



**А. В. КРЫЛОВА**

*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова  
г. Ростов-на-Дону, Россия*

*ORCID: 0000-0003-3718-0810, e-mail: a.v.krilova@rambler.ru*

## **Роль телевидения в развитии оперного жанра: опера в формате ток-шоу\***

В центре внимания автора – уникальное в своём роде произведение американского композитора Микеля Рауза (Michael [Mikel] Rouse), представляющее собой синтез оперы и телевизионного ток-шоу. Поскольку композитор принадлежит направлению американской музыки 1990-х годов – «тотализму», статья содержит его краткую характеристику. Основу эстетики составляет соединение музыки массовой и элитарной, что объясняет столь необычный жанровый микст. Краткую характеристику получают особенности творчества Микеля Рауза, даётся обзор основных сцен и музыкально тематического материала оперы «Деннис Кливленд» («Dennis Cleveland»). Сохраняя ключевые признаки оперного спектакля, композитор реформирует его структуру согласно законам ток-шоу, организуя художественное пространство, в котором нет границ между актёрами на сцене и залом. Особая природа ток-шоу – его динамичность, интерактивность, присущая телевидению суггестия стали для Рауза поводом для полного разрушения «четвёртой стены» в условиях столь канонизированного жанра, каким являлась опера. Театрально-декоративная сторона спектакля, как и его структура, подчинены законам ток-шоу. Декорации полны рекламной символикой, логотипами; видеомониторы, экраны и яркое освещение создают эффект телестудии. Восхваляя поп-культуру, Рауз на самом деле вскрывает пустоту её содержания.

**Ключевые слова:** опера, тотализм, Микель Рауз, ток-шоу, цифровые ТВ-технологии в музыкальном искусстве.

*Для цитирования:* Крылова А. В. Роль телевидения в развитии оперного жанра: опера в формате ток-шоу // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 3. С. 156–163. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.156-163.

**ALEXANDRA V. KRYLOVA**

*Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, Rostov-on-Don, Russia  
ORCID: 0000-0003-3718-0810, a.v.krilova@rambler.ru*

## **The Role of Television in the Development of the Genre of Opera: the Opera in the Format of a Talk Show**

At the center of the author is the unique composition in its own right by American composer Michael [Mikel] Rouse presenting a synthesis of opera and talk show. Since the composer belongs to the trend in American music of the 1990s, called “Totalism,” the article contains its brief characterization. The basis of this aesthetics is comprised by the fusion of mass and elite music, which explains such an unusual mixture of genres. A brief characterization is provided for the peculiarities of Mikel Rouse, and a brief overview of the basic scenes and the musical thematic material of his opera “Dennis Cleveland” is given. Preserving the key attributes of the opera performance, the composer reformats its structure following the laws of talk show, organizing the artistic space in such a way so that there would be no boundaries between the actors on stage and the audience hall. The special nature of the talk show – its dynamic qualities, interactivity, and suggestive qualities inherent to television became for Rouse a reason for a complete destruction of the “fourth wall” in the conditions of such a canonized genre which opera presented itself to be. The theatrical-decorative aspect of theatrical performance, as is its structure, are subservient to the laws of talk show. The decorations are

---

\* Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РФФИ научного проекта № 17-04-00198-ОГН «Музыкальный театр рубежа XX–XXI веков: проблема обновления жанров».

permeated with advertising symbolism, logos; the video-monitors, screens and bright illumination create the effect of a television studio. While extolling pop culture, in reality Rouse exposes the emptiness of its inner content. The publication has been prepared as part of project № 17-04-00198-OGN supported by the Russian Foundation for Basic Research.

**Keywords:** opera, totalism, Mikel Rouse, talk show, digital TV technologies in the art of music.

*For citation:* Krylova Alexandra V. The Role of Television in the Development of the Genre of Opera: the Opera in the Format of a Talk Show. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 3, pp. 156–163. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.156-163.

Современный музыкальный театр демонстрирует безграничность своих эволюционных возможностей, он поражает способностью адаптации к любым современным технологическим и содержательным новациям. Под их влияние попадает даже такая консервативная жанровая разновидность музыкального театра, как опера. Кодифицируя создаваемые современными композиторами музыкально-театральные сочинения как принадлежащие к оперному жанру, их авторы и критика аргументируют это присутствием ряда типологически значимых черт, а именно – сценической природой сочинений, их ориентацией на «преподносимость» зрителю, вокализацией текста, значимостью музыкальной составляющей синтетического целого в раскрытии образного содержания, координацией музыкального и сценического ритмов в развёртывании действия.

В силу сказанного, появление музыкально-театрального сочинения, выполненного в необычном для жанра оперы формате телевизионного шоу, – одно из проявлений общей тенденции экспериментирования с традиционной оболочкой оперного жанра, не вызывающее шоковых реакций. Автор этого уникального в своём роде проекта – американский композитор Микель Рауз. Соединение, казалось бы, несоединимого – оперы и телевизионного ток-шоу – в определённой мере обусловлено эстетикой американского искусства периода 1990-х годов, стиль которого автор книги «Американская музыка в XX веке» Кайл Ганн именуется термином «тотализм» [3]. Поскольку данное понятие в русскоязычном музыковедении практически не встречается, кратко охарактеризуем его суть, исходя из характеристик автора приведённого исследования. В соответствии с этимологией слова «тотализм»<sup>1</sup> – производного от «тотальный», в переводе с английского «всеобщий» – это явление, которое предполагает глобальный плюрализм, соединение всего со всем. С одной стороны, такая му-

зыка, по замыслу её создателей, призвана удовлетворить массовую аудиторию на чувственном уровне, быть глубоко ей понятна в силу демократичности и опоры на доступную массовому слушателю жанрово-стилевую основу (поп, рок или джаз, например), и одновременно она должна содержать такие языковые приёмы и музыкальные техники, которые адресуют её к группе знатоков, понимающих толк в ритмических изысках и замысловатых комбинациях фактурных рисунков, присущих музыке элитарной. Источник интонационных и композиционных идей может быть любым: основу стиля способны составить противоположные музыкальные ресурсы, например, «мелодии вроде индийской раги могут сосуществовать с джазовой гармонией внутри классических структур» [3, p. 353] и т. п. При этом в безграничном для фантазии и экспериментирования объёме историко-культурного музыкального материала у композиторов-тоталистов есть общая черта – стабильный ритм, равномерное чередование чётко акцентированных долей, создающих ритмический пульс (бит), «который часто приправлен роком или этнической музыкой. Этот ритм становится фоновой сеткой для сложной полиритмии» [Ibid., p. 355].

Произведение Микеля Рауза «Деннис Кливленд» – типичный образец данного стиля, объединяющий демократизм популярной музыки со сложными классическими структурами. Как представитель эры экранной культуры – телевидения и всеобщей компьютеризации, Рауз был впечатлён гигантской популярностью телевизионных ток-шоу. Данный формат возник на американском ТВ как раз в 60-х годах XX века, имя первого ведущего – журналиста Фила Донахью – было известно всей стране. В рамках передач Донахью сложилась ставшая каноном структура шоу. Центральная фигура и главное действующее лицо программы – ведущий. Как организатор действия, он приглашает гостей: это специалисты, знаменитости, герои дня (в за-

висимости от тематики). Непосредственными участниками полемики становятся зрители как в телестудии, так и у экранов ТВ; они задают вопросы гостям, комментируют их мнения, выступают со своими историями, вступают в дискуссию, что придаёт программе живой спонтанный характер.

Пресса писала, что «в выступлениях Донахью видится нечто и от психологической драмы, и от уличного театра, и от сеанса коллективной терапии»<sup>2</sup>, таким образом, новый ТВ-формат имел театральные корни, был нацелен на суггестию и обладал потенциальной интерактивностью. Эти черты не могли не привлечь Рауза, они давали возможность реализовать ряд идеологически важных для тотализма моментов: доступность и демократичность, вовлечённость массового зрителя в процесс художественной коммуникации и силу воздействия на слушателя-соучастника музыкально-театрального действия.

С другой стороны, следует отдавать отчёт в том, что опыт соединения на первый взгляд несоединимых ток-шоу и оперы был осуществлён музыкантом-профессионалом, получившим основательное образование в университете штата Миссури и в Институте искусств Канзас-Сити [Ibid., p. 356]. Обосновавшись в 1979 году в Нью-Йорке, Рауз продолжает самообразование, уделяя особое внимание вопросам темпоритма. Этот акцент объясним тем, что как представитель тотализма, композитор не отвергает поп-культуру и здраво оценивает её привлекательность для массовой аудитории. Поэтому на первом плане – то, что привычно и ценно для неё: ритмическая пульсация рока, электронные тембры, мелодизированная речитация рэпа, интонационная простота мелодики. Но используя поп- и рок-стилистику, он стремится включить в неё элементы джаза, африканского, индонезийского и иных этнических стилей, экспериментирует с ритмическими и темповыми структурами. Источником новых познаний становится книга А. М. Джонса «Исследование африканской музыки», по которой он изучает африканские ритмы, а также метод композиции Шиллингера<sup>3</sup>, фундаментальной основой которого является теория ритма<sup>4</sup>. Ещё одним стимулятором поиска универсальных временных законов построения музыкальной композиции явилась теория выдающегося американского музыканта Генри Коуэлла, опыты которого над природой музыкального звука, понимаемого значительно шире традиционного, а также с мет-

ритмическими основами музыки привлекали Рауза возможностью работы с целостными ритмическими комплексами<sup>5</sup>.

Однако вернёмся к опере «Деннис Кливленд» и попытаемся охарактеризовать её особую специфику, заключающуюся не только в пересечении полярных жанров, но и в соединении разных музыкально-стилистических пластов популярной массовой и элитарной академической музыки.

Либретто оперы основано на книге «Ублюдки Вальтера. Диктатура разума на Западе» Джона Ролстона Сола<sup>6</sup>, представляющей критику западного общества. Утверждая, что отрыв разума от гуманистических ценностей грозит масштабной катастрофой, провоцирует хаос, Сол выступает против глобализации, менеджизма, тотального коммерционализма и пр. Главный герой оперы – ведущий шоу Деннис Кливленд – в своих диалогах с гостями и залом на первый взгляд декларирует именно эти «ценности» западного мира, предстаёт как прагматик и коммерционалист, но постепенно слушатель начинает осознавать скрытый за обликом постмодернистского гуру внутренний дискомфорт, вызванный сомнениями в их истинности [4]. Таким образом, уже на уровне содержания соединены поверхностная развлекательная сущность ток-шоу, в рамках которого обсуждение любых проблем нацелено не на постижение противоречивой сущности заданной темы, а на скользящее по касательной бытовое обсуждение интриги, и глубокие общественно-социальные идеи, спрятанные в подтекст действия. Представляется, что формат ток-шоу выступает как своего рода церемония-симулякр религиозных обрядовых действий, а ведущий – аналог Элмера Гантри из знаменитой американской кинодрамы Ричарда Брукса<sup>7</sup>. Такая же двойственность присуща и иным составляющим оперы.

Театрально-декоративная сторона спектакля, как и его структура, подчинены законам ток-шоу. Декорации полны рекламной символикой, логотипами, видеомониторы, экраны и яркое освещение создают эффект телестудии. Медийная техника важна в реализации сценографии спектакля: она позволяет не только наблюдать за поведением зала в реальном времени, транслирует ранее сделанные записи шоу-программ, но и создаёт эффект того, что сиюминутно ведётся запись происходящего.

Остановимся на ключевых сценах произведения, чтобы понять его драматургическую ло-

гику и охарактеризовать музыкальную специфику.

Открывает оперу «Прелюдия». Это – музыкальное вступление и знакомство зрителей с ведущим. Суть обращения Денниса к залу: жизнь подобна фильму. Общение Денниса с аудиторией проецируется на различные мониторы и экраны в студии, речь его представлена в виде ритмизованной речитации, вступающей в контрапункт с чёткой сеткой рок-ритма ударных. Это рельеф, на который накладывается мелодия гармоник японского туриста – одного из зрителей – и мягкие краски звуковых «пятен» электронного фона.

Следующая сцена – «Жизнь в этих Соединённых Штатах» («Life In These United States») – посвящена встрече гостей, это четыре молодые пары. Цельность данного раздела определена опорой на репризную трёхчастность. Интонационно и фактурно ткань многопланова. На реплики реальных певцов, находящихся на сцене, накладываются предварительно записанные сэмплы из этого же шоу, но озвучиваемые в ускоренном темпе. Полифоничность фактуры усилена контрапунктом текстов, поскольку каждая вокальная линия скандирует определённые фразы, например: «Если ты меня не любишь так, как я, то ты можешь уходить», «Или по-моему, или никак», «Энджела, Энджела...» и т. п. Композитор называет этот приём «контрапоззией». Репетитивная техника, магия ритма и многокрасочность тембров с разнообразием их динамической подачи выявляют минималистские истоки творчества Рауза.

Контрастом вступает следующая сцена – «Поезд души» («Soul Train»). Свет гаснет, гости встают со своих мест, и на фоне быстро ритмизованной сетки ударных, вызывающей ассоциации со стуком колес, при нерегулярном подчёркивании сильных долей звучит медленная, возвышенно парящая на длительно выдержанных звуках мелодия хорального типа. Она образует своего рода мензуральный канон, так как разные голоса исполняют тему в разных ритмических пропорциях. Кайл Ганн пишет об этом разделе: «Если бы кто-то попытался отобразить все ритмы на бумаге, это было бы похоже на “Весну священную” Стравинского» [4]. По завершении песнопения гости, ведомые Деннисом, возвращаются на свои места, а ведущий рассказывает свою историю о том, как он попал на ТВ, рассуждает про силу убеждения

и массовый гипноз, об их влиянии на культуру. Всё завершается общим хором, объединяющим звучавший ранее тематический материал. Он исполняется с большой долей экзальтации, подчёркивающей, что участники действия погружены в квазирелигиозную атмосферу, подобную собраниям христианских проповедников.

Ещё одна ключевая сцена – «Красивое убивает» («Beautiful Murders») – посвящена критике культа знаменитостей. Яркий свет софитов поддерживает приподнятое настроение зала, соответствуя обсуждаемому объекту. Сцена построена по принципу куплетно-припевной формы, в рамках которой мир красивой жизни звёзд шоу-бизнеса характеризуется такими понятиями, как шумиха, беззастенчивый пиар, наркомания, шулерство, деньги... После инструментального вступления, задающего ритмический пульс рок-основы, вступает соло одного из гостей в стиле рэп-начитки, затем Ведущий и часть публики скандируют припев, экзотически повторяя мысль о том, что «красивая жизнь» на самом деле убивает. Данная структура повторяется ещё дважды: соло второго и третьего гостей перемежаются коллективно озвученным припевом. При этом фактура обладает прозрачностью и многоэлементностью за счёт присоединения разного рода тембрально красочных штрихов в виде приёмов эха, реверберации, электронных звучностей и разноголосицы зала, выступающих в роли фона.

Интересна и важна в отношении скрытой иронии над ценностями потребительского общества сцена «Только деньги» («Apparent Money»). Свет приглушается, создавая в зале религиозно-церемониальную атмосферу. Деннис объявляет тему: «Я хотел бы поговорить с вами о деньгах». Гости начинают скандировать фразы текста на фоне ритмической вязи барабанной дроби. В целом действие напоминает религиозную церемонию, священным объектом которой являются деньги. Периодически возникающие соло Денниса и других участников происходящего выдержаны в эмоциональном тоне проповеди. В то время как гости продолжают скандирование, Деннис бродит среди аудитории и отделяет «верующих» от «неверующих», обучая их ритму денежного песнопения. Являясь инициатором воспевания денег, Кливленд одновременно признаётся в том, что жизнь его пуста, так как лишена любви. В определённом смысле его текст носит исповедальный характер:

«Я не жалею ни о чём и не испытываю раскаяния за прожитые годы. Я шёл на поводу у случая, а он иногда обманчив. Я смотрел телевизор в надежде получить хоть какое-то представление о смысле и о цели бытия. Но дни приходили и уходили... Я любил кофейни, бары, а особенно бары с ток-шоу. Это были не просто краткие остановки, они заменили мне саму жизнь».

Часть эта пронизана длинными и сложными синкопированными ритмами вокальных партий, развёртывающихся на фоне ударных. Например, джингл из рекламы одного из американских банков «И оставьте последний доллар для сбережений» («And leave off the last \$ for savings»), ритмизованный и многократно повторенный хором, подобно псалмодическому песнопению, накладывается на слово «деньги». Обе эти фразы постепенно расходятся, образуя временной сдвиг. Таким образом, общая стилистика данной части сложна и многоэлементна.

Своеобразным лирическим центром оперы становится часть «Почему вы сегодня здесь?» («Why are you here today?»), повествующая о драме любви, о чувстве и измене. Песенного типа мелодия в исполнении Ведущего находит отклик в реакции гостей. Так возникает диалогичность, создающая ощущение причастности всех к этой вечной истории. На словах «человек, которому вы доверяете, человек, с которым вы близки, человек, с которым вы уязвимы» преобладающий гомофонный тип изложения нарушается каноном, подчёркивающим психологическую многоплановость и глубину переживаний.

Ещё одна драматургически значимая часть – «Изменённые тела» («Altered Bodies»). В ней обсуждается вопрос возможности изменения своего образа, но речь идёт не о духовном росте, а о пластической хирургии, пирсинге и иных прихотях массовой моды, связанных одновременно и с удовольствием, и с болью. Начитка текста в стиле рэп ложится на чёткую бит-основу. Благодаря попеременной озвучке текста Деннисом, гостями, зрителями создаётся картина заинтересованного обсуждения проблемы. Контрастом к рэп-речитативу вступает припев в стиле латино, мелодичный, гармонически благозвучный с красочными эффектами стреттного расслоения голосов.

Финальная сцена «Площадь Мэдисон» («Madison Square») начинается с того, что Деннис ставит под сомнение значимость телевидения и масскультурных трендов, составляющих

суть его личного существования. Это самая масштабная сцена (время звучания – около 18 минут), настоящий оперный финал, вбирающий все музыкальные идеи спектакля. Здесь и лирика красочных электронных звучаний с мягкой мелодизированной речитацией соло Ведущего, и рэп-начитка, и хоральный фугированно изложенный тематизм, и жёсткая сетка рок-ритма с многообразием тембровых красок ударных, и вокальные ансамблевые вставки в духе латино. Все эти тематические планы даны в сложно сконструированных полифонических наложениях, обнаруживающих глубину музыкально-интонационных смыслов и демонстрирующих высокое профессиональное мастерство композитора, его владение различными техниками письма, умение выстраивать драматургическую логику целого, движущуюся через ряд спадов и нагнетаний к апофеозному заключительному разделу оперного спектакля.

В плане нарратива сцена развёртывается следующим образом: ток-шоу в разгаре, присутствующие в зале хотят делиться своими историями и переживаниями, но Деннис, кажется, потерял интерес к происходящему, и всё же он просит Андреа рассказать её драматическую историю отношений с Марком. Это происходит столь серьёзно, что Кливленд вдруг понимает, что искусственная реальность, создаваемая им в телевизионном формате, хоть и достаточно поверхностна, но вполне достоверна и, главное, значима для многих людей. Сцена завершается всеобщим гимном, утверждающим статус массовой культуры – своего рода религии современного мира.

Завершив краткий обзор сочинения Микеля Рауза, необходимо расставить некоторые итоговые акценты. Очевидно, что опера на рубеже XX–XXI веков испытала воздействие современных цифровых технологий и основанных на них средств массовой коммуникации, в ряду которых первым стоит телевидение. Разнообразные исследования данных процессов сходятся в том, что «телевидение является важным социокультурным феноменом повседневной жизни, оказывающим воздействие на массовое сознание. Оно способно формировать вкусы, предпочтения, взгляды, систему поведения, задавать координаты развития личности» [2, с. 5]. Популярность многих ТВ-программ, в том числе и телевизионных ток-шоу, в период их возникновения была феноменальной вслед-



ствие новизны и интерактивной сущности. Пересечение столь элитарного жанра, как опера, и ток-шоу – яркого явления масскультуры – оказалось возможным в силу новых художественно-эстетических требований к музыкальному искусству, которые декларировали американские композиторы-тоталисты. В отличие от представителей иных поколений и течений, они не отрицали поп-культуру, а стремились использовать её потенциал, посредством которого могли привлечь внимание огромных аудиторий, соединяя стилистику альтернативных музыкальных явлений – популярной и академической музыки. Особая природа ток-шоу – его динамичность, интерактивность, присущая телевидению суггестия стали для Рауза – яркого представителя тотализма – поводом полностью разрушить «четвёртую стену» в условиях столь канонизированного жанра, каким являлась опера. Сохраняя ключевые признаки оперного спектакля, он переформатирует его структуру, организуя художественное пространство, в котором нет границ между актёрами на сцене и залом.

Это ставит перед композитором массу новых задач, связанных с акустикой, работой с пространством, которое существенно расширилось. Не случайно Кайл Ганн пишет, что «Рауз представляет собой новый тип художника, который появился в последние десятилетия 20 века – это композитор и одновременно звукорежиссёр» [4]. Автор умалчивает, что в данном случае перед нами ещё и исполнитель главной роли в своём сочинении – роли Ведущего ток-шоу. Используя цифровые технологии музыкальной записи, Раузу удаётся «делать текстуры прозрачными и располагать звуки в акустическом пространстве так, что создаётся возможность следовать сразу за несколькими потоками» [4].

Музыкальный материал оперы разнообразен – преобладающий массив мелодий близок

песенной «попсе», рок-бит держит его в чётких и энергетичных рамках; куплетность текста предопределяет строфичность или использование простых двух- или трёхчастных музыкальных структур; с этим сосуществует блок сэмплов, записанных из реальных ток-шоу Грега Джиральдо, Рики Лэйк, Гордона Эллиота, а также авторский электронный тематизм и хорального типа изложение. Ритмическая вертикаль сложна по структуре благодаря наслоению конфликтующих друг с другом паттернов. Фактура имеет чёткое разделение на рельеф и фон, при этом первый прост и общедоступен, второй многослоен, полифонически и ритмически разнопланов, его структура доступна лишь опытному слуху. Но это только средства, разнорядковость которых обусловлена многослойностью содержания произведения: его смысловым рельефом являются споры и болтовня участников шоу, но подтекст весьма глубок и связан с иронией над «болезнями» общества. «Вирусом», спровоцировавшим их, стало для поколения 1990-х телевидение, формирующее личностное и общественное сознание вокруг таких «ценностей», как деньги, популярность, хайп и тому подобное.

Опыт Рауза, демонстрирующий одно из направлений развития оперы на пересечении с ТВ, не единичен, он охватывает мюзикл в формате ток-шоу «Джерри-спрингер: опера» на музыку Ричарда Томаса и Джерри Ли, CNN-оперы «Никсон в Китае» Джона Адамса и его же «Смерть Клингофера», «Икс, жизнь и времена Малькольма Икса» Энтони Дэвиса, «Харви Милк» Стюарта Уоллеса – формат, возникший под воздействием новостных телевизионных программ. В силу этого не случайно, что опера Микеля Рауза «Деннис Кливленд» посвящена Роберту Эшли, который пророчески отмечал, что будущее американской оперы связано с телевидением [5].

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> С. Б. Морозов отмечает, что «тотализм – система представления мира, где в качестве исходной точки отсчёта подразумевается одинаковость – психологическая, биологическая, эмоциональная...». См. об этом: Морозов С. Б. Тотализм. URL: <https://ms1970.livejournal.com/34906.html> (10.06.2018). Характеризуя представителей тотализма, Кайл Ганн

пишет, что он сам и композиторы поколения 1950-х – Джон Лютер Адамс, Глен Бранк, Майкл Гордон, Рис Чатам, Артур Джарвайнен, Бен Нейя, Микель Рауз, Иван Зипорин и др. – имели общий опыт: их учили тому, что европейская музыка – одна из многих, и у неё нет привилегий по отношению к иным культурам. В период их взросления престиж европейской

музыки, свойственный старшим поколениям, был на спаде, обучение искусству в школах сокращалось, и музыкальный опыт многих будущих композиторов-тоталистов складывался, главным образом, под воздействием радио, а начиная с 1980-х ознаменовался ростом интереса к компьютерной музыке, для которой нотация не имела значения. Процесс сочинения был перенесён с бумаги на экран, что воздействовало на форму их сочинений. Главным способом тиражирования создаваемых ими произведений была не партитура, а запись на компакт-дисках. Распространение сэмплеров повлияло на представление о том, что материалом музыки является не единственный звук – её «атом», графический образ которого – нота, а интонационный комплекс, музыкальная цитата и т. п. Они выросли в окружении, проникнутом рок-музыкой, поэтому заимствование элементов этого стиля – ритма, инструментовки или иного – было нормой, а также способом привлечь внимание широкой аудитории [3, р. 355–356].

<sup>2</sup> См.: Ток-шоу: история возникновения. URL: <http://diletant.media/articles/25922991/> (12.06.2018).

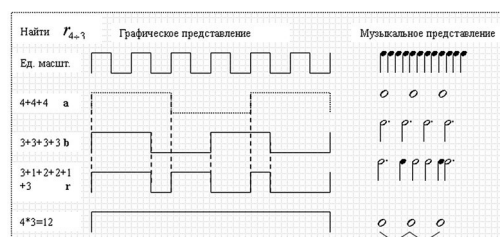
<sup>3</sup> Советский композитор и музыкальный теоретик Иосиф Шиллингер иммигрировал в США, где развил свою теорию композиции, изложив её в двух капитальных трудах «Система музыкальной композиции Шиллингера» и «Математическая основа искусств». Опираясь на методы точных наук, он создал своего рода базу данных типовых «лексем», комбинаторная работа с которыми и составила суть его метода композиции. Паузу, как художнику, работающему с компьютером и музыкальной электроникой, данная технология композиции была, несомненно, близка [3; 8].

<sup>4</sup> Теория ритма Шиллингера опирается на понятие интерференции, его суть в том, что ритм возникает вследствие наложения друг на друга двух и более отдельных пульсаций. Другое ключевое понятие – монометрическая периодичность, то есть повторение

одинаковых ритмических паттернов, записываемых числами в соответствии с выбранным масштабом.

«Ритм, получающийся после интерференции двух периодичностей, Шиллингер называет ритмическим результатом. Рисунок <...> демонстрирует принцип интерференции для двух ритмических последовательностей – 4 и 3. Шиллингер обозначает результат буквой *r* и добавляет нижний индекс, обозначающий, какие именно последовательности будут комбинироваться».

См.: [http://algorithmiccomposition.ru/article\\_entry\\_sistema\\_schillingera.html](http://algorithmiccomposition.ru/article_entry_sistema_schillingera.html).



<sup>5</sup> Генри Коуэлл (1897–1965) – создатель инструмента ритмикон (совместно с Л. Терменом) – первой в мире драм-машины, имевшей 16 базовых ритмов и практически неограниченное количество вариаций. Для этого инструмента композитор сочинил в 1931 году произведение «Rhythmicana». См. об этом: <http://propiano.ru/henry-cowell>.

<sup>6</sup> Ублюдки Вольтера. Диктатура разума на Западе / пер. с англ. А. Сайдашева. М.: АСТ, Астрель, 2007. 895 с.

<sup>7</sup> Свободно трактованная экранизация одноимённого романа Синклера Льюиса, удостоенная пяти номинаций на премию «Оскар». По сюжету фильма, коммивояжёр и авантюрист по натуре Элмер Гантри, случайно попав на собрание верующих людей, понимает, что на религии можно хорошо заработать, и переплощается в проповедника.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Система Шиллингера. URL: [http://algorithmiccomposition.ru/article\\_entry\\_sistema\\_schillingera.html](http://algorithmiccomposition.ru/article_entry_sistema_schillingera.html) (10.06.2018).
2. Эрзанукаева Л. Р. Роль современного российского телевидения в формировании культуры повседневности студенческой молодежи: дис. ... канд. социол. наук. М., 2009. 172 с.
3. Gann K. American Music in the Twentieth Century. Schirmer Books, 1997. 400 p.
4. Gann K. MUSIC; An Opera That's a Talk Show That's a Philosophy // The New York Times. April 28, 2002. URL: <https://www.nytimes.com/2002/04/28/arts/music-an-opera-that-s-a-talk-show-that-s-a-philosophy.html> (16.06.2018).
5. Mikel Rouse. Dennis Cleveland. URL: <http://mikelrouse.com/works/dennis-cleveland/> (18.06.18).
6. Michaels B. Opera for the Media Age: Composer Robert Ashley on Television Opera // The Opera Quarterly. 2006. Volume 22, Issue 3–4, pp. 534–537.
7. Salzman E., Desi T. The New Music Theater. Oxford University Press, Inc., 2008. 408 p.
8. Schillinger J. The Schillinger System of Musical Composition. Da Capo Press, 1978. 1640 p.



*Об авторе:*

**Крылова Александра Владимировна**, проректор по научной работе, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой продюсирования, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0003-3718-0810**, a.v.krilova@rambler.ru



## REFERENCES



1. *Sistema Schillinger* [Schillinger's System]. URL: [http://algorithmiccomposition.ru/article\\_entry\\_sistema\\_schillinger.html](http://algorithmiccomposition.ru/article_entry_sistema_schillinger.html) (10.06.2018).
2. Erzanukaeva L. R. *Rol' sovremennogo rossiyskogo televideniya v formirovanii kul'tury povsednevnosti studencheskoy molodezhi: dis. ... kand. sotsiol. nauk* [The Role of Modern Russian Television in Shaping the Culture of the Everyday Life of Students: Dissertation for the Degree of Candidate of Sociology]. Moscow, 2009. 172 p.
3. Gann K. *American Music in the Twentieth Century*. Schirmer Books, 1997. 400 p.
4. Gann K. MUSIC; An Opera That's a Talk Show That's a Philosophy. *The New York Times*. April 28, 2002. URL: <https://www.nytimes.com/2002/04/28/arts/music-an-opera-that-s-a-talk-show-that-s-a-philosophy.html> (16.06.2018).
5. Mikel Rouse. *Dennis Cleveland*. URL: <http://mikelrouse.com/works/dennis-cleveland/> (18.06.18).
6. Michaels B. Opera for the Media Age: Composer Robert Ashley on Television Opera. *The Opera Quarterly*. 2006. Volume 22, Issue 3–4, pp. 534–537.
7. Salzman E., Desi T. *The New Music Theater*. Oxford University Press, Inc., 2008. 408 p.
8. Schillinger J. *The Schillinger System of Musical Composition*. Da Capo Press, 1978. 1640 p.

*About the author:*

**Alexandra V. Krylova**, Pro-rector for Research, Dr.Sci. (Culturology), Ph.D. (Arts), Professor, Head of Department of Musical Management, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0003-3718-0810**, a.v.krilova@rambler.ru

