполагающего соучастие самих слушателей/зрителей. Для правильного понимания произведений, написанных в жанре инструментального театра, триединство *вслушивание — взглядывание — вчувствование* составляет необходимое условие. Одно из его оригинальных воплощений и демонстрирует творчество Фараджа Караева.

Список источников

- [1] Амрахова 2002 — *Амрахова А. А.* К ситуации постмодерна в азербайджанском музыкальном искусстве // Музыкальная академия. 2002. № 1. С. 179–185. URL: <https://mus.academy/articles/k-situatsii-postmoderna-v-azerbaidzhanskom-muzykalnom-iskusstve> (дата обращения: 15.01.2024).
- [2] Амрахова 2004 — *Амрахова А. А.* «Возможные миры...» // Музыкальная академия. 2004. № 1 (688). С. 23–26. URL: <https://mus.academy/articles/vozmozhnyemyu> (дата обращения: 15.01.2024).
- [3] Барский 1994 — *Барский В. М.* Фарадж Караев: genug or not genug // Музыка из бывшего СССР: Сборник статей. Вып. I. Москва: Композитор, 1994. С. 173–186.
- [4] Высоцкая 2006 — *Высоцкая М. С.* В ожидании..., или двадцать лет спустя // Российская музыкальная газета. 2006. № 6. С. 6.
- [5] Высоцкая 2009а — *Высоцкая М. С.* Логика парадокса в инструментальном театре Фараджа Караева // Музыковедение. 2009. № 1. С. 24–29.
- [6] Высоцкая 2009b — *Высоцкая М. С.* К портрету Постороннего. Фарадж Караев // Музыкальная академия. 2009. № 3 (727). С. 136–146. URL: <https://mus.academy/articles/k-portretu-postoronnego-faradzh-karaev> (дата обращения: 15.01.2024).
- [7] Звягинцев 1973 — *Звягинцев В. А.* Язык и лингвистическая теория. Москва: МГУ, 1973. 248 с.
- [8] Караев 2008а — *Караев Ф. К.* Лекция об инструментальном театре // Faradzh Karaev, ?–2024. URL: http://www.karaev.net/t_lection_instrumtheater_r.html (дата обращения: 15.01.2024).
- [9] Караев 2008b — *Караев Ф. К.* О моих друзьях // Faradzh Karaev, ?–2024. URL: http://www.karaev.net/t_my_friends_r.html (дата обращения: 15.01.2024).
- [10] Караев 2008с — *Караев Ф. К.* Что может композитор... (интервьюер А. Амрахова) // *Амрахова А. А.* Современная музыкальная культура. Поиск смысла. Избранные интервью и эссе о музыке и музыкантах. Москва: Композитор, 2009. С. 178–183.
- [11] Коренева 2002 — *Коренева М. Ю.* Литературное измерение абсурда // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. Москва: ИМЛИ РАН, 2002. С. 477–506.
- [12] Левковская 2008 — *Левковская С. С.* Инструментальный театр: зрительно-звуковой диктат сцены // Musicus. 2008. № 1 (10). С. 41–43. URL: http://old.conservatory.ru/files/41-43_musicus_10.pdf (дата обращения: 15.01.2024).
- [13] Овчинников 2006 — *Овчинников И.* Как поссорились тромбон и контрабас // Gzt.ru. 2006. № 97 / 1122 от 08.06.2006. С. 3.
- [14] Петров 2010 — *Петров В. О.* Инструментальный театр: типология жанра // Музыкальная академия. 2010. № 3 (731). С. 161–166. URL: <https://mus.academy/articles/instrumentalniy-teatr-tipologiya-zhanra> (дата обращения: 15.01.2024).
- [15] Петров 2012 — *Петров В. О.* Персонажи комедии дель арте в инструментальном театре // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность. Вып. 4: Материалы Всероссийской научно-практической конференции, Казань, 6 апреля 2011 года / сост. В. И. Яковлев. Ка-

- заны: Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова, 2012. С. 346–353.
- [16] Петров 2013 — *Петров В. О.* О соотношении музыкального и театрального рядов в произведениях инструментального театра // Текст художественный: грани интерпретации: Сборник научных статей по материалам международной конференции 25–28 апреля 2013 года / Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова. Петрозаводск: Verso, 2013. С. 249–257.
- [17] Соколов 2004 — *Соколов А. С.* Введение в музыкальную композицию XX века: учеб. пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студ. высш. учеб. заведений. Москва: Гуманитарный издательский центр «ВЛАДОС», 2004. 231 с.
- [18] Фархадов 2007 — *Фархадов Р. Я.* Серьезные несерьезности или бесцельные цели // Музыкальная жизнь. 2006. № 10 (1049). Текст размещен на сайте автора: Faradzh Karaev, ?–2024. URL: http://www.karaev.net/t_farkhadov2_r.html (дата обращения: 15.01.2024).
- [19] Чернорицкая 2023 — *Чернорицкая О. Л.* Поэтика абсурда в аспекте литературно-художественной методологии // Самиздат: электронный журнал, ?–2023. URL: http://dronebl.ru/c/chernorickaja_o_l/abs.shtml (дата обращения: 21.03.2023).

References

- [1] Amrakhova, Anna (2002). “K situatsii postmoderna v azerbaydzhanskom muzykal’nom iskusstve” [“To the situation of postmodernity in Azerbaijani musical art”]. In *Muzykal’naya akademiya [Music Academy]*. 2002, no. 1, pp. 179–185 (in Russian). Available at: <https://mus.academy/articles/k-situatsii-postmoderna-v-azerbaidzhanskom-muzykalnom-iskusstve> (accessed: 15.01.2024).
- [2] Amrakhova, Anna (2004). “Vozmozhnyye miry...” [“Possible worlds...”]. In *Muzykal’naya akademiya [Music Academy]*. 2004, no. 1, pp. 23–26 (in Russian). Available at: <https://mus.academy/articles/vozmogzhnye-miry> (accessed: 15.01.2024).
- [3] Barskiy, Vladimir (1994). “Faradzh Karaev: genug or not genug” [“Faradzh Karaev: genug or not genug”]. In *Muzyka iz byvshego SSSR [Music from the former USSR]: Collection of works*. Vol. 1. Moscow: Kompozitor, pp. 173–186 (in Russian).
- [4] Vysotskaya, Marianna (2006). “V ozhidanii..., ili dvadtsat’ let spustya” [“In anticipation of ..., or twenty years later”]. In *Rossiyskaya muzykal’naya gazeta [Russian musical newspaper]*. 2006, no. 6, p. 6 (in Russian).
- [5] Vysotskaya, Marianna (2009). Logika paradoksa v instrumental’nom teatre Faradzha Karaeva [The logic of paradox in the instrumental theater of Faradzh Karaev]. In *Muzykovedeniye [Musicology]*. 2009, no. 1, pp. 24–29 (in Russian).
- [6] Vysotskaya, Marianna (2009). “K portretu Postoronnego. Faradzh Karaev” [“To the portrait of the Outsider. Faradzh Karaev”]. In *Muzykal’naya akademiya [Music Academy]*. 2009, no. 3, pp. 136–146 (in Russian). Available at: <https://mus.academy/articles/k-portretu-postoronnego-faradzh-karaev> (accessed: 15.01.2024).
- [8] Karaev, Faradzh (2008). *Lektsiya ob instrumental’nom teatre [Lecture on the instrumental theater]*. In *Faradzh Karaev, ?–2024*. Available at: http://www.karaev.net/t_lection_instrumenttheater_r.html (accessed: 15.01.2024). (In Russian).

- [9] Karaev, Faradzh (2008). *O moikh druž'yakh* [About my friends]. In Faradzh Karaev, ?–2024. Available at: http://www.karaev.net/t_my_friends_r.html (accessed: 15.01.2024). (In Russian).
- [10] Karaev, Faradzh (2008). “Chto mozhet kompozitor...” [“What can a composer do...”], interviewer Anna Amrakhova. In Anna Amrakhova, *Sovremennaya muzykal'naya kul'tura. Poisk smysla. Izbrannyye interv'yu i esse o muzyke i muzykantakh* [Modern musical culture. The search for meaning. Selected interviews and essays on music and musicians]. Moscow: Kompozitor, pp. 178–183 (in Russian).
- [11] Koreneva, Marina (2002). “Literaturnoye izmereniye absurda” [“Literary dimension of the absurd”]. In *Khudozhestvennyye oriyentiry zarubezhnoy literatury XX veka* [Artistic landmarks of foreign literature of the twentieth century]. Moscow: IMLI RAN, pp. 477–506 (in Russian).
- [12] Levkovskaya, Sofiya (2008). “Instrumental'nyy teatr: zritel'no-zvukovoy diktat stseny” [“Instrumental theater: visual-sound dictate of the stage”]. In *Musicus*. 2008, no. 1 (10), pp. 41–43 (in Russian). Available at: http://old.conservatory.ru/files/41-43_musicus_10.pdf (accessed: 15.01.2024).
- [13] Ovchinnikov, Il'ya (2006). “Kak possorilis' trombon i kontrabas” [“How trombone and contrabass quarreled”]. In *Gzt.ru*. 2006, no. 97 / 1122 ot 08.06.2006, p. 3. (in Russian).
- [14] Petrov, Vladislav (2010). “Instrumental'nyy teatr: tipologiya zhanra” [“Instrumental theater: genre typology”]. In *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy]. 2010, no. 3 (731), pp. 161–166 (in Russian). Available at: <https://mus.academy/articles/instrumentalnyi-teatr-tipologiya-zhanra> (accessed: 15.01.2024).
- [15] Petrov, Vladislav (2012). “Personazhi komedii del'arte v instrumental'nom teatre” [“Commedia dell'arte characters in the instrumental theater”]. In *Aktual'nyye problemy muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva: Istoriya i sovremennost'* [Actual problems of musical performing arts: History and modernity]. Iss. 4: Materials of the All-Russian Scientific and Practical Conference, Kazan, April 6, 2011, compiler Valeriy I. Yakovlev. Kazan: Kazan State Zhiganov Conservatory, pp. 346–353 (in Russian).
- [16] Petrov, Vladislav (2013). “O sootnoshenii muzykal'nogo i teatral'nogo ryadov v proizvedeniyakh instrumental'nogo teatra” [“On the correlation of musical and theatrical rows in the works of instrumental theater”]. In *Tekst khudozhestvennyy: grani interpretatsii* [Artistic text: facets of interpretation]: Collection of scientific articles based on the materials of the international conference on April 25–28, 2013, Petrozavodsk State Glazunov Conservatory. Petrozavodsk: Verso, pp. 249–257 (in Russian).
- [17] Sokolov, Aleksandr (2004). *Vvedeniye v muzykal'nuyu kompozitsiyu XX veka* [Introduction to the musical composition of the twentieth century]: uchebnoe posobiye po kursu “Analiz muzykal'nykh proizvedeniy” dlya studentov vysshikh uchebnykh zavedeniy [Study guide on the discipline “Analysis of music works” for high school students]. Moskva: Gumanitarnyy izdatel'skiy tsentr «VLADOS», 2004. 231 p. (in Russian).
- [18] Farkhadov, Rauf (2007). “Ser'yeznyye neseser'yeznosti ili bestsel'nyye tseli” [“Serious frivolities or aimless goals”]. In Faradzh Karaev, ?–2024. Available at: http://www.karaev.net/t_farkhadov2_r.html (accessed: 15.01.2024). (in Russian).
- [19] Chernoritskaya, Olga (2023). “Poetika absurda v aspekte literaturno-khudozhestvennoy metodologii” [“Poetics of the Absurd in the aspect of literary and art methodology”]. In *Samizdat*, e-magazine, ?–2023. Available at: http://dronebl.ru/c/chernorickaja_o_/abs.shtml (accessed: 21.03.2023).

Статья поступила в редакцию: 09.10.2023; одобрена после рецензирования: 09.11.2023;
принята к публикации: 15.01.2024; опубликована: 25.03.2024.

The article was submitted: 09.10.2023; approved after reviewing: 09.11.2023; accepted for
publication: 15.01.2024; published: 25.03.2024.



This is an open access article distributed
under the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

редактор научно-теоретического журнала «Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение». Член редакционных коллегий ведущих рецензируемых научных журналов: «Старинная Музыка», «Научный Вестник Московской консерватории», «Музыка. Искусство, наука, практика», «Журнал Общества Теории Музыки», «Opera musicologica», «Philharmonica. International Music Journal», «Современные проблемы музыкознания», «Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой», а также научно-просветительского журнала «Органные салоны». Автор более 80 опубликованных работ по проблемам интерпретации старинной музыки, истории и теории органного и клавирного искусства, западноевропейского музыкального источниковедения XVII–XVIII вв. Член экспертного совета Scopus ECSAC-RF. Эксперт ФАНО, РГНФ, РФФИ, РНФ, РЦНИ и НЭБ. Член советов по защите диссертаций 23.2.020.01 на базе ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова», 23.2.027.01 на базе ФГБОУ ВО «Академия русского балета им. А. Я. Вагановой». Член Федерального учебно-методического объединения в системе высшего образования по укрупненной группе специальностей и направлений подготовки 53.00.00 «Музыкальное искусство». Член жюри всероссийских и международных музыкальных конкурсов в России, Италии, Бельгии и Франции. Руководитель грантов РГНФ, РФФИ, ФЦП Минобрнауки РФ и СПбГУ. Награжден Почетной грамотой Министерства образования и науки Российской Федерации.

Владислав Олегович Петров — доктор искусствоведения (2014), профессор (2020). В 2006 г. окончил Астраханскую государственную консерваторию по специальности «музыковедение». С 2007 — преподаватель, доцент (2014) и профессор (2020) кафедры теории и истории музыки, помощник (2021) ректора Астраханской государственной консерватории по науке; пре-

State University. Art History”, editorial board member of the leading scientific journals “Ancient Music”, “Scientific Bulletin of Moscow Conservatory”, “Music. Art, Science, Practice”, “Journal of Music Theory Society”, “Opera musicologica”, “Philharmonica. International Music Journal”, “Actual Problems of Musicology”, “News Bulletin of the A. Ya. Vaganova Academy of Russian Ballet” and scientific and educational journal “Organ saloons”. Author of more than 80 published papers on ancient music interpretation, history and theory of organ and keyboard art, West-European music source studies of XVII–XVIII centuries. Member of various expert committees including Scopus ECSAC-RF expert committee. Member of dissertation boards of the Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory and A. Ya. Vaganova Academy of Russian Ballet. Member of the Federal educational and methodological association within the higher education system for Music Art. Member of jury boards of All-Russian and international music competitions in Russia, Italy, Belgium and France. Supervisor of grants of the RF Ministry of Education and Science and Saint Petersburg State University. Awarded with the Honorary Diploma of the RF Ministry of Education and Science

Vladislav O. Petrov — Doctor of Arts (2014), Professor of the Department of Theory and History of Music of the Astrakhan State Conservatory. Graduated from the Astrakhan State Conservatory with a degree in musicology. Since 2007 — lecturer, associate professor and professor of the Department of Theory and History of Music, assistant of the rector of the Astrakhan State Conserva-

подает курсы истории зарубежной музыки, методологии научных исследований, ведет специальный класс музыковедов, является научным руководителем магистерских и кандидатских диссертаций. Автор свыше 300 публикаций, в том числе 8 монографий и учебных пособий, 80 статей в изданиях из Перечня ВАК. Область научных интересов — эстетика, теория музыкальных жанров, современная музыка (значительная часть опубликованных материалов посвящена наследию Дж. Кейджа, Л. Берлио, М. Кагеля, Ф. Ржевски, Д. Н. Смирнова, Дж. Крама, С. Губайдулиной, В. Екимовского).

tory for science; teaches history of foreign music, methodology of scientific research for musicologists, undergraduates and trainee assistants; teaches a special class for musicologists and is the supervisor of master's and postgraduate dissertations. Author of over 300 publications, including 8 monographs and manuals, 80 articles in the journals from the list of the Higher Attestation Commission, devoted to issues of aesthetics and theory of musical genres. Specialist in the field of contemporary music — a significant part of the published materials is devoted to the legacy of John Cage, Luciano Berio, Mauricio Kagel, Frederic Rzewski, Dmitry N. Smirnov, George Crumb, Sofia Gubaidulina, Viktor Ekimovsky.

Марина Михайловна Подгузова — кандидат искусствоведения (2009), арфистка, лауреат международных конкурсов. Автор книги «Арфовое искусство России первой половины XX века (творчество и исполнительство)», а также более двух десятков статей, опубликованных в ведущих научных журналах России. Редактор-составитель сборников пьес для арфы. В сфере научных интересов — проблемы становления и развития отечественного арфового искусства. Редактор Отдела компьютерных технологий и информационной безопасности Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Marina M. Podguzova — PhD (Arts, 2009), harpist, laureate of international competitions, author of the book "Harp in Russia in the First Half of the 20th Century (Art and Performance)", as well as more than two dozens of articles published in leading scientific journals of Russia. Editor-compiler of collections of pieces for harp. The sphere of scientific interests includes problems of development of domestic harp art.

Иван Васильевич Розанов — пианист, клавиесинист, историк и теоретик клавирного искусства. Доктор искусствоведения, профессор кафедры органа и клавиесина Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Родился в 1938 в Пекине, в 1957 репатрировался в СССР. В 1966 окончил Ленинградскую консерваторию (класс профессора А. И. Ихарева), в 1971 — аспирантуру (научный руководитель — профессор Л. А. Баренбойм). Кандидатская диссертация: «Принципы клавирной педагогики и исполнительства во Франции и Германии первой половины XVIII века (на материалах французских и немецких трак-

Ivan V. Rosanoff — pianist, harpsichordist, historian and theoretician of art of keyboard playing. Doctor Habil., Full Professor at the Subdepartment of Organ and Harpsichord, Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory. Born in Pekin in 1938, repatriated in Russia in 1957. Graduated from Leningrad Conservatory as a pianist (1966; class of Full Professor Alexander I. Ikharev), then finished his post-graduate course under Doctor Habil., Full Professor Lev A. Barenboym (1971). Ph. D. thesis (1981): "Foundations of Keyboard Pedagogy and Performing Art in France and Germany in the First Half of the 18th Century (on the Material of French and German Treatises)". Doctor Habil. (2002); the-

opera musicologica
научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
Том 16. № 1. 2024

Подписано в печать 25.03.2024. Формат 70×100 1/16.
Печ. л. 14,5. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 экз. Заказ № 2112-24.

Отпечатано в типографии «Амирит»
410004, г. Саратов,
ул. им. Чернышевского Н. Г., д. 88, Литер У
e-mail: 248633a@mail.ru
сайт: amirit.ru