

А. В. КРЫЛОВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР В СВЕТЕ РАЗВИТИЯ ТЕХНОЛОГИЙ: К ВОПРОСУ ЖАНРОВЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ РАДИООПЕРЫ



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

«Если музыка – это движимая технологией форма искусства, то музыкальный театр, возможно, самый технологичный вид искусства»
Salzman E., Desi T. [8, с. 284].

С толь значимое для современного человека слово «технология», составившее сущность одной из ключевых концепций культуры, объединяет два понятия – мастерство или умение (от древнегреческого τέχνη) и слово или мысль (от др. греческого λόγος). Мастерство, движимое мыслью, как стимул стремления к новому, стало порождением множества изобретений, кардинально изменивших мир и человека. Одним из таких удивительных прорывов мысли стало изобретение радио – медийного средства массовой коммуникации. Приняв за аксиому мысль о том, что развитие медиатехнологий неизбежно оказывает влияние на жизнь людей не только в бытовом ее срезе, но и в духовном, оттолкнувшись от гипотезы неизбежного воздействия этого процесса на искусство, а поскольку речь идет об аудиотехнологии, то на сферу искусства музыкального, прежде всего¹.

Так, изобретение и широкое распространение радио оказало влияние на музыкальный театр – жанр синтетичный по своей природе и предрасположенный к восприятию нового. Но что стимулировало композиторов к работе в этой области? Что могло привлечь их внимание? Ответ прагматичный, лежащий на поверхности – коммуникация с аудиторией слушателей, несопоставимой по масштабам с аудиторией концертного зала и, соответственно, популяризация своего творчества, быстрый путь к известности. Но есть и иная причина, она заключена в отсутствии какого-либо визуального фактора и в полной сосредоточенности на звуке, на новых задачах и возможностях работы с аудиоматериалом. Очень точно сформулировал это Луиджи Ноно, не избежавший соблазна адаптировать одно из

своих оперных сочинений к условиям и возможностям радиоэфира²: «Жизнь наша, интимная, внутренняя, внешняя, бытовая, вибрирует, пульсирует, разнообразно воспринимает различные звуки: прерывистые, непрерывные, уловимые, неслышимые, удаленные, отрывочные, мгновенные, отголоски, воспоминания, звуки природы, звуки подземные, космические, случайные, беспорядочные, бесконечные... Современная техника может изумить, потрясти наш слух, наш ум, наши чувства, наше сознание, и почему бы нет? Восторжествовать над нашим “непониманием”» (цит. по: [3]).

Одним из первых опытов создания музыкально-драматической формы, созданной специально для радиосреды, была постановка 1929 года «Полёт Линдберга» (“Der Lindberghflug”) по пьесе Бертольда Брехта³ с музыкой Курта Вайля и Пауля Хиндемита. В дальнейшем написание аудиального сопровождения к радиопостановкам составило важную грань творчества многих композиторов. Молодой жанр радиодрамы привлекал необходимостью максимальной реализации живописно-выразительных ресурсов музыкального языка. Показательна в этом плане выдающаяся работа Луи Фредерика Макниса⁴ на музыку Бенджамина Бриттена «Темная башня», навеянная стихотворением Роберта Браунинга «Чайльд-Роланд дошел до Темной Башни», с древней, но вечной темой рыцарского подвига, странствий ради достижения высоких целей. Это одна из самых известных творческих работ, написанных и выпущенных для BBC Radio, премьера которой состоялась в 1946 году. Радио-пьесы такого рода были важны своей направленностью на управление воображением слушателя.

В связи с этим показательна установка, данная Макнисом Бриттеном: драматург «...попросил отнестись к сочинению музыки “с особой чуткостью”, чтобы воссоздать верную атмосферу. Он хотел, чтобы у слушателя “волосы встали дыбом” от громогласного зова трубы, а музыка для лесной сцены навела на мысль о “дрожащих веточках и бормочущих тенях”» (цит. по: [6]).

Стремление к решению подобных задач привело к разнообразным экспериментам со звуком при помощи специально созданных технических устройств, подобных тем, с которыми работал на Парижском радио в должности инженера акустика композитор Пьер Шеффер. Во многом именно радио-опыты стимулировали создание экспериментальных студий в разных странах, таких как электроакустическая студия Словацкого радио в Братиславе (1965 г.) или экспериментальная «Студия музыкальной фонологии» (Studio di Fonologia Musicale), основанная в 1955 году Лучано Бериа, который, продолжая традицию создания экспериментальных радио-работ, в 1974-1975 годах ставит документальный радиоспектакль для пяти актёров на текст Эдоардо Сангвинетти «A-Ronne». Этот интереснейший музыкальный опыт, в котором текст Сангвинетти соединён с множеством фрагментов иных источников, среди которых Евангелие от Иоанна, «Божественная комедия» Данте, «Фауст» Гёте, «Манифест Коммунистической партии» Карла Маркса и Фридриха Энгельса, «Поминки по Финнегану» Джеймса Джойса и другие сочинения, включая переписку Сангвинетти с композитором. Интертекстуальность пронизывает и музыкальную партитуру сочинения, представляющую сплав отрывков народных голландских песен, речевых фрагментов, безтекстовых вокализов и отдельных возгласов с вкраплением электронных звучностей, соединённых в полистилистическом миксте мадригального стиля XVI века и современных техник письма. Подобное смешение раскрывает суть названия сочинения, которое может быть трактовано как «от А до Я». Лишённый нарратива, пронизанный символикой, сосредоточенный на звуко-тембровых эффектах, опус Бериа в жанровом отношении отходит от радиодрамы в её классическом варианте, тяготея к оперному типу постановки. Таким образом, разнообразные композиторские опыты в области создания радио спектаклей проложили дорогу в радиоэфир опере.

Речь идет о практике адаптации уже существующего оперного репертуара к условиям и особенностям радиотрансляции. Утрачивая визуальный ряд, опера частично лишалась своей

синтетичности, путь к пониманию слушателем глубоких смыслов современных оперных сочинений при обновлении языковых средств усложнялся, что требовало переработки, которая касалась, в основном, двух моментов – купюр и введения поясняющих словесных комментариев в начале и по ходу развертывания действия спектакля, без которых смысл происходящего был непосвящённому слушателю недоступен. Назовём две постановки такого рода выдающихся композиторов XX столетия, осуществлённые в 1962 году. Это опера «Алкмена» (Alkmene) Гизельхера Клебе, имевшего опыт работы на радиостанции Berliner Rundfunk⁵, и опера Луиджи Ноно «Нетерпимость» (“Intolleranza”). Однако подобные опыты не получили широкого распространения, возможно, в силу того, что созданный вне ориентации на особенности радиоэфира музыкальный текст не предполагал использования тех новых возможностей и особенностей, которые были предложены развивающимися технологическими ресурсами радио. Зато им отвечала новая разновидность оперного жанра, возникшая под прямым влиянием новых технологий, именуемая радиооперой.

Следует подчеркнуть, что оперного типа произведения, специально созданные для эфира, стали появляться на ранних этапах развития массового радиовещания. Первые образцы такого рода датируются вторым десятилетием XX века. Это радиоопера «Красное перо» английского композитора Джеффри Тоя⁶ (либретто А. П. Герберта), представленная BBC 24 марта 1925 г., и детская Рождественская радиоопера-сказка «Christkinds Erdenreise» Густава Кнайпа, премьера которой датирована 24 декабря 1929 г.

Первый пик интереса к новому жанру приходится на тридцатые годы, однако не все произведения, созданные в этот период, опирались на новые технологические ресурсы. Некоторые из них отличались лишь камерностью средств и небольшой временной продолжительностью, не учитывая специфику радио ни в плане драматургии, ни в плане нового арсенала выразительных возможностей. Однако в большинстве из них было много находок, которые в своей совокупности сформировали ряд свойств, характеризующих радиооперу как самостоятельную жанровую разновидность. Укажем на несколько интересных опытов такого рода. В 1931 году немецкий композитор и дирижёр Вальтер Гёр – один из пионеров музыкального радиотеатра, пишет оперу «Мальпопита» (Malpropita – либретто Ф. Мендельсона и Р. Зейтца), специально предназначенную для радиопередачи

– дадаистическую комедию, пронизанную брехтовской иронией и футуристическими «красками». Мальпопита – остров мечты, куда стремится убежать Адам, работающий на фабрике. Он садится на корабль, с символическим названием «Эсперанса», влюбляется в дочь капитана, после кораблекрушения высаживается на чудесном острове, где жизнь кажется ему лёгкой и полной удовольствий, но на острове находят нефть, и Адам вновь оказывается на фабрике в роли безликого «винтика» огромной фабричной машины. Быстрота развёртывания событий, контраст сцен (их в опере 15) – то, что заставляет слушателя внимательно следить за развитием сюжета, отказ от типичных для жанра традиционной оперы форм – арий, дуэтов, ансамблей, с акцентом на диалогичности и чередовании пения с мелодизированной речью и криками разной эмоциональной окраски, иллюстративный характер музыкального ряда, с использованием технического арсенала того времени – механизмов, воспроизводящих ударные звуки разной силы и тембрового колорита, вызывающих ассоциации с сочинением А. В. Мосолова «Завод. Музыка машин», необходимые для создания той звуковой фабричной среды, от которой мечтает избавиться бегством главный герой, интересные пространственные эффекты в сцене гибели «Эсперансы» – вот значимые для разновидности жанра особенности, представленные в опере Гёра. Добавим к сказанному, что островной рай окрашен композитором в тона континентального джаза, а иллюзорность мечты воплощена музыкой в духе сериализма, с ее расплывчатостью и отсутствием ладотональных опор.

В радиоопере другого немецкого композитора Вернера Эгга «Колумб, отчет и портрет» ("Columbus, Bericht und Bildnis"), созданной по заказу Баварского радио в 1933 году, автор экспериментирует с декламационной природой, которой подчинены даже партии хора, поющего в унисон. В своих опытах Эгг явно опирается на декламационную эстетику Карла Орфа, однако, для восприятия лишённого визуальной поддержки текста, чёткость и ясность декламационного интонирования в условиях радиотрансляции произведения оказалась чрезвычайно важной и перспективной находкой. Несомненно, вклад немецкой культуры в развитие радиооперы в тридцатые годы был велик, однако к началу следующего десятилетия опыт этот приобретает интернациональный характер.

1939 годом датируется первая американская радиоопера Джан Карло Менотти – «Старая дева и вор», написанная по заказу NBC⁷. В исследовании, посвящённом оперному театру

композитора, Л. Б. Ханина в ряду особенностей данного сочинения, характеризующих его радийную природу, выделяет особенности сюжета – «...простую, но злободневную и остроумную авантурную историю о похождениях Мисс Тодд и её служанки, об их соперничестве в стремлении завоевать сердце незнакомца, остановившегося в их доме на ночлег», введение в обиход разговорного английского языка, подчеркивающего бытовую атмосферу оперы-гротеска, с фарсово-пародийным развёртыванием событий, наличие чтеца-рассказчика, вводящего в атмосферу действия и делающего происходящее доступным слушателю, быстроту смен сюжетных коллизий, что «...вносит элемент неожиданности в сценическое развитие и одновременно образует яркие контрасты между сценами», использование метода контрастного монтажа в организации 14 сцен спектакля [5, с. 61-62].

30-е и 40-е годы – период бурных поисков в области музыкального радиотворчества Италии, стимулированные открытием «...по инициативе Министерства народной культуры Экспериментального радиопрограммного центра в 1937 году. Эксперименты производились в рамках обновленной формы акустического театра, который посредством шумов, музыки и слова должен был заполнить белые страницы радио-пространства» [4, с. 177]. С 1949 года национальной радиокорпорацией Италии был объявлен ежегодный конкурс на создание произведений для радио, в том числе и музыкальных. «Благодаря чему в период с 1949 по 1955 гг. ежегодно выходило в свет до 40 работ: радио-опер, радио-драм, радио-баллад, радио-сказок, радио-трагедий, радио-рассказов, радио-поэм и даже радио-игр»⁸ [Там же]. Свой вклад в развитие радио-оперы внесли такие выдающиеся итальянские композиторы как Витторио Джаннини («Флора», 1937; «Красавица и чудовище», 1938), Луиджи Даллапиккола («Заключённый», 1949), Нино Рота («Ночь неврастенья», 1959), Никколо Кастильони («В Зазеркалье», 1961), Бруно Мадерна («Дон Перлимплин, или Триумф любви и воображения», 1962) и другие. Аналогичные процессы наблюдались в Англии, Венгрии, Польше, Словакии и т. п.

Очевидно, что внедрение радиотехнологий стимулировало развитие жанра радио-оперы в разных странах, и процесс формирования черт данной разновидности протекал в отдалённых географических пространствах практически параллельно. Появление новых её особенностей было прямо связано с техническими новшествами. Поэтому многие сочинения более поздних лет акцентируют особые возможности звуковой колористики, достигаемые благодаря развитию

техник звукозаписи, звукового синтеза на основе новых компьютерных устройств, позволяющих получать любые оттенки звучаний. Так, если в радио-опере П. Шеффера и С. Арье «Скорлупа планет» («La coquille a Planetes», 1944 г.) использовались достаточно простые с современной точки зрения средства (проигрывание с изменением скорости и в обратном направлении; изготовление звукового «кольца» или «петли», удаление фаз атаки и затухания звука, наложение нескольких звуковых пластов и т.п.), то тридцать лет спустя в первой словацкой квадрофонической радио-опере «Плач», созданной Тадеушем Сальвой в 1977 году в экспериментальной электроакустической студии чехословацкого радио в Братиславе⁹, благодаря технике иного поколения, музыкальная ткань оперы была выполнена на основе всего двух голосов – баса и сопрано. Применение многоканальных рекордеров открывало возможность в столь ограниченном тембровом диапазоне получать множество разнообразных эффектов ансамблевого и хорового звучаний, выстраивая драматургическую динамику и достигая высот драматического напряжения. Конечно техника всегда являлась лишь средством, но, по словам П. Шеффера, «многообещающим средством» эстетического воздействия на слушателя (цит. по: [1, с. 91-92]), чем собственно, и было предопределено увлечение композиторов разных стран и поколений звуковыми экспериментами, ставшими характерной чертой оперной радиопродукции.

О радиоопере Т. Сальвы «Плач» следует сказать подробнее из-за некоторых специфических её особенностей и обозначенной в названии фольклорной ориентации. В отличие от обычных радиоработ эта опера не имеет сюжета. Философско-эпическая суть её содержания не требует последовательного развития фабулы и присутствия драматического конфликта. Плач как архетип априори содержит в себе множество ассоциативно формируемых идей, аккумулируя жизненный опыт поколений, который в эмоциональном плане многоаспектен, соединяя в себе как горечь утрат, так и слёзы радости. В силу этого, либретто составлено самим композитором в виде монтажа поэтических произведений словацких авторов: Войтеха Мигалика (*Allegro disordinato op. 21*), Франё Краля, («В день всех душ»), Владимира Роя («Руки»), Марселя Херца («Мозаика смерти») и Милана Руфуса («Мальчик» и «Смерть») [9]. Опера имеет своеобразную рондообразную структуру. Она состоит из 6 речитативных частей, чередующихся с ариозным рефреном, текстовую основу которого составляет стихотворение «Смерть» Милана Руфуса.

Это своего рода смысловой лейтмотив произведения, создающий общую атмосферу, но каждый раз возвращающийся в новом музыкальном оформлении. За 27 минут художественного времени (ровно столько длится сочинение Сальвы) происходит шестикратная смена эмоциональных модусов. Таким образом, при отсутствии нарратива, автор не противоречит требованию жанра в постоянной смене событий или состояний, как в данном случае.

Открывается сочинение диалогом мужского и женского голосов, озвучивающих в речитативно-ариозном стиле стихотворение В. Мигалика *Allegro disordinato op. 21*. С каждой частью число голосов постепенно возрастает, кульминация же приходится на последнюю часть (Стихотворение «Мальчик» М. Руфуса), где звучание доведено до 9 голосов, а завершающий рефрен в его репризном возвращении двенадцатиголосен. Опора на модальные лады, характерные для древнейших словацких песен, гетерофонию и имитационное письмо, частые смены метра, когда каждая фраза представлена в своем метрическом оформлении, в целом образуя сложные полиритмические сочетания, – все это выявляет глубокую связь композитора с традиционным пением, со словацким музыкальным фольклором и отвечает замыслу произведения.

Суммируя сказанное, можно вывести ряд типовых характеристик радиооперы как особой разновидности оперного жанра. С точки зрения содержания, как и любое театральное сочинение, опера, предназначенная для радио, не ограничена в выборе между философией размышления, политическим памфлетом, лирической драмой, комедией, трагедией или иным. Эмоциональный и смысловой модус избранного текста может быть любым. Отметим также, что это всегда камерное сочинение, общие масштабы которого в оптимальном варианте колеблются от 50 до 80 минут. При этом литературная основа радио-оперы должна отвечать ряду требований. Так, либретто, как правило, лишены сложных и запутанных коллизий, тексту присуща черта, которую можно определить как хроникальность. То есть в его основу положен принцип событийности – достаточно быстрой смены сцен, что может быть присуще как нарративно построенным текстам, так и бессюжетным, подобным рассматриваемой радиоопере Т. Сальвы.

Следует выделить и преобладание диалоговой структуры текстов, способствующей вовлечению слушателя в динамику развивающихся взаимоотношений героев, при этом опора на разговорный язык в случае прозаического первоисточника также «работает» на быстроту

коммуникации со слушателем. Таким образом, структура целого представляет собой последовательность быстро сменяемых сцен, нередко предваряемых комментариями чтеца, который вводит в действие и по ходу событий «контролирует» восприятие. Длительные остановки действия, а соответственно и формы их реализующие, такие как развернутые арии и ариозо не типичны для данной разновидности жанра.

В определённой мере радио-опера вбирает в себя черты и приёмы радиорепортажа, компенсируя отсутствие визуализации образов созданием «аудиальной картины», посредством разнообразного использования шумов среды. Стремление к созданию «театра звуков», аудиальных декораций, приводит к существенному расширению звукового материала радио-опер по сравнению с корневым жанровым видом. Этому способствует широкое применение разного рода технических звуковых устройств. Их использование позволяет говорить о приращении данной жанровой разновидности новым уровнем документальности, поскольку фиксация реальных звуков среды или же их имитация, сосуществующая с традиционными музыкальными ресурсами – голосами и оркестром – способна создавать иллюзию реальной жизни и сюжета минутных событий, точно указывать на время и место происходящего, характеризовать перемещение героев в иллюзорном пространстве. Значение фона, таким образом, в радио-операх существенно возрастает, а отсутствие развернутых сольных номеров музыкально компенсируется особой функцией оркестра, в котором усилена темброво-игровая роль инструментов, нередко закрепляемых за отдельными персонажами и способными раскрывать смысл подтекста и осуществлять психологическую характеристику образов. Отсутствие визуального начала при необходимости соответствовать глубине раскрытия характеров героев, свойственной жанру оперы, привело к расширению спектра голосовых приёмов, не ограничиваемых мелодизированной речитацией и пением, а включающих множественные новые способы голосового извлечения – от шёпота до крика, а также приёмы голосового «грима», реализуемые посредством технических средств звукозаписи.

Итак, выйдя на уровень обобщения ключевых особенностей жанра радио-оперы, важно ещё раз подчеркнуть мысль о том, что её появление явилось результатом развития технологий. Но процесс технологического совершенствования в современном обществе столь стремителен, что возникает иллюзия того, что с появлением телевидения и компьютера, эра ра-

диотеатра и, соответственно, ключевых его жанровых видов, подошла к своему закату. Однако анализ современной композиторской практики отвергает это предположение. Очевидно, что проникновение цифровых технологий в радионую сферу вывело на новый уровень качество звука и возможности звукосинтеза, столь значимого для радиотеатра в целом, то есть радиотехнологии не устаревают, а совершенствуются в соответствии с техническим потенциалом современности. Это, несомненно, открывает перед композиторами новые возможности, а задача создания музыкально-театральных сочинений при отсутствии визуальности, как суперзадача для художника, работающего со звуком, продолжает привлекать своей запредельной сложностью. Кроме того, каждое поколение хочет выразить свое понимание вечных тем и обсудить в формате искусства проблемы сегодняшнего дня. И для одного, и для другого музыкально-театральная сфера радиоэфира – благодарная область самовыражения. В связи с этим назовем две работы современных композиторов, которые самим фактом своего существования отвергают домыслы о смерти радиооперы. Одна из них была представлена в 2005 году Нью-Йоркским общественным радио (New York Public Radio) в рамках Американского музыкального фестиваля. Её автор – Эми Кон. Это камерная опера «1 Plum Sq» – история о судьбах трёх друзей, рассказ о противостоянии разрушениям в архитектуре, в творчестве, в человеческих отношениях. Все названные черты радиооперы присутствуют в этом сочинении, состоящем из 23-х небольших частей, каждая из которых подобна фотоснимку, отражающему личные и общественные эпизоды в жизни персонажей. Текстовые вставки способствуют динамичности сюжета, а музыкально-тематические «арки» придают произведению черты целостности.

Другое, но не менее интересное сочинение принадлежит выдающемуся современному британскому композитору Роберту Сакстону. Это радиоопера «Вечный жид» («The Wandering Jew», 2010) в основу которой положена древняя легенда о проклятом Иисусом еврее, обречённом бродить по земле до второго пришествия. Восемь сцен раскрывают тяготы его странствий на протяжении восьми веков: от «описания» синагоги в Испании XI века до нацистских лагерей смерти. Это философская работа, овеянная медитативностью и трагическим предвидением того, что мир идет к духовному опустошению и ничто не предвещает грядущего просветления. Для раскрытия своих музыкальных идей

композитор использует разнообразный арсенал средств, сочетая тональное письмо с тонко используемыми электронными звучностями.

Каждое из представленных сочинений достойно специального и глубокого анализа, но осуществлённый обзор позволил, с одной сторо-

ны, выявить особенности радиооперы как самостоятельной жанровой разновидности, с другой, показать масштабность исследуемого феномена, возникшего и развившегося под воздействием современных технологий и не утратившего своей актуальности в XXI столетии.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Эксперименты с привлечением новых технологий звукового синтеза проявляют себя во всех областях музыкального театра. Так, анализируя музыкально-хореографическое искусство рубежа XX-XXI вв., Е. В. Кисеева пишет: «Оригинальные звуковые эффекты создавались благодаря всевозможным преобразованиям, усилениям, смещениям, выравниваниям звукового спектра» [2, с. 92].

² Речь идет об опере «Нетерпимость» ('Intolleranza'), написанной в 1960 году, а в 1962 адаптированной к исполнению на радио совместно с Кёльнской оперой.

³ Чарльз Огастес Линдберг (4 февраля 1902, Детройт, Мичиган – 26 августа 1974, остров Мауи, Гавайи) – американский лётчик, ставший первым, кто перелетел Атлантический океан в одиночку 20–21 мая 1927 года по маршруту Нью-Йорк – Париж.

⁴ Луи Фредерик Макнис (12 сентября 1907, Белфаст – 3 сентября 1963, Лондон) – английский (ирландский) поэт, прозаик, драматург.

⁵ Радиопостановка осуществлена Westdeutscher Rundfunk Köln и Берлинским оркестром.

⁶ Джефри Той (Geoffrey Toye, 17 February 1889 – 11 June 1942), английский дирижёр, композитор и оперный продюсер.

⁷ Ханина Л. Б. характеризует данную оперу как первую американскую радиооперу, считая, что в более ранних образцах специфические черты данной разновидности жанра проявлялись слабо (см. об этом [5, с. 55-56]).

⁸ От года к году количество категорий и сами номинации менялись.

⁹ Премьера состоялась 12 января 1980 года на радиостанции Devín.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дмитриюкова Ю. Разочарование первооткрывателя // Музыкальная академия. 2003. Вып. 2. С. 90-98.

2. Кисеева Е. Музыкально-хореографический перформанс как актуальная форма музыкального театра // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. Вып. 4. С. 90-95.

3. Маркези Г. Четыре века музыкального театра. URL: <http://www.classic-music.ru/marchesi13.html>.

4. Твердохлебова О. «Ночь неврастеника»: из истории одного неудавшегося эксперимента // Экспериментальные формы современного музыкального искусства: сборник научных статей. Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2015. С. 174-185.

5. Ханина Л. Оперный театр Джан Карло Менотти: дис. ... канд. иск. М., 2011, 250 с.

6. Music Theatre in a Changing Society: The Influence of the Technical Media // Conf. proceedings / Ed. by Jack Bornoff. Paris: Unesco, 1968. 144 p. [International Music Centre. International Music Council].

7. Brooks R. Britten and MacNeice's Dark Tower: recreating a visionary radio landmark // The Guardian. 2017. October, 27. URL: <https://www.theguardian.com/music/2017/oct/27/britten-macneice-dark-tower-radio-louis-benjamin-bbc-robin-brooks>.

8. Salzman E., Desi T. The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body. New York: Oxford University Press. 2008. viii, 408 p.

9. Ščepán M. New Media and the Work of Slovak Composer Tadeáš Salva // Musicologica Brunensia. 2017. Vol. 52. Iss.1. S. 101-116. https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/136932/1_MusicologicaBrunensia_52-2017-1_12.pdf?sequence=1.

REFERENCES

1. *Dmitryukova Yu.* Razocharovanie pervootkryvatelya [Dissapointness of a discoverer] // «Музыкал'ная академия» [Music Academy]. №2. 2003. P. 90-98.
2. *Krylova A.* Sovremennyy muzykal'nyj teatr v mnogoobrazii zhanrovyh reshenij [Modern Music Theatre in the Variety of Genre Solutions]. // YUzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah [South-Russian Musical Anthology]. 2017. Iss. 4. P. 90-95.
3. *Markezi G.* CHetyre veka muzykal'nogo teatra [Four Centuries of Music Theatre]. URL: <http://www.classic-music.ru/marchesi13.html>.
4. *Tverdohlebova O.* «Noch' nevrastenika»: iz istorii odnogo neudavshegosya ehksperimenta [“The Night of the Neurasthenic”: from the History of One Failed Experiment]. // EHksperimental'nye formy sovremennogo muzykal'nogo iskusstva: sbornik nauchnyh statej [Experimental Forms of Contemporary Musical Art: A Collection of Scientific Articles]. Rostov-on-Don: S. V. Rachmaninov Rostov State Conservatory Press, 2015. P. 174-185.
5. *Hanina L.* Opernyj teatr Dzhan Karlo Menotti [Opera Theatre by Gian Carlo Menotti]: PhD Thesis. Moscow, 2011. 250 p.
6. Music Theatre in a Changing Society: The Influence of the Technical Media // Conf. proceedings / Ed. by Jack Bornoff. Paris: Unesco, 1968. 144 p. [International Music Centre. International Music Council].
7. *Brooks R.* Britten and MacNeice's Dark Tower: recreating a visionary radio landmark // The Guardian. 2017. October, 27. URL: <https://www.theguardian.com/music/2017/oct/27/britten-macneice-dark-tower-radio-louis-benjamin-bbc-rob-in-brooks>.
8. *Salzman E., Desi T.* The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body. New York: Oxford University Press. 2008. viii, 408 p.
9. *Ščepán M.* New Media and the Work of Slovak Composer Tadeáš Salva // Musicologica Brunensia. 2017. Vol. 52. Iss.1. S. 101-116. https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/136932/1_MusicologicaBrunensia_52-2017-1_12.pdf?sequence=1.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР В СВЕТЕ РАЗВИТИЯ ТЕХНОЛОГИЙ: К ВОПРОСУ ЖАНРОВЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ РАДИООПЕРЫ

В статье рассматривается проблема влияния технологий на музыкальное искусство на примере оперы. Изобретение радио, ТВ, компьютера оказало воздействие на область искусства, и, опосредованно, на духовный мир человека. Объектом исследования статьи являются радио технологии, а предметом – радиоопера как самостоятельная жанровая разновидность, сложившаяся в процессе технологического развития. Автором прослеживается становление музыкальных радио жанров от радиодрамы и адаптации к условиям эфира ранее созданных опер, до появления специально написанных для радио оперных произведений. На конкретных примерах показывается, как шел процесс формирования специфических черт радиооперы от простого сжатия во времени музыкального спектакля, принадлежащего к сфере камерной музыки, до освоения специфических ресурсов. Рассматриваются особенности либретто, выделяется такая черта как хроничность, ос-

нованная на быстрой смене сцен и событий, преобладание диалоговой структуры текста, опора на разговорный язык, структурная простота целого, участие чтеца, разнообразное использование шумов среды. Стремление к созданию «театра звуков», аудиальных декораций приводит к существенному расширению звукового материала радиоопер, чему способствует широкое применение разного рода технических звуковых устройств. Их использование позволяет говорить о присутствии данной жанровой разновидности на новом уровне документальности, о расширении спектра голосовых приемов, не ограничиваемых мелодизированной речитацией и пением, а включающих множественные новые способы голосового извлечения – от шепота до крика, а также приемы голосового «грима», реализуемые посредством технических средств звукозаписи.

Ключевые слова: опера, радиоопера, музыкальные радиожанры, звукоинтеграл.

MUSIC THEATRE
IN THE LIGHT OF TECHNOLOGY DEVELOPMENT:
TO THE QUESTION OF GENRE FEATURES OF RADIO OPERA

The article deals with the problem of the influence of technology on musical art on the example of an opera. The invention of radio, TV, computer had an impact on the field of art, and, indirectly, on the spiritual world of man. The research object of the article is radio technologies, and the subject is the radio opera as an independent genre variety, developed in the process of technological development. The author traces the formation of musical radio genres from radio drama and adaptation to the conditions of the ether of previously created operas, until the appearance of specially written operatic works for radio. Specific examples show how the process of forming specific features of a radio opera from the simple compression in time of a musical performance belonging to the sphere of chamber music to the development of specific resources was shown. The peculiarities of the libretto are considered, such features as chroniality are distinguished.

The least are based on a rapid change of scenes and events, predominance of the dialog structure of the text, reliance on the spoken language, structural simplicity of the whole, reader participation, diversified use of environmental noise. The desire to create a "theater of sounds", audiovisual decorations, leads to a significant expansion of the sound material of radio opera, which is promoted by the wide use of various kinds of technical sound devices. Their use allows us to speak about the new level of documentary nature inherent in this genre variety, the widening of the spectrum of voice receptions, not limited to melodized recitation and singing, but including multiple new methods of voice extraction – from whisper to scream, as well as the techniques of voice makeup implemented through technical means of sound recording.

Key words: opera, radio opera, music radio genres, sound synthesis.

Крылова Александра Владимировна

доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор
Ростовская государственная консерватория им С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: a.v.krilova@rambler.ru

Alexandra V. Krylova

Doctor of Sciences (Culturology), PhD in Musicology, Professor
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: a.v.krilova@rambler.ru

