

М. Б. КРИВОШЕЕВ*Краснодарский государственный институт культуры***ГЕТЕРОГЕННЫЕ ВЕКТОРЫ КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА
СТАФФАНА МОССЕНМАРКА В АСПЕКТЕ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ**

Статья посвящена многогранной творческой деятельности шведского композитора и педагога Стаффана Моссенмарка. В центре внимания – его индивидуальные стратегии, ориентируемые на преодоление элитарности новейшего академического искусства и социальной сегрегации посредством междисциплинарного подхода, который целенаправленно реализуется в оригинальной педагогической теории и арт-практиках С. Моссенмарка. Предпринятое исследование позволяет выявить особенности художественного метода композитора, обусловленные стремлением к демократизации искусства и преодолению его демаркационных границ. Практическое воплощение обозначенных тенденций наблюдается в работе со «звуковыми объектами» повседневности, а также в синтезе теоретических положений «конкретной музыки», «педагогике сопротивления», творческих интенций художественного активизма и критики социальных институтов. В качестве образцов, репрезентирующих отмеченную специфику, рассматриваются наиболее показательные арт-проекты данного композитора и его произведения, относимые к традиционным академическим жанрам.

Художественный метод С. Моссенмарка раскрывается на материале его сольных произведений для баяна (аккордеона). В триптихе «Дух леса», «Дух воды» и «Дух воздуха» особое внимание уделено темброво-колористическим характеристикам, сложной ритмической организации и семиотической направленности исполнительского жеста, что предопределяется философско-метафизическими исканиями автора, устремленными к синтезу традиционных культур Запада и Востока, к преодолению границ между звуком и тишиной, между новейшими техниками письма и ритуальной архаикой, между прошлым и настоящим.

Творчество С. Моссенмарка представлено в статье как целостный феномен, синтезирующий художественную практику, педагогическую теорию и социальную активность в пространстве оригинального «мегапроекта» – подразумевается «художественный педагогический активизм». Сообразно этому, осуществляется формирование актуальной модели культурного диалога, призванной способствовать преодолению социальной сегрегации и возрастанию фактической значимости реципиента как соавтора.

Ключевые слова: композитор Стаффан Моссенмарк, арт-практики, демократизация искусства, музыка для баяна (аккордеона), современные композиторские техники.

Для цитирования: Кривошеев М. Б. Гетерогенные векторы композиторского творчества Стаффана Моссенмарка в аспекте перформативности // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 4. С. 101–111. DOI: 10.52469/20764766_2025_04_101

M. KRIVOSHEEV*Krasnodar State Institute of Culture***HETEROGENEOUS VECTORS OF COMPOSER'S WORK
BY STAFFAN MOSSENMARK IN THE ASPECT OF PERFORMATIVITY**

This article explores the multifaceted creative work of Swedish composer and educator Staffan Mossenmark. It focuses on his individual strategies, which seek to overcome the elitism of contemporary academic art and social segregation through an interdisciplinary approach, which is purposefully implemented in Mossenmark's original pedagogical theory and artistic practices. This study reveals the composer's artistic method, shaped by his desire to democratize art and transcend its demarcations. These tendencies are embodied in his work with the "sound objects" of everyday life, as well as in his synthesis of theoretical principles of "musique concrete", and "pedagogy of resistance", and the creative intentions of artistic activism and critique of social institutions. Mossenmark's most representative art projects and

works within traditional academic genres are examined as examples representing these specific approaches. S. Mossenmark's artistic method is revealed through his solo works for bayan (accordion). In the triptych "Spirit of the Forest", and "Spirit of Water", and "Spirit of Air" special attention is paid to timbre and coloristic characteristics, complex rhythmic organization, and the semiotic direction of the performing gesture. This is predetermined by the author's philosophical and metaphysical quest, aimed at synthesizing traditional Western and Eastern cultures, transcending the boundaries between sound and silence, between modern writing techniques and ritual archaism, and between past and present.

The article presents S. Mossenmark's work as a holistic phenomenon, synthesizing artistic practice, pedagogical theory, and social activism within the framework of an original "megaproject" – implying "artistic pedagogical activism". Accordingly, a relevant model of cultural dialogue is being developed, designed to overcome social segregation and enhance the recipient's meaningful role as a co-author.

Keywords: composer Staffan Mossenmark, art practices, democratization of art, music for bayan (accordion), contemporary composition techniques.

For citation: Krivosheev M. *Heterogeneous vectors of composer's work by Staffan Mossenmark in the aspect of performativity*. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2025. No. 4. Pp. 101–111.

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_101

*Мир больше не книга, которую можно
прочсть, но перформанс, в котором можно
принять участие.*
Р. Шехнер

В наши дни, реагируя на сегрегационные изменения, происходящие в социуме, новейшее академическое музыкальное искусство порой замыкается в рамках элитарности и дистанцируется от широкой публики. В данном контексте фигура шведского композитора, профессора Академии музыки и драмы Гетеборгского университета, художественного руководителя фестивалей «GAS» и «Göteborgs Art Sounds», одного из основателей Международного фестиваля искусства, музыки и перформанса в общественных пространствах «Verona Risuona» (Италия) Стаффана Моссенмарка (род. 1961)¹ представляет собой яркий и показательный образец диаметрально противоположного подхода к сфере музыкальной культуры. Многогранная творческая деятельность С. Моссенмарка ориентируется на преодоление демаркационных границ между искусством и социумом, о чем свидетельствуют многочисленные арт-проекты композитора. Опираясь на публикации, содержащиеся в изданиях Гетеборгского университета (включая интервью с С. Моссенмарком), представляется необходимым охарактеризовать важнейшие художественные и педагогические стратегии композитора, синтез которых осуществляется в русле индивидуальной концепции «художественного педагогического активизма». В числе задач исследования – аналитическое освещение наиболее показательных арт-проектов композитора, рассмотрение их особенностей сквозь призму теорий «акусматической музыки» и «педагогика сопротивления», а также специфических

тенденций, обусловленных преломлением этих стратегий в произведениях С. Моссенмарка «высоких» жанров. Образная сфера в камерных произведениях для баяна (аккордеона), порождаемая синкретизмом авторского мировосприятия и эстетикой архаических ритуалов, запечатлевается посредством современных композиторских техник и смелых экспериментов со звукоизвлечением; благодаря этому «...становится возможным выход музыкальной семантики в сферу внемusicalного или экстрамузыкального» [1, с. 73–74].

Актуальность данного исследования обуславливается необходимостью углубленного осмысления динамичной интеграции перформативных практик исполнительства и академической музыкальной культуры на рубеже XX–XXI веков, поскольку названный процесс инспирирует парадигмальные сдвиги в изучении и постижении актуального бытия феномена современного искусства. Кроме того, обзорная характеристика творчества композитора С. Моссенмарка, включая комплексное освещение гетерогенной природы этого художественного явления, позволяет определить истоки сопутствующей философско-эстетической рефлексии, которая выступает значимым импульсом к перформативному преобразованию искусства.

Философия «художественного активизма» и «педагогика сопротивления»

По утверждению С. Моссенмарка, одна из ключевых задач художника сегодня – разрушение всяческих границ между человеком и искусством: последнее должно максимально интегрироваться в жизнь современного общества. Размышляя о том, на кого ориентируется деятельность композитора в новейшую эпоху,

С. Моссенмарк подчеркивает необходимость точного определения соответствующего адресата, его абсолютной верификации. Благодаря этому современное искусство, приобретая онтологический статус, сможет устранить дихотомию замкнутости и открытости в ходе реализации своего высокого предназначения [2, pp. 26–27].

Желание трансформировать публичное пространство в некий «дискуссионный клуб», где столкновения противоположных мировоззрений и творческие оппозиции способствуют рождению современного «живого» искусства, явилось импульсом к разработке университетского курса С. Моссенмарка «Художественный педагогический активизм» [2, p. 26]. Пропагандируя собственную концепцию, весьма провокационно сближающую композиторское творчество и педагогическую деятельность, С. Моссенмарк декларировал: «Игнорируйте обыденность! Не вписывайтесь в иерархии! Найдите свою уникальность и творите, используя ее <...>. Искусство – это расширение границ и смелость, позволяющая рисковать» [3, p. 3]. По мнению автора указанного курса, необходимо реформировать национальную систему вузовского образования, которая должна быть полностью открытой и доступной для всех желающих, включая самодельных музыкантов, абсолютно не подготовленных к профессиональной композиторской деятельности. Позиция С. Моссенмарка: «Я не хочу устанавливать различия между образовательными учреждениями и обществом» [Там же] – равным образом находит претворение в его педагогической деятельности и художественной практике.

Именно открытость и доступность, благоприятствующие всемерной реализации творческого потенциала современной молодежи и совершенствованию ее композиторской профессиональной подготовки, провозглашаются С. Моссенмарком наиболее продуктивными подходами к сегодняшнему процессу развития музыкального искусства. Данная концепция изложена в статье «Моторная музыка и педагогика сопротивления», опубликованной в 2010 году на страницах Интернет-журнала Гетеборгского университета (см.: [3]). Эстетика «моторного» звучания, порождаемого непосредственно звуковым пространством жизни современного человека, с одной стороны, восходит к техническим новациям академического музыкального искусства XX столетия (произведения Э. Вареза, П. Шеффера и др.), с другой, – легитимизирует андерграундную массовую культуру, с ее протестной идеологией. Иными словами, С. Моссенмарк стремится объединить «моторную» музыку и педагогический критицизм, восходящий к «Педа-

гогике угнетенных» П. Фрейре, где акцентируется отказ от пассивного усвоения знаний в пользу активного осмысления реальности (преодоление традиционной схемы «учитель – ученик»). Таким образом, «моторная музыка» в творчестве и педагогике С. Моссенмарка становится инструментом формирования критического мышления и воли к последующим культурным и социальным изменениям.

Современные арт-практики – инструмент демократизации искусства

Шведское общество рубежа XX–XXI веков представляется уникальным сочетанием видимой социальной толерантности, приверженности национальным традициям и активного функционирования публичной сферы, что явилось плодотворной почвой для «звукового активизма» С. Моссенмарка. К примеру, творческая деятельность Гетеборгского университета сегодня подразумевает широкий общественный резонанс: «Студенты предлагают свои концерты, перформансы и инсталляции, осуществляемые, в частности, на площади Фрелунда, в *Ikea Bäckebol* и *Feskekörka*» [2, p. 26] (ресторан и здание крытого рыбного рынка соответственно). В университетской программе для магистрантов «Contemporary Performative Arts» (2012) «прямо указывается, что работа студентов должна проходить в публичном пространстве» [Там же]. Исходя из этого, творческая позиция С. Моссенмарка, отчасти перекликающаяся с идеями авангардного движения «Fluxus» (1960–1970-е годы), может быть рассмотрена с позиций современной партиципаторной эстетики художественной деятельности. Интеграция художественного и педагогического опыта способствует преодолению социальной отчужденности по отношению к искусству, которое тем самым утверждается в качестве отправной точки равноправного диалогического процесса между художником и реципиентом.

О своем творческом credo С. Моссенмарк высказался буквально следующим образом: «Быть художником – значит находиться в пустом пространстве, где нет ничего правильного или неправильного» [3, p. 3]. При этом «пустота» трактуется не в качестве синонима экзистенциального одиночества современного композитора или дефицита ресурсов, востребованных его творческими замыслами, она подразумевает свободное пространство, изобилующее бесчисленными возможностями для самовыражения при отсутствии существенных помех. Не случайно С. Моссенмарк воспринимается его коллегами и слушателями как человек, движущийся только собственным путем. Значимость соответствующей

оценки ранее подтвердил Д. Шостакович, обращаясь к С. Губайдулиной: «Я Вам желаю идти Вашим “неправильным” путем» [4, с. 369].

Музыка, наполненная легко распознаваемыми звуками повседневности, обуславливает одну из важнейших задач творческой деятельности С. Моссенмарка – охват беспрецедентно широкой аудитории, сопровождаемый разрушением иерархических ограничений классического искусства. В исполнении сочинений этого композитора, зачастую насыщенных перформативностью, могут участвовать люди без специальной подготовки (указанная подготовка, собственно говоря, вообще не является сколько-нибудь значимым условием), что опровергает распространенный тезис об элитарности академического искусства, утверждая новый подход к творческому процессу, иные семантические основания последнего. Отечественный исследователь, размышляя о нетрадиционном понимании искусства в новейшую эпоху, замечает: «Смыслы образуются в разрывах структур, значений, де-струкции схем и нарративов как последствия конструирования или деконструкции. <...> Проблема творчества теперь заключается в поисках маргинальных смыслов и работе с самой действительностью <...>» [5, с. 174].

Ярким примером трансформации публичного пространства, целенаправленно позиционируемого в качестве художественного высказывания, является концерт С. Моссенмарка «Wroom» для ста мотоциклов «Harley-Davidson» (Рисунок 1), который в 1999 году был заказан Культурным центром Стокгольма. По утверждению автора, грандиозный перформанс, с ревущими двигателями мотоциклов и какофонией звуковых сигналов, осуществляемый под управлением дирижера (он возвышался над «оркестром» благодаря использованию автогидроподъемника), посетили не менее десяти тысяч человек. Данный проект вызвал острый интерес и за пределами Швеции: в частности, американская премьера состоялась в июне 2007 года на музыкальном фестивале в Хот-Спрингсе (дирижер Ричард Розенберг). Тем самым упомянутый перформанс вполне уверенно преодолел границы авангардного искусства артхауса, будучи заявленным в контексте глобального художественного «мегапроекта» С. Моссенмарка.

Изменчивая и многогранная природа арт-перформанса неоднократно отмечалась российскими исследователями-гуманитариями: «Перформанс способен вобрать в орбиту своего содержания все стороны жизненной реальности, не утрачивая художественной составляющей. <...> Искусство, чтобы завладеть вниманием и вовлечь в свое особое пространство публику,

ищет путь превышения заданного ею порога эмоциональной и информационной активности» [6, с. 30, 33].

При этом арт-проекты С. Моссенмарка органически связаны с человеком новейшей эпохи и определенной средой, которая его непосредственно окружает. Согласно оценкам специалистов, искусство наших дней «...становится социокультурной реальностью, эстетикой жизненного строения, теряя свои границы, то есть условность. Классическая модель искусства гибнет в контексте культуры, вероятностной реальности. Эта катастрофа одухотворенного искусства замещается арт-практикой, работой с объектами самой действительности» [5, с. 176].

В творческих экспериментах, предпринимаемых композитором, могут быть использованы самые неожиданные «звуковые объекты». Показательный образец – «урбанистический» перформанс, на протяжении которого несколько десятков бодибилдеров, после тщательных приготовлений к «состязательному дефиле» (quasi-«купальное» облачение в стиле бикини, солнцезащитные очки, глянцево-маслянистое покрытие на рельефно очерченных бицепсах), с ужасающим грохотом волокут по городскому асфальту шестиметровые прутья строительной арматуры. В другом арт-проекте роль ключевой составляющей отведена шумным перемещениям грузовиков-рефрижераторов с мороженым. Весьма примечателен оркестр мобильных телефонов, звучащий в пьесе «Varsågoda» (в переводе с шведского – «пожалуйста»). Здесь каждый участник проекта в установленные моменты нажимает клавишу, издающую определенный звук, а дирижер управляет этим коллективным действием, заглядывая в партитуру. Другому оригинальному сочинению предшествовало интервью композитора в эфире Шведского радио: С. Моссенмарк предложил слушателям осуществить домашние любительские аудиозаписи вокальной музыки, чаще всего исполняемой в моменты купания под душем, и предоставить образцы этого «свободного творчества» для ознакомления. В дальнейшем, используя полученные аудиоматериалы, С. Моссенмарк сочинил хоровое произведение «Песни из душевой кабины», которое с успехом транслировалось в радиоэфире. Подобные методы интеграции, как правило, впечатляют слушателей. Согласно комментарию Г. Г. Гадамера, «уникальность, особенность, через которую приходит к нам эстетический опыт, вызывает потрясение, шок», свидетельствуя о том, что «...в произведении искусства заключено нечто большее, чем то или иное значение, постигаемое неопределенным образом как смысл» [7, с. 301].

Подобные образцы современного композиторского творчества, движимые интенциями «жизнестроения», внешне близки идеям «акустической музыки» (см.: [8]; последняя зачастую именуется «электроакустической» или «конкретной»). Речь идет о публичной репрезентации проектов, где источник звука, скрываемый от слушателя, предполагает какую-то обработку, монтаж использованного материала. Благодаря этому демонстрируемая композиция фактически уподобляется некоему «аудиофильму». Однако в сочинениях С. Моссенмарка упомянутый процесс намеренно демонстрируется аудитории, что соответствует демократизму и открытости художественного мышления данного автора.

В исследовательском дискурсе термин «акустическая музыка» (фр. *musique acousmatique*) фигурирует начиная с 1950-х годов – применительно к «звуковым объектам» П. Шеффера. Более широкое распространение указанного термина связано с актуальной тенденцией в композиторском творчестве последующих десятилетий (работы Ф. Бейля²). Приверженцы акустики обычно тяготеют не к формированию (и последующему воспроизведению) определенного нотного текста, а к отбору и многообразным сопряжениям фонических «объектов» самого различного происхождения, как правило, записанных на электронные/цифровые носители. В творчестве С. Моссенмарка упомянутая тенденция реализуется с видимой интенсивностью и размахом, благодаря чему возникает целостное «акустическое звуковое пространство».

Обращаясь к традиционным жанрам академической музыки, С. Моссенмарк в равной мере сохраняет приверженность демократизации. «Когда я сочиняю оперы, я пишу так, чтобы все исполняемое было слышно и доступно аудитории. В этом случае я могу заявить о чем-то и рассказать что-то публике», – утверждает композитор [3, р. 2].

Наряду с экспериментальными опусами, принадлежащими к новейшим течениям музыкального искусства, С. Моссенмарк создает немало произведений в традиционных академических жанрах. Важное место в его творчестве принадлежит сочинениям для музыкального театра, – композитором к настоящему времени завершено шесть опер, в том числе для неклассических составов исполнителей с привлечением дополнительных инструментов. Наглядное тому подтверждение – «Судьба и приключения госпожи Бьорк» (1993–1994), первая и наиболее известная опера С. Моссенмарка (либретто К. Дунтера) по одноименному роману шведского писателя Йонаса Гарделла. В составе малого

симфонического оркестра здесь фигурируют многочисленные ударные и аккордеон. Наряду с хором – активным участником музыкально-драматургического развития, упомянутые дополнительные инструменты у С. Моссенмарка не ограничиваются функцией сопровождения, но фактически персонифицируются. Их партии, насыщаемые разнообразными красочными эффектами, целенаправленно формируют определенную среду, в которой оказываются герои оперы.

Оригинальные тембровые миксты, создаваемые композитором, и подчеркнутая метафоричность высказывания, доминирующая в сочинениях академических жанров, также способствуют преодолению границ элитарного «высокого» искусства. Наглядными тому подтверждениями являются хоровые произведения С. Моссенмарка «Ozon I» (1992, с 24 электронными поздравительными открытками), «Ozon I vers 2» (1992–1993, с 33 аналогичными открытками), «Ozon III» (1992–1993, с 33 магнитофонами свободного типа), а также «Två vänner, två röster» («Два друга, два голоса», 1988) для «поющего» виолончелиста, «Cat and rat» («Кот и крыса», 1992) для блокфлейты и аккордеона, «Calm water and hot air» («Спокойная вода и горячий воздух», 1992, дуэт аккордеонов), «Music for tough boys» («Музыка для суровых парней», 2004, дуэт гитар) и др.

Таким образом, творчество С. Моссенмарка, непосредственно связанное с приоритетными тенденциями музыкального искусства рубежа XX–XXI столетий, призвано содействовать формированию нового типа культурного диалога, в котором «метод ситуационного анализа» («case-study») реализуется не только на уровне образовательной практики, но и в процессе творческого акта. Регулярные обращения композитора к весьма удаленным друг от друга, зачастую провокационным формам искусства (арт-перформанс, опера, камерная музыка с нетипичными тембровыми сочетаниями) свидетельствуют о многогранной творческой практике, устремляющейся за пределы художественного пространства, акцентирующей самые разнообразные проблемы современной культуры. Подобная философия искусства подразумевает неотъемлемое право на самовыражение для каждого ныне живущего человека, вне зависимости от его «бэкграунда», и тем самым благоприятствует релевантности культурного пространства, где мерилom творческого успеха является не признание в академической среде, а фактический общественный резонанс – альтернативный критерий значимости произведений искусства, утверждающийся на рубеже XX–XXI столетий.

Пантеистические и синкретические интенции камерной музыки: на примере сочинений для аккордеона (баяна)

Среди камерных произведений С. Моссенмарка особое место занимает триптих для аккордеона (баяна) соло: «SKOGSVÄSEN Wood spirit» («Дух леса», 1989)³, «Water spirit»⁴ («Дух воды», 2015) и «Air spirit» («Дух воздуха», 2024; см. Рисунок 2). Образы природы, запечатленные в названиях, вызывают многочисленные параллели с музыкальным миром К. Дебюсси («Море», «Отражения в воде»), М. Равеля («Игра воды»), Н. Римского-Корсакова («Океан-море синее»), Р. Вагнера («Шелест леса») и других композиторов XIX–XX веков. Вместе с тем, С. Моссенмарк осуществляет деконструкцию пасторальной звукописи романтиков, обращаясь к истокам пантеистического мироощущения – дохристианской религиозной философии и духовным практикам Древнего Востока, прежде всего Китая.

В частности, прослеживаются явные параллели с творчеством китайско-американского композитора Тан Дуна, который в «Трилогии воды, бумаги и земли» символически претворяет философское учение У-Син о пяти первоэлементах Вселенной (вода, огонь, дерево, металл и земля). Подразумевается некая трехступенчатая система, вписанная в круг; на ее вершине располагается огонь (*ян*), срединный уровень отводится дереву (*шао ян*) и металлу (*шао инь*), нижняя ступень – воде (*инь*), тогда как главенствующий элемент – земля – есть альфа и омега, квинтэссенция бытия. Следует заметить, что «Дух воздуха» С. Моссенмарка – хронологическое завершение триптиха – не содержится в иерархии У-Син, однако идея всеобъемлющего «дыхания», «духа», символизируя жизненную энергию мироздания, фигурирует в другом учении Древнего Китая – Ци. Подобно сочинениям Тан Дуна, у С. Моссенмарка «звуки “переносятся” из природы в концертный зал, превращая акустическую музыку в визуальную, создавая фейерверк мыслей у слушателей. Это музыкальное творчество пронизано экспериментальным духом. Музыка стремится к ощущению природы, черпает вдохновение из природы, использует материалы, которые можно увидеть в природе в качестве музыкальных инструментов» [9, с. 345].

Тан Дун воплощает философскую концепцию «Трилогии...» на различных символических уровнях. При этом, наряду с принципами троичности и метроритмической остиности, оркестр символизирует «всеобъемлющую» субстанцию путем особого рассредоточения музыкантов в пространстве концертного зала. Воссоздавая аудиовизуальный облик «органической музыки» (см.: [10; 11]), в которой природ-

ные элементы выступают полноправными «соавторами», композитор насыщает оркестровую звучность различными шумовыми эффектами (среди них – манипуляции с бумагой, водной чашей и пр.). В свою очередь, С. Моссенмарк ограничивается только солирующим музыкальным инструментом, раскрывая масштабную концептуальную идею триптиха исключительно средствами музыкальной выразительности аккордеона (баяна).

Исполнительские предписания в пьесе «Wood spirit», в целом «касающиеся преимущественно образной характеристики музыки и относящиеся, по выражению Бетховена, к ее “духу”» [12, с. 221], указывают на господствующую атмосферу таинственности, загадочности (*Misterioso*) с оттенком тревоги, беспокойства (*con inquietudine*). Подобная эмоциональная палитра, несомненно, призвана способствовать убедительному воплощению мистических образов, которые запечатлеваются в данном сочинении.

Помимо «чистого» классического тембра аккордеона, С. Моссенмарк использует комбинированное звучание тона/шума, воссоздаваемое с помощью шумового приема (без движения меха) и ремарки *Combined tone – and keyboard noise*. Указанному эффекту сопутствует контрастный динамический план. Подобная звукопись, явно отличающаяся от модернистских и авангардных фониических экспериментов XX века, ориентируется на формирование «естественного» природного звукового ландшафта (Пример 1).

Будучи одной из приоритетных категорий новейшей академической музыки, темброво-колористический аспект нередко выступает основополагающим элементом композиторских художественных замыслов. Сообразно этому, в исследовательской литературе утверждается понятие «энергетика тембра». Значимость последнего, наряду с мелодией, ритмом, гармонией и фактурой, обуславливается функцией «...не только... выразительного средства <...> но и... самостоятельного, влиятельного носителя энергии» [1, с. 174]. Тенденция к отмеченному истолкованию темброво-колористического аспекта в наши дни мотивируется рядом причин: «формируются новые типы образности <...> прослеживается стремление композиторов запечатлеть причудливые краски шумов непосредственно ощущаемой реальности, явлений “вещного” мира <...> необычайные сочетания красок воображаемой пространственной сферы» (курсив мой. – М. К.) [Там же, с. 175]. Действительно, для воссоздания специфических «типов образности», которые доминируют в указанном триптихе С. Моссенмарка, представляются необходимыми соответствующие «энергетические

ресурсы» тембра; именно благодаря им создается «новое звуковое пространство – от камерного до вселенского» [Там же, с. 176].

Современные композиторские техники и приемы используются С. Моссенмарком весьма избирательно и осторожно. В частности, протяженные кластеры (да и сонорика в целом), подобно «Атмосферам» Д. Лигети, воплощают универсальную идею единства материи, достигаемого благодаря пантеистическому слиянию всех природных элементов. Обогащая звуковой колорит и специфически оттеняя концептуальную идею произведения, кластеры способствуют весьма наглядному и рельефному воплощению сложных метафизических сущностей (Пример 2).

Сонорным звучаниям, дополняемым сложными ритмическими комплексами, противопоставляются массивные аккорды со сплошной акцентуацией. В процессе исполнения баянист как бы «вытаптывает» ее, ударяя ногами в пол, что напоминает о синкретической природе инструментальной музыки, неразрывно связанной с древними ритуалами. Вовлечение тела музыканта в указанный процесс не только и не столько благоприятствует театрализации интерпретирующего прочтения пьесы, сколько напоминает о семантической многоплановости подобных телесных практик. Изменение привычных отношений между исполнителем и его инструментом (отсылающее, в частности, к шаманским ритуалам и порой граничащее с экстатическими состояниями) нередко встречается в академической музыке новейшей эпохи. При этом подразумевается необходимость активизации развертываемого диалога между культурными эпохами и художественными мирами, их постепенного сближения и взаимопроникновения, вплоть до умосозерцаемого единства (Пример 3).

В духе новаторских устремлений XX столетия выдержана и метроритмическая организация произведения. Непериодическая переменность, с использованием чередующихся сложных и комбинированных размеров (на протяжении пьесы указанные смены осуществляются более 20 раз), усугубляется видимым господством «квантовой ритмики» (выражение С. Слонимского – см.: [13, с. 9]), что вызывает ассоциации с «непредсказуемой» динамикой запечатлеваемых природных стихий и связанных с ними процессов (Пример 4).

В следующей пьесе триптиха – «Water spirit» – используется минималистская техника. Основой указанного произведения выступает остинатный паттерн, который постепенно модифицируется в процессе развития, чему способствуют альтерационные «сдвиги» основных тонов. Выстраивая драматургию пьесы, композитор обогащает фактурное изложение за счет полифонизации

музыкальной ткани. В дальнейшем исходная тематическая основа, пронизанная медитативностью и выдерживаемая на *sempre legato*, сменяется остро диссонирующими «кластероподобными» аккордами в сочетании с неожиданными скачками на широкие интервалы и спонтанными перемещениями синкопированного басового голоса (Примеры 5, 6).

Как уже отмечалось выше, С. Моссенмарк достигает весьма убедительных художественно-образных трансформаций используемого музыкального материала, намеренно ограничиваясь выразительными средствами конкретного солирующего инструмента. С одной стороны, баян (аккордеон), ярко и многогранно демонстрирующий современные композиторские новации, в полной мере дистанцируется от собственной фольклорной природы, с другой, – композитор неявно апеллирует к глубинным архаическим истокам данного инструмента, к его уникальной способности запечатлевать эффект «живого дыхания».

Сочетание вышеперечисленных средств художественной выразительности призвано воплотить образ вечно переменчивой, одухотворенной материи, находящейся в состоянии перманентного становления и непрерывного движения, подобно процессам, происходящим во Вселенной. Этот образ соотносится с эстетическими и философскими исканиями композитора, устремленного к синтезу различных культур Запада и Востока, к преодолению границ между звуком и тишиной, между техническими новациями автономной инструментальной музыки и ритуальным синкретизмом, между искусством прошлого и настоящего.

Таким образом, в триптихе С. Моссенмарка для аккордеона (баяна) соло представлен уникальный синтез философско-эстетических концепций, воссоздаваемых в новаторском мышлении современных композиторов. Сопрягая традиционную природу баяна (аккордеона) с авангардными техниками, композитор раскрывает уникальные темброво-колористические возможности соответствующего инструментария. Взаимодействие современных техник музыкальной композиции, соотносимых с шумовыми эффектами и пластическими жестами исполнителя, не просто имитирует звуки «природных стихий», но вызывает множественные ассоциативные параллели с древним синкретическим мироощущением – основой разнообразных архаичных ритуалов. Триптих С. Моссенмарка воспринимается как целостный акт философско-художественного высказывания, способствующий трансформации музыкального произведения, – объект эстетического восприятия превращается в сценическое

действие. Сообразно этому, происходит формирование актуальной модели культурного диалога, что может быть признано вполне очевидным следствием осуществляемого «перформативного переворота» в музыкальном искусстве.

Творчество С. Моссенмарка представляет собой целостный феномен, репрезентируемый в пространстве современной музыкальной культуры, синтезирующий художественную практику, педагогическую теорию и социальную активность в рамках уникального проекта – «художественного педагогического активизма». Представленная обзорная характеристика творческих работ С. Моссенмарка убедительно свидетельствует о том, что разнообразные сферы его деятельности – от оригинальных «урбанистических перформансов» до сложных полистилевых камерно-инструментальных произведений – в целом подчинены единой философско-эстетической парадигме. Ее суть раскрывается в деконструкции иерархических уровней академического искусства, последовательном нивелировании границ между элитарностью и примитивизмом,

музыкальным звуком и шумом, искусством и повседневной жизнью, между различными культурами. В сочинениях С. Моссенмарка происходит трансформация произведения искусства: самодостаточная и замкнутая автономная структура уподобляется открытому перформативному акту, изначальная цель которого по преимуществу обуславливается не созданием специфического продукта, но инициацией культурного диалога. В композициях, относимых к «высокой» жанровой сфере, также сохраняется аналогичная композиторская установка, благоприятствующая достижению эффекта синкретического ритуала. Таким образом, творчество С. Моссенмарка представляет собой некую многоуровневую систему, в которой изначальная логическая сопряженность основных элементов призвана способствовать преодолению социальной сегрегации посредством коллективного творческого самовыражения, традиционный реципиент предстает в качестве соавтора, а художественное высказывание содействует формированию демократической модели современного искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ С. Моссенмарк также является членом Общества шведских композиторов (FST) и членом Международного общества современной музыки (ISCM).

² Ф. Бейль также создал инструмент «акусмониум» («оркестр громкоговорителей»).

³ Произведение весьма широко представлено в современной исполнительской практике различных стран. Нередко оно фигурирует в концертных программах музыкантов – участников международных исполнительских конкурсов.

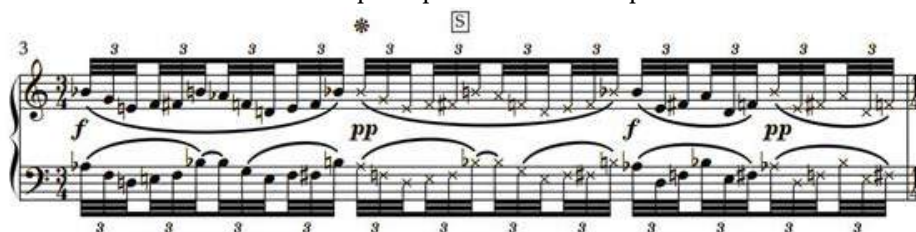
⁴ Композитор посвятил это сочинение выдающемуся баянисту (аккордеонисту), уроженцу Норвегии Гейру Драугсволлу (род. 1967). См. рисунок 2.

⁵ См. подробнее: URL: <https://mossenmark.com/soundart/index.php?proj=wtroom.php> (дата обращения: 25.11.2025).

⁶ Там же.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1. С. Моссенмарк. «SKOGSVÄSEN Wood spirit». Т. 37



Пример 2. С. Моссенмарк. «SKOGSVÄSEN Wood spirit». Т. 20



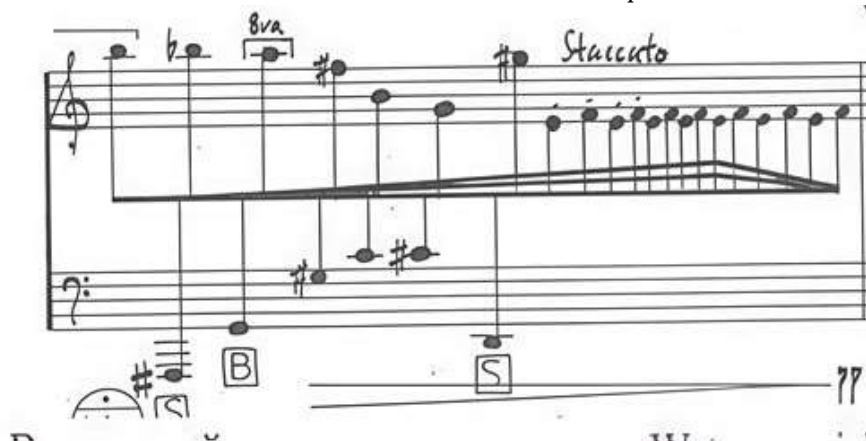
Пример 3

С. Моссенмарк. «SKOGSVÄSEN Wood spirit». Т. 25



Пример 4

С. Моссенмарк. «SKOGSVÄSEN Wood spirit». Т. 11



Пример 5

С. Моссенмарк. «Water spirit». Тт. 67–69 (начало развития паттерна)



Пример 6

С. Моссенмарк. «Water spirit». Т. 135 (трансформация паттерна, замыкание цикла)



Рисунок 1

Концерт «Wroom» для ста мотоциклов «Harley-Davidson»
(Стокгольм, 1999; дирижер П. Сундквист)



Рисунок 2

Г. Драутсволл исполняет произведение «Air spirit» С. Моссенмарка
(фестиваль «Nord Accordeon», Норвегия, 2024)



•—————• ЛИТЕРАТУРА •—————•

1. Никитин А. А. Энергетика музыкально-исполнительского искусства: монография. М.: Де-Либри, 2023. 228 с.
2. Lundgren E. Konsten behöver kreativa konflikter // GUJournalen: Oberoende Tidning för Medarbetare vid Göteborgs Universitet. 2018. № 6 (December). Pp. 26–27.
3. Asklöf K. Profilen: Motormusik och Motståndspedagogik (Staffan Mossenmark). URL: <http://www.gu-journalen.gu.se/innehall/Nyheter+Detalj//guj/> (дата обращения: 25.11.2025).
4. Холопова В. Н. София Губайдулина: монография. Интервью Энцо Рестаньо – София Губайдулина. Изд. 3-е, доп. М.: Композитор, 2011. 408 с.
5. Пигулевский В. О. Искусство и арт-практика. Ростов н/Д: Антей, 2010. 310 с.
6. Крылова А. В. К вопросу о природе арт-перформанса // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 1. С. 27–35.

7. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. 368 с.
8. Schaeffer P. A la recherche d'une musique concrete. Paris: Seuil, 1952. 232 p.
9. Хуан Шуай, Хватова С. И. Звуковые эксперименты Тан Дуна в динамике музыкальной культуры Китая // Музыкальная летопись: материалы XV Международной науч. конф. / ред.-сост. С. И. Хватова. Краснодар: КГИК, 2025. Вып. 15. С. 343–347.
10. Чэнь Цзин. Тан Дун и его экологическая музыка // IT Manager. 2013. № 10. С. 124–128.
11. 杨玲. 谭盾有机音乐研究[D]. 山东大学, 2009: 55页 / Ян Лин. Исследование органической музыки Тан Дуна. Шаньдун: Шаньдунский университет, 2009. 55 с.
12. Корыхалова Н. П. Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях. Изд. 2-е, испр. СПб.: Композитор, 2007. 324 с.
13. Слонимский С. М. Раздумья о третьем авангарде и путях современной музыки. СПб.: Композитор, 2014. 16 с.

REFERENCES

1. Nikitin A. Energetika muzykal'no-iskolnitet'skogo iskusstva [Energy of Musical Performing Art]: monograph. Moscow: DeLibri, 2023. 228 p.
2. Lundgren E. Konsten behöver kreativa konflikter. In: GUJournalen: Oberoende Tidning för Medarbetare vid Göteborgs Universitet. 2018. No. 6 (December). S. 26–27.
3. Asklöf K. Profilen: Motormusik och Motståndspedagogik (Staffan Mossenmark). URL: <http://www.gu-journalen.gu.se/innehall/Nyheter+Detalj/guj/> (date of application: 25.11.2025).
4. Kholopova V. Sofiya Gubaydulina. Interv'y u Entso Restan'o – Sofiya Gubaydulina [Sofia Gubaidulina. Interview of Sofia Gubaidulina with Enzo Restagno]: monograph. The 3rd suppl. ed. Moscow: Kompozitor, 2011. 408 p.
5. Pigulevskiy V. Iskusstvo i art-praktika [Art and Art Practice]. Rostov-on-Don: Antey, 2010. 310 p.
6. Krylova A. K voprosu o prirode art-performansa [On the problem of art performance nature]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2020. No. 1. Pp. 27–35.
7. Gadamer G.-G. Aktual'nost' prekrasnogo [An Actuality of Beauty]. Moscow: Iskusstvo, 1991. 368 p.
8. Schaeffer P. A la recherche d'une musique concrete. Paris: Seuil, 1952. 232 p.
9. Khuan Shuay, Khvatova S. Zvukovye eksperimenty Tan Duna v dinamike muzykal'noy kul'tury Kitaya [Tan Dun's Sound Experiments in the Dynamics of Chinese Musical Culture]. In: Muzykal'naya letopis' [Musical Annals]: materials of the International research conference. Krasnodar: Krasnodar State Institute of Culture, 2025. Issue 15. Pp. 343–347.
10. Chen' Tszin. Tan Dun i ego ekologicheskaya muzyka [Tan Dun and his ecological music]. In: IT Manager. 2013. No. 10. Pp. 124–128.
11. 杨玲. 谭盾有机音乐研究[D]. 山东大学, 2009. 55页 / Yan Lin. Issledovanie organicheskoi muzyki Tan Duna [A Study of Organic Music by Tan Dun]. Shandong: Shandong University, 2009. 55 p.
12. Korykhalova N. Muzykal'no-iskolnitet'skie terminy: Vozniknovenie, razvitie znacheniy i ikh ottenki, ispol'zovanie v raznykh stilyakh [Musical performing terms: origin, development of meanings and their nuances, using in different styles]. The 2nd rev. ed. St. Petersburg: Kompozitor, 2007. 324 p.
13. Slonimskiy S. Razdum'ya o tret'em avangarde i putyakh sovremennoy muzyki [Reflections on the Third Avant-garde and the Paths of Contemporary Music]. St. Petersburg: Kompozitor, 2014. 16 p.

Кривошеев Максим Борисович

соискатель кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования
Краснодарский государственный институт культуры

Россия, 350072, Краснодар

krivosheev-2010@mail.ru

ORCID: 0009-0009-8195-1353

Maxim B. Krivosheev

Competitor at the Department of Musicology, Composition and Methods of Musical Education
Krasnodar State Institute of Culture

Russia, 350072, Krasnodar

krivosheev-2010@mail.ru

ORCID: 0009-0009-8195-1353