

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
САРАТОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ Л.В. СОБИНОВА

На правах рукописи



ПАЛАМАРЖА Анастасия Юрьевна

**КОЛЛЕКТИВНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ СОЧИНЕНИЕ КАК ПРОЕКТ
В ИСКУССТВЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI В.**

Диссертация
на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Специальность 5.10.1. — Теория и история культуры, искусства

Научный руководитель —
доктор искусствоведения,
профессор Т.В. Карташова

Саратов — 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. КОЛЛЕКТИВНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ СОЧИНЕНИЕ КАК ПРОЕКТ КОМПОЗИТОРСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ.....	23
1.1. Проект в искусстве: теоретические основы	23
1.2. Типология коллективных проектов в музыкальной деятельности	34
1.3. Механизмы взаимодействия в системе «композитор – исполнитель – слушатель» в коллективных сочинениях.....	62
ГЛАВА 2. СОЗДАНИЕ КОЛЛЕКТИВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ.....	73
2.1. Исторический аспект коллективных музыкальных сочинений	73
2.2. Классификация коллективных музыкальных произведений.....	90
2.3. Методы взаимодействия композиторов в процессе сотворчества.....	109
ГЛАВА 3. ПРАКТИКА КОЛЛЕКТИВНОГО ТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI В.	128
3.1. Международные коллективные произведения	128
3.2. Локальные коллективные произведения	145
3.3. Отечественная практика коллективного соавторства	161
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	185
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	190
ПРИЛОЖЕНИЕ I. Коллективные музыкальные сочинения.....	221
ПРИЛОЖЕНИЕ II. Таблица распределения авторства в проекте «Страсти по Матфею — 2000»	242

ПРИЛОЖЕНИЕ III. Таблица формул коллективного взаимодействия авторов	244
ПРИЛОЖЕНИЕ IV. «Реквием примирения»	245
ПРИЛОЖЕНИЕ V. «Галлиполийская симфония»	247
ПРИЛОЖЕНИЕ VI. Структура и содержание оперы «Курмангазы»	253
ПРИЛОЖЕНИЕ VII. Мюзикл «Капитанская дочка»	259
ПРИЛОЖЕНИЕ VIII. Опера «Победа на солнцем»	270

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Процесс композиторского творчества в социальных и философских исследованиях отражает его зависимость от общества. Коллективное творчество формирует интересные художественные образцы и даже, в отдельных случаях, имеет некоторые преимущества перед индивидуальным, что даёт нам право рассматривать итоги коллективной деятельности как произведения искусства, занимающие определенную, но до конца не изученную позицию в искусствоведении. Факт существования данных социальных отношений между композиторами складывается во взаимодействии множества процессов внутри временного коллектива и служит основанием для рассуждений о необходимости определения методов работы авторов в рамках проектной деятельности.

Коллективное композиторское творчество, долгое время остававшееся вне научного внимания, сегодня приобретает статус одной из ключевых художественных практик. Сочетание индивидуального авторского начала с механизмами сотворчества, диалога и проектного взаимодействия открывает новые горизонты для осмысления природы композиторского труда.

В истории искусства каждая эпоха формирует собственный взгляд на средства музыкальной выразительности, стили и даже сам процесс творчества. В XX и начале XXI в. в композиторскую практику всё чаще входит феномен коллективных музыкальных сочинений. Сам процесс создания произведений подвергается переосмыслению и проявляется в новых вариантах. В качестве одного из решений, направленных на поиск новых форм взаимодействия, выделяется проект, нацеленный на композиторское сотворчество. Данное обстоятельство составляет один из важнейших аспектов актуальности настоящего исследования.

Несмотря на то, что в истории и теории музыки встречается понятие «коллективное сочинение», имеющее как научный, так и практический статус,

его определение остаётся не до конца разработанным. В исследовательских работах практически отсутствует анализ собственно процесса создания композиторами единого творческого продукта (произведения). Между тем именно изучение психологических, социологических и философских оснований, приводящих в действие механизмы коллективного композиторского творчества, способно раскрыть модели взаимодействия стилей внутри сочинений, которые через идею проекта оказывают влияние на индивидуальный стиль участников, формируя единое композиционное поле, что делает данную проблематику значимой для современного искусствознания.

Актуальность исследования обусловлена также научной и практической необходимостью систематизировать ряд положений о проектной деятельности композиторов и о феномене коллективных музыкальных произведений. Особенностью выбранного периода — второй половины XX — начала XXI в. — является смещение акцента со стилевой индивидуальности на подчёркивание результата, в чём можно усмотреть влияние постмодернизма. Актуализация данной практики именно в наше время, когда можно непосредственно обратиться к авторам проекта, уточнить его концепцию и проследить механизмы сотворчества, делает систематизацию этих положений особенно своевременной.

В целом данное исследование находится в русле современных тенденций в музыкальном искусстве, предлагая новые подходы к изучению коллективного соавторства, что также актуализирует заявленную проблематику работы.

Степень научной разработанности. Феномен коллективных музыкальных сочинений как проектной формы творчества до настоящего времени не получил целостного освещения в научной литературе, однако отдельные аспекты проблемы затронуты в трудах по философии творчества, социологии музыки, психологии сотворчества, проектному менеджменту, а

также в искусствоведческих исследованиях, посвящённых конкретным историческим примерам коллективного сочинительства.

Философские основания творчества как свободного акта и диалогической природы культуры разработаны в классических трудах Н.А. Бердяева [15], М. Бланшо [17], А. Банфи [13], А.Ф. Лосева [120], а также в работах Ю.М. Лотмана [121], посвящённых семиотике культуры и искусства. Психологические механизмы творческой деятельности и сотворчества раскрыты в исследованиях Л.С. Выготского [38], А.Г. Маслоу [130], Е.П. Ильина [74], в трудах Л.Л. Бочкарёва [24], посвящённых психологии музыкальной деятельности. Вопросы социологии музыки и социальных функций музыкального искусства систематизированы в работах Т. Адорно [1], А.Н. Сохора [187; 188], а также в современных публикациях О.В. Брагиной [25], Т.В. Чередниченко [209], Е.А. Макаровой [124]. Теоретические модели коллективных действий и субъектности разработаны в трудах Э. Гидденса [44], П. Штомпки [217], в работах А.Н. Кимберга [91], А.С. Налетовой [91], И.А. Климова [92].

Значительный пласт литературы составляют исследования, посвящённые проектной деятельности в культуре и искусстве. Методологические основы проектирования заложены в работах Дж.К. Джонса [61], В.Ф. Сидоренко [180], В.М. Розина [172]. Применительно к сфере культуры и менеджмента проектная парадигма разрабатывается в учебных пособиях и монографиях Г.Л. Тульчинского [196], Е.Л. Шековой [196; 214], М.П. Переверзева и Т.В. Косцова [152; 153], Е.Ю. Андрущенко [7], М.В. Воротного [36], С.Г. Коленко [95], Н.А. Мальшиной и И.В. Сергеевой (Каменской) [125; 126]. Международные стандарты проектного управления (PMBOK [175], ISO 21500 [236]) дают нормативную базу для понимания проектной логики. Вопросы специфики музыкального проекта как такового поднимаются в публикациях Д.С. Гончаровой [46], И.Д. Новгородцевой [142], А.В. Крыловой [101; 102], а также в диссертации В.А. Моряхина [136], посвящённой синтезированному музыкально-художественному проекту.

Кураторские и арт-проектные практики анализируются в диссертации Д.В. Дёмкиной [58].

Сотворчество и коллективное творчество в музыке являются предметом исследования ряда специальных изысканий. Фундаментальное значение имеют работы Л.П. Казанцевой [81—84], посвящённые теории музыкального содержания, и Е.Ю. Куприной [110—115], в которых разработана теория музыкального сотворчества как художественно-динамической системы, рассмотрены субъектные дислокации в триаде «композитор – исполнитель – слушатель». Проблематика коллективного сочинительства в постмодернистской музыкальной культуре исследуется О.В. Синельниковой [181; 182], которая выделяет практики коллективного творчества композиторов и связывает их с новой религиозностью. Исторические аспекты композиторского соавторства освещены в статьях А.А. Амраховой [4], С.П. Полозова [160], И.В. Полозовой [161], а также в работах А.В. Гвоздева [41], О.Н. Гудожниковой [53]. Региональный аспект коллективного творчества на материале казахской оперы представлен в публикациях У.Р. Джумаковой [62; 63] и С.К. Мусаходжаевой [62].

Отдельную группу составляют исследования, посвящённые конкретным коллективным проектам второй половины XX – начала XXI в. Среди международных проектов можно выделить несколько. «Реквием примирения» рассматривается в статье О.В. Синельниковой [182], «Страсти по Матфею – 2000» (Passion 2000) — в работах Е.Р. Рау [166; 167], «Галлиполийская симфония» представлена в проектном буклете «Цветы Великой войны» [96]. Локальные проекты — «Кантонская рифма Шёлкового пути» и опера «Курмангазы» — анализируются в научном труде Ло Сяолэя [255] и публикациях А.Н. Кетегеновой [90], С. Кузембаевой [106] соответственно. Отечественные проекты также широко освещены: опера «Победа над солнцем — 2013» — в трудах И.С. Воробьёва [34], Т.В. Котович [98], Е.Ф. Ковтуна [94]; музыкальный проект «Полифем» — в публикациях П.Г. Поспелова [162]; коллективная опера «Царь Демьян» — в заметках В. Журавлёва [68]; мюзикл

«Капитанская дочка» — в материалах С. Ильченко [75], Е. Бобровой [19]; проект «Звук Вологды» — в буклетах и материалах фестиваля [151].

Вопросы авторского права на коллективные музыкальные произведения рассматриваются в юридических исследованиях В.Ю. Бузанова [26], П.Г. Дадяна [55], В.С. Илларионова [73], Н.В. Иванова [72], А.М. Белоголовой [14], С.И. Болдырева [22], В.Л. Вольфсона [32], а также в нормативных актах РФ [71]. Социологические и культурологические аспекты формирования художественных сообществ и объединений изучаются в работах О. Аронсона [10], Е.А. Бобринской [18], К.В. Рафиковой [168], И.М. Чубарова [212].

Зарубежная научная традиция представлена трудами Л. Эфтимииу [248], В. Портера [244], Р. Хугилла [234] (коллективная опера), Дж. Чеслик-Клауза [227] (музыка страстей рубежа XX–XXI вв.), А. Тейлора [250], М. Шереггера [248] (сотворчество внутри коллектива).

Рассматриваемое явление достойно пристального внимания научного сообщества как уникальная форма творческого взаимодействия, воплощающая дух эпохи XXI в. и открывающая новые горизонты в осмыслении композиторских методов работы. Несмотря на многообразие публикаций по смежным вопросам, в современном музыкознании отсутствует комплексное исследование, которое рассматривало бы коллективное музыкальное сочинение второй половины XX – начала XXI в. как особый вид творческого проекта, объединяло бы теоретическую модель коллективного композиторского проекта, его типологию, классификацию форм соавторства и системный анализ репрезентативных примеров международной и локальной практики.

Объект исследования — коллективное музыкальное сочинение второй половины XX – начала XXI в.

Предмет исследования — специфика коллективного музыкального сочинения как проектной формы композиторского творчества.

Цель исследования — обосновать проектную природу коллективного музыкального сочинения второй половины XX – начала XXI в., разработав

его классификацию, а также выявив механизмы взаимодействия композиторов в процессе сотворчества.

Поставленную цель невозможно достичь без осмысления исторического опыта коллективной деятельности композиторов. Сложность поставленной цели и многообразие ракурсов её осмысления обуславливают решение следующих **задач**:

1. Определить теоретические основания проектного подхода в музыкальном искусстве, в частности, с точки зрения сотворчества композиторов.

2. Разработать типологию музыкальных проектов и классификацию коллективных музыкальных произведений.

3. Проанализировать механизмы взаимодействия в триаде «композитор – исполнитель – слушатель» в условиях коллективного авторства и описать методы взаимодействия композиторов в процессе сотворчества.

4. Исследовать историческую динамику коллективных музыкальных сочинений.

5. Проанализировать релевантные международные и локальные коллективные проекты второй половины XX – начала XXI в., в том числе отечественную практику композиторского соавторства.

Решение перечисленных задач позволит не только систематизировать обширный материал, но и выявить фундаментальные закономерности, отличающие коллективное музыкальное сочинение второй половины XX – начала XXI в. как особый вид художественного проекта.

Материал исследования. К материалам исследования относятся партитуры коллективных сочинений: «Реквиема примирения» (Л. Берио, Ф. Церха, П.-Х. Дитрих, М. Копелент, Дж.Х. Харбисон, А. Нордгейм, Б. Рэндс, М.-А. Дальбави, Дж. Уир, К. Пендерецкий, В. Рим, А. Шнитке, Г. Рождественский, Д. Юаса, Д. Куртаг) [264–266; 268], «Галлиполийской симфонии» (Д. Демиркан, К. Инче, О.Ф. Текбилек, П. Скалторп, Г. Коэн, Е. Кац-Чернин, Э. Шульц, Г. Коэн, Г. Фарр, Р. Наннс, Р. Харрис, К. Лэтэм,

П. Полиас) [263], симфонии «Кантонской рифмы Шёлкового пути» (Цзин Цзяньшу, Хань Ланькуй, Чжан Цзянь, Чжан Сяофэн, Чжао Цзипин, Лань Чэнбао, Фан Сяоминь) [269], оперы «Победа над солнцем — 2013» (И. Рогалев, И. Воробьёв, Л. Резетдинов, С. Полозов, А. Танонов, Д. Мазитова, А. Зобнин) [261], «Гимна Саратовской консерватории» (В. Мишле, В. Орлов, С. Полозов, И. Субботин) [259;262], клавиры оперы «Курмангазы» (А. Жубанов, Г. Жубанова) [260] и мюзикла «Капитанская дочка» (А. Петров, О. Петрова) [267].

В диссертации использованы документальные материалы (афиши, фотографии, видео- и аудиопроизведения), материалы интервью с участниками коллективных проектов композиторов второй половины XX – начала XXI в.

Концепция исследования исходит из **гипотезы**, в которой выдвигается предположение о том, что коллективное музыкальное произведение второй половины XX – начала XXI в. представляет собой особую разновидность художественного проекта, в рамках которого композиторское сотворчество реализуется через систему проектных механизмов (целеполагание, распределение функций, координация этапов, интеграция индивидуальных стилей). Это отличает их как от традиционных форм авторства, так и от спонтанных форм коллективного творчества. Выбор данного периода обусловлен тем, что именно во второй половине XX в. под влиянием постмодернистских тенденций и развития проектной культуры коллективное соавторство приобретает институциональный и осознанно организованный характер, принципиально отличный от единичных опытов предыдущих эпох. Данная гипотеза отображает взаимосвязи индивидуально-авторского и коллективно-проектного начал содержания коллективных музыкальных сочинений.

Методологическую основу диссертации составляет комплексный подход, объединяющий принципы и методы теоретического и исторического музыкознания, искусствоведения и проектного анализа. Потребность в

комплексном осмыслении феномена с точки зрения искусствоведения, философии, социологии, психологии, культурологии обусловлена не ростом количества таких сочинений, а самой природой изучаемого явления, которое по определению лежит на пересечении нескольких научных дисциплин и требует интеграции различных методологических подходов.

В связи с необходимостью изучения коллективных проектов как целостного социокультурного явления в диссертации применяются: культурно-антропологический подход для анализа роли участников творческого процесса (композитор – исполнитель – слушатель) и трансформации их функций в рамках коллективного сочинения; проектный подход, рассматривающий коллективное сочинение как особую разновидность художественного проекта с присущими ему этапами (идея, разработка, реализация, презентация), а также методы искусствоведческого анализа музыкальных текстов, позволяющие выявить механизмы интеграции индивидуальных стилей, объединив их в единое целое.

В работе применяются общенаучные методы: анализ и синтез, аналогия и сравнение, индукция и дедукция. Широко используемый метод моделирования важен для построения типологии коллективных проектов, схем композиторского соавторства и формул сочинений. Сравнительно-исторический метод необходим для сопоставления зарубежной и отечественной практики коллективного творчества, наблюдения за эволюцией форм соавторства от стабильных объединений до современных арт-коллабораций.

Среди основных методов исследования выделяются сравнительный анализ научной литературы по проблематике коллективного творчества и проектной деятельности в музыкальном искусстве, аналитико-интерпретативный метод, позволяющий реконструировать логику создания коллективных сочинений и выявить механизмы композиторского сотворчества, а также синтез синхронического и диахронического подходов, дающий возможность рассмотреть коллективные проекты как в контексте

конкретного исторического периода (вторая половина XX – начало XXI в.), так и в их внутренней структурной динамике.

Обозначенные методы включают изучение и систематизацию нотных текстов, аудио- и видеозаписей коллективных музыкальных произведений, анализ истории создания произведения, программ, буклетов, афиш и других материалов, отражающих процесс реализации коллективных композиторских проектов, а также интервьюирование участников современных коллабораций в тех случаях, где это возможно.

Таким образом, методологическая база исследования носит междисциплинарный характер, объединяя инструментарий музыкознания, искусствоведения, культурологии с проектным менеджментом, что обеспечивает всестороннее изучение феномена коллективных музыкальных сочинений как проекта в искусстве.

В связи с вышеназванным кругом проблем **научная новизна исследования** определяется тем, что в нём содержатся результаты системного изучения коллективных музыкальных произведений второй половины XX – начала XXI в. как особого вида художественного проекта, основанного на рассмотрении образцов с точки зрения композиторского сотворчества, не подвергавшихся ранее целостному исследованию.

- Впервые объёмно и подробно изучается феномен коллективных музыкальных сочинений, а также представлена «картина» их функционирования в музыкальной практике — от единичных исторических прецедентов до системных проектных форм рубежа XX–XXI вв.

- Систематизирована разнообразная информация о бытовании коллективных произведений, благодаря чему создаётся возможность представления об их месте и роли среди других форм композиторского творчества.

- Рассмотрена роль проектного подхода в становлении коллективного композиторского творчества как особой художественной практики, обуславливающей его вневременную ценность и жизнеспособность.

- Выявлены и описаны методы взаимодействия композиторов в процессе сотворчества, включая модели распределения авторских функций, координации творческих этапов и интеграции разностилевых элементов в единое художественное целое.

- Исследованы особенности внутритекстовой организации коллективного сочинения: механизмы интеграции индивидуальных авторских стилей, композиции, драматургии, а также системы взаимодействия композиторов-соавторов.

- Введены в научный оборот и проанализированы ранее не изученные образцы коллективных сочинений западноевропейских, российских и азиатских композиторов различных школ и стилевых направлений.

- Проведена атрибуция нотного материала коллективных сочинений: выявлены и описаны случаи неясного или спорного авторства отдельных фрагментов в рамках коллективного сочинения; на основе анализа рукописей, авторских пометок и издательских решений поставлены вопросы об авторском вкладе каждого из композиторов, а также намечены пути решения вопросов установления авторства.

- Предложена типология коллективных музыкальных проектов, позволяющая не только описывать, но и прогнозировать возможные сценарии сотворчества.

Для выявления ключевых закономерностей исследуются произведения разной временной, стилевой и национальной принадлежности.

Теоретическая значимость исследования определяется тем, что оно вносит вклад в развитие теории музыкального искусства и искусствознания в нескольких аспектах. В работе сформирован и уточнён терминологический аппарат: дана авторская трактовка содержания понятий «коллективное музыкальное произведение», «музыкальный проект», «композиторское соавторство», позволяющая уточнить их функциональный статус и выявить специфические особенности, присущие композиторскому творчеству второй половины XX – начала XXI в. Тем самым возникает возможность

упорядочить научное описание данного круга явлений и разграничить его со смежными формами, такими как коллективное исполнительство, спонтанная импровизация, традиционное соавторство. Кроме того, разработана классификация коллективных музыкальных сочинений, что создаёт теоретическую базу для систематизации обширного и ранее не структурированного эмпирического материала. В ходе исследования выявлены и описаны механизмы интеграции индивидуальных авторских стилей в единое художественное целое, а также модели распределения авторских функций и координации творческих этапов, что расширяет существующие представления о природе композиторского творчества. Особое значение имеет обоснование проектной природы коллективных музыкальных сочинений, которое позволяет рассматривать их не только как художественные тексты, но и как особый вид творческой деятельности с присущими ей этапами (целеполагание, координация, реализация, презентация). Данный подход открывает перспективы для интеграции методов музыкознания, проектного менеджмента и теории коммуникации. Полученные результаты дополняют теоретические положения о роли немзыкальных компонентов (социальных, коммуникативных, институциональных) в формировании содержания коллективных сочинений, что вносит вклад в музыкальную социологию и психологию творчества. В совокупности материалы исследования создают теоретическую основу для дальнейших исследований коллективного композиторского творчества как одной из ключевых художественных практик рубежа XX–XXI вв.

Практическая значимость работы включает:

1. Использование материалов исследования при чтении курсов «История музыки», «История исполнительских стилей», «Анализ музыкальных произведений», «Современная композиция», «Арт-менеджмент» и «Музыкальное проектирование» в вузах культуры и искусств.
2. Разработку типологии коллективных музыкальных проектов, позволяющую не только описывать, но и прогнозировать модели

композиторского сотворчества. Данная система обеспечит возможность фиксировать форму и рассматривать возможные сценарии соавторства. Это предоставляет кураторам (лидерам) современного музыкального искусства и продюсерским центрам возможность использовать типологию как инструмент для обоснованного выбора формата сотворчества.

3. Введение терминологии для осмысления опыта совместной деятельности композиторов. Выявленные механизмы взаимодействия в триаде «композитор – исполнитель – слушатель» и методы сотворчества внутри единого композиционного целого позволяют практикующим авторам более осознанно вступать в творческие союзы, прогнозировать потенциальные риски, тем самым повышая эффективность совместной работы.

4. Выявленные модели проектной деятельности и унифицированный подход к формулам коллективных произведений могут стать практическим инструментарием для планирования и реализации совместных проектов композиторов, включая распределение авторских функций, координацию творческих этапов и интеграцию разностилевых элементов в единое художественное целое.

5. Результаты исследования могут быть полезны практикам — композиторам, музыкантам и организаторам культурных проектов, стремящимся к созданию инновационных и междисциплинарных произведений.

6. Систематизированный в работе материал по коллективным музыкальным сочинениям второй половины XX – начало XXI в. может служить справочной базой для исследователей, занимающихся проблемами современной композиции, музыкальной социологии и психологии творчества.

Положения, выносимые на защиту:

1. Коллективное музыкальное сочинение второй половины XX – начала XXI в. представляет собой разновидность творческого проекта, обладающую собственной стадийностью и системой организационных механизмов. В отличие от спонтанных форм коллективного

творчества исследуемые сочинения неразрывно связаны с проектной логикой: они проходят стадии целеполагания, распределения авторских функций, координации этапов, интеграции индивидуальных стилей и итоговой презентации. Проектный подход выступает не внешним управленческим инструментом, а внутренней формообразующей силой, превращающей разрозненные авторские вклады в единое художественное целое. **Проект композиторов** — это творческое объединение композиторов, организованное отдельной творческой единицей (лидером), сложившееся в определённых условиях, а также обладающее целями, задачами и ограничениями, результатом которых является создание неповторимого продукта — музыкального сочинения (написанного в соавторстве).

2. В коллективных музыкальных проектах происходит трансформация традиционных ролей в триаде «композитор – исполнитель – слушатель», что ведёт к появлению новых моделей творческого взаимодействия. Так происходит перераспределение традиционных ролей: исполнитель может выступать в качестве соавтора, а композитор — в роли координатора проектной деятельности. В условиях коллективного авторства композитор утрачивает монопольный контроль над текстом и выступает как участник диалога, чья задача — найти баланс между собственным почерком и общей идеей проекта. Исполнитель зачастую получает не готовый текст, а фрагмент, требующий доработки или ансамблевого согласования, что сближает его позицию с соавтором.

3. Переход коллективных музыкальных сочинений от единичных прецедентов к системным проектным формам второй половины XX – начала XXI в. отражает глубинное изменение в понимании творчества, характерное для эпохи постмодерна. Если на ранних стадиях коллективное авторство носило эпизодический характер, то на рубеже XX–XXI вв. оно становится целенаправленной художественной системой. Это связано с такими чертами постмодернизма, как отказ от культа индивидуальной гениальности, внимание к контексту и коммуникации,

интерес к гибридным формам сотворчества. Именно в условиях постмодернистской парадигмы коллективное произведение перестаёт быть исключением и превращается в полноправный и продуктивный способ композиторской работы.

4. Авторская классификация коллективных музыкальных произведений и типология коллективных композиторских проектов имеют как теоретическую основу, так и практическую функцию для систематизации форм композиторского соавторства. Коллективное творчество организуется в рамках моделей, типологизируемых по двум основаниям: типу организации объединения и типу инициирования проекта. Классификация произведений основана на характере отношений между частями и степени их концептуального и музыкального единства материала. Типология музыкальных (стабильные, экспериментальные, арт-коллаборации) и композиторских («по случаю», «веерные», «стихийные») проектов в совокупности с классификацией произведений (по категориям интеграции материала) образуют взаимосвязанную аналитическую схему. Она позволяет описать существующие коллективные сочинения, прогнозировать модели возможного сотворчества и даёт практический инструмент для организаторов культурных инициатив. Коллективное сочинение представляет собой не случайное совпадение, а закономерную и продуктивную форму художественного творчества, отражающую дух современной эпохи с её интересом к диалогу, синтезу и временным творческим союзам.

5. Методы взаимодействия композиторов в процессе сотворчества, модель проектной деятельности, схемы соавторства и варианты формул сочинений отражают степень творческой автономии участников. В практике коллективного творчества выделены две основные стратегии создания совместных сочинений — международная и локальная. Введённый в научный оборот и проанализированный материал западноевропейских, российских и азиатских коллективных сочинений демонстрирует универсальность выявленных закономерностей при сохранении национально-стилевой

специфики каждого проекта. На примере «Галлиполийской симфонии», «Реквиема примирения», оперы «Победа над солнцем — 2013», симфонии «Кантонская рифма Шёлкового пути» и других произведений показано, что проектная логика и механизмы соавторства работают независимо от географического и культурного контекста. Вместе с тем каждый проект несёт на себе отпечаток национальной композиторской школы, традиций и институциональной среды, что позволяет говорить об универсальной природе данного явления.

Соответствие работы паспорту специальности. Диссертация соответствует следующим пунктам паспорта научной специальности 5.10.1. «Теория и история культуры, искусства» (Искусствоведение): п. 114. Закономерности динамики художественного процесса; п. 124. Художественные эксперименты и течения в искусстве XX века; п. 126. Андеграунд, авангард и постмодернизм в искусстве второй половины XX–XXI в.; п. 127. Современный художественный процесс.

Апробация работы. Диссертация обсуждена и рекомендована к защите на заседании кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова. Основные результаты исследования были представлены на **9 международных, 9 всероссийских и 3 межрегиональных** конференциях, среди которых: Международная научно-практическая конференция по теории и истории музыки (г. Москва, 2017); Международная научно-практическая конференция «Проблемы музыкально-исполнительского искусства и образования» (г. Москва, 2019); Международная научная конференция аспирантов «Творчество и исполнительство: взгляд молодых учёных на мир искусства» (г. Москва, 2023); Международная научно-практическая конференция «М. Глинка. Научное измерение» (г. Луганск, 2024); Международная научная студенческая конференция «Музыка в современном мире: культура, искусство, образование», РАМ имени Гнесиных (г. Москва, 2024); Международная научная онлайн-конференция «Музыкознание и исполнительство: параллели

и пересечения», КемГИК (г. Кемерово, 2024); Международная научная конференция «Русская музыка и музыкальная наука в глобальном мире», МГК имени П.И. Чайковского, 4–6 декабря (г. Москва, 2024); Международная научно-практическая конференция им. В.В. Ильина «Письменность, культура, искусство и история славянского мира» (г. Смоленск, 2025, 2026); Всероссийская научно-практическая конференция студентов и аспирантов «Актуальные вопросы искусствознания: музыка – личность – культура» (г. Саратов, 2015, 2016); Всероссийская научная конференция «Orpus corporate» в рамках Всероссийского форума «Музыкальное обозрение России» (г. Саратов, 2021); Всероссийская научно-практическая конференция «Студенческая наука, искусство, творчество: от идеи к результату» (г. Краснодар, 2023); Ежегодный форум молодых исследователей искусства и культуры «Научная весна» (г. Москва, 2023, 2024, 2026); Всероссийская научно-практическая конференция аспирантов и студентов «Слово молодых учёных: актуальные вопросы искусствознания» (г. Саратов, 2024); Всероссийская научная конференция «XVI Болховитиновские чтения», Воронежский государственный институт искусств, 12–13 ноября (г. Воронеж, 2024); Всероссийская (межвузовская) конференция молодых учёных «Музыка, образ и текст в междисциплинарном контексте современного знания» (г. Саратов, 2022); Всероссийская (межвузовская) конференция молодых учёных «Музыка, образ и текст в междисциплинарном контексте современного знания» (г. Саратов, 2023); XXVII научная студенческая конференция «Этнос. Культура. Молодёжь» (г. Смоленск, 2024).

Материалы исследования апробированы на 5 международных, 2 всероссийских и 1 межрегиональном **научных конкурсах**: Международный открытый конкурс научно-исследовательских работ студентов «Музыкальная наука – будущее России» (Лауреат III степени, г. Петрозаводск, 2015); Международный фестиваль-конкурс теоретических работ «Волшебный мир искусства», номинация «Музыкальная журналистика» (Лауреат I степени, г. Москва, 2017, 2018); Международный конкурс научных, учебно-

методических и творческо-педагогических проектов «Музыкальное образование — XXI» — «MusicEducation — XXI» (Лауреат I степени, г. Москва, 2024); XIII Международный конкурс «Сибиряда» (Лауреат I степени, г. Кемерово, 2024); Всероссийский конкурс научных работ «Музыкальная наука: взгляд молодого исследователя» (Лауреат I степени, г. Краснодар, 2023); Всероссийский конкурс научных работ молодых ученых «Путь в науку» (Лауреат II степени, г. Смоленск, 2023); Межрегиональный смотр-конкурс письменных творческих работ по отечественной музыке «Поклонимся великим тем годам!» (Лауреат I степени, г. Саратов, 2015).

Объём и структура работы. Объём диссертации составляет 276 страниц. Диссертация состоит из введения, трёх глав, заключения, списка литературы и 8 приложений.

Логика построения структуры исследования основана на движении от теории к практике, в которой композиторская проектная деятельность раскрывается на 8 уникальных, ранее не рассматривавшихся примерах коллективных сочинений второй половины XX – начала XXI в.

Первая глава диссертации посвящена коллективным сочинениям как проекту композиторской деятельности. В ней рассматриваются теоретические основы этого процесса в искусстве, анализируются понятия «коллективного творчества» и формируется термин «проект композиторов» в контексте творческой деятельности. Типология коллективных проектов в музыкальной деятельности представлена видами: стабильными, экспериментальными и арт-коллаборациями, а также композиторскими: «по случаю», всеерными, стихийными. Особое внимание уделяется анализу механизмов взаимодействия в системе «композитор – исполнитель – слушатель» при создании коллективных сочинений, где раскрывается роль каждого участника в формировании единого художественного целого.

Вторая глава исследования обращается к историческому аспекту создания коллективных сочинений в творчестве композиторов. Предлагается оригинальная классификация коллективных музыкальных произведений:

целостный материал в рамках единой концепции, единая тема как объединяющее ядро и завершение незаконченных произведений.

Исследуются методы взаимодействия композиторов в процессе сотворчества: подробно анализируется модель проектного взаимодействия при создании коллективного творческого продукта, рассматриваются схемы композиторского соавторства и вариативные формулы сочинений, позволяющие систематизировать многообразие форм коллективного авторства.

Третья глава посвящена практике коллективного творчества композиторов второй половины XX – начала XXI в. В ней рассматриваются особенности коллективной деятельности композиторов при создании единого произведения. Исследуются международные коллективные проекты, среди которых «Реквием примирения», «Страсти — 2000» и «Галлиполийская симфония» — масштабные сочинения, объединившие авторов из разных стран и культурных традиций. Анализируются локальные коллективные произведения, такие как симфония «Кантонская рифма Шёлкового пути» и опера «Курмангазы», созданные в рамках национальных культурных инициатив. Особое внимание уделяется отечественной практике коллективного соавторства: анализируются мюзикл «Капитанская дочка», опера «Победа над солнцем — 2013» и Гимн Саратовской консерватории, демонстрирующие преемственность и новаторство в российской традиции коллективного композиторского творчества.

В заключении подводятся итоги исследования, делаются выводы, обобщаются результаты и перспективы дальнейшей разработки проблемы, подтверждающие состоятельность положений, выносимых на защиту.

Список литературы включает 257 наименований, в том числе литературу на иностранных языках и электронные ресурсы. В восьми приложениях содержатся афиши, фотографии по материалам исследования, приводятся таблица коллективных музыкальных сочинений и таблица формул коллективного взаимодействия авторов, а также разработанная анкета для

интервью с композиторами коллективных проектов. Информация о коллективных музыкальных произведениях структурирована по жанрам, хронологически выстроена и систематизирована в таблице (255 наименований), что позволит в дальнейшем изучать коллективные произведения как уникальную часть музыкального наследия в историческом контексте.

ГЛАВА 1. КОЛЛЕКТИВНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ СОЧИНЕНИЕ КАК ПРОЕКТ КОМПОЗИТОРСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

1.1. Проект в искусстве: теоретические основы

Создание коллективного музыкального сочинения — процесс трудоёмкий, требующий вложения сил и средств со стороны не одного человека, а группы творческих работников. Определим, что же подразумевается под понятием «коллективное музыкальное сочинение»: это произведение, созданное несколькими композиторами в соавторстве. В отличие от традиционных форм музыкальной кооперации (таких как оркестровое исполнительство или фольклорная анонимность), в рассматриваемом феномене на первый план выходит интенция: авторы осознанно вступают в диалог соавторства. Важно подчеркнуть, что коллективное сочинение — не механическое суммирование индивидуальных вкладов: каждый автор вносит свой личный вклад, но при этом их индивидуальные стилистические особенности часто оказываются неразрывно слитыми с общим замыслом, и выделить чью-то одну часть бывает невозможно. Однако данное утверждение требует уточнения. Классическая музыкальная эстетика, ориентированная на культ гения, не располагает терминологическим аппаратом для описания распределённого авторства. Парадокс состоит в том, что даже при условии неразрывного слияния стилей автор остаётся узнаваемым. Данное противоречие снимается при переходе от субстанциального понимания произведения к проектному. В рамках

рассматриваемой парадигмы коллективное сочинение — это не просто «продукт» (партитура, запись), а событие, требующее организации. Именно здесь вступает в силу положение о том, что рассматриваемый вид произведения — не просто сумма частей, а целостный художественный организм, где каждый участник работает в единой идее произведения.

Совместные усилия в области искусства довольно редко имеют устойчивый характер; напротив, часто встречаются временные объединения, которые распадаются сразу после выполнения задания. Особенно ярко обозначенная тенденция проявилась в музыке второй половины XX – начала XXI вв¹. Проекты газеты «Музыкальное обозрение», проекты дирижёра Хельмута Риллинга и многие другие стали примерами взаимодействия композиторов разных школ и стран.

Всё сказанное актуализирует понятие «проект», который подобным образом ограничен по времени и находится в рамках той или иной идеи, обозначенной руководителем или автором; он нацелен на получение результата — творческого продукта. Безусловно, коллективное творчество не всегда и не полностью по названию и по характеристикам является проектом, но в ключевых моментах они приближены друг к другу, особенно в значении роли «временного» элемента. Исходя из этого, представляется целесообразным начать рассмотрение коллективных сочинений с анализа организационной составляющей, тесно спаянной с проектной деятельностью. Приведённые ассоциации обусловлены практикой, в которой часто создаются проекты для координации творческой деятельности. Процесс создания произведений искусства переосмысливается и появляется в различных модификациях.

Теоретико-методологическую основу изучения проектов в искусстве составили материалы работ отечественных ученых, среди которых Е.Ю. Андрущенко, К.Н. Вицелярова, О.А. Гармаш, Д.С. Гончарова,

¹ См. Приложение I.

Д.В. Дёмкина, В.Н. Евланов, И.В. Каменская, А.С. Карповцева, С.Г. Коленько, А.В. Крылова, А.Ю. Куклина, Е.А. Макарова, Н.А. Мальшина, В.А. Моряхин, Э.В. Новаторов, И.Д. Новгородцева, М.П. Переверзев, Д.Г. Родионова, Г.Л. Тульчинский, И.М. Чубаров, Е.Л. Шекова, В.С. Юсупова и др. В них дано представление о сложном характере деятельности организаций сферы культуры. Большинство работ имеют практическую направленность и содержат подробные методические указания по проектированию в искусстве. Особое внимание уделяется вопросам классического арт-менеджмента и практическим моментам его осуществления в рамках технического прогресса. Рассмотрим различные определения с целью выявления сущностных черт понятия «проект», а также его разновидностей: «музыкальный проект», «проектная деятельность».

Определение проекта. Согласно этимологии, слово происходит от латинского «projectus» — «брошенный вперёд». В современном понимании оно означает «план», «создание чего-либо». Изначально термин «проект» активно применялся в области архитектуры. В XX в. стал активно использоваться во многих направлениях искусства. В Большом энциклопедическом словаре [23] содержатся три определения:

- совокупность документов (расчётов, чертежей и др.) для создания какого-либо сооружения или изделия;
- предварительный текст какого-нибудь документа;
- замысел, план.

В «Руководстве по Своду знаний по управлению проектами» дано следующее определение: «Проект — это временное предприятие, предназначенное для создания уникальных продуктов, услуг или результатов» [175, с. 4]. В нём акцентируется внимание на роли стратегической позиции, которая нацелена на результат. У каждого проекта существуют основные параметры: сроки, уникальность продукта или услуги, достижение поставленных целей. Его можно трактовать как перспективный план

реализации деятельности, действующий до завершения итогового продукта или получения материального вознаграждения.

На основе международного стандарта ISO² 21500:2012 в 2014 г. был принят Национальный стандарт РФ — Руководство по проектному менеджменту (ГОСТ Р ИСО 21500-2014). В пункте 3.2 настоящего документа изложена официальная версия исследуемого процесса: «Проект состоит из уникального набора процессов. Процессы состоят из координируемых и контролируемых работ с датами начала и окончания, которые выполняются для достижения целей проекта. Достижение целей проекта требует получения определённых результатов, отвечающих конкретным требованиям» [49, с. 4]. Данный стандарт базируется на мировой практике управления проектами и обеспечивает руководителя и членов команды уникальными инструментами для реализации идей, способных выдержать конкуренцию внутри рынка индустрии.

Таблица 1.

ISO 9000, 10006	ICB IPMA ³
«Проект – это уникальный процесс, состоящий из набора взаимоувязанных и контролируемых работ с датами начала и окончания и предпринятый, чтобы достичь цели соответствия конкретным требованиям, включая ограничения по времени, затратам и ресурсам» [237]	«Проект – это: 1) предприятие, которое характеризуется принципиальной уникальностью условий его деятельности, таких как цели, время, затраты, качественные характеристики и другие условия, и отличается от других подобных предприятий специфической проектной организацией; 2) уникальный набор скоординированных действий с определённым началом и завершением, осуществляемых индивидуумом или организацией для решения специфических задач с определённым расписанием, затратами и параметрами выполнения» [238]

² International Organization for Standardization, ISO – это всемирная федерация национальных организаций по стандартизации, разрабатывает критерии оценки бизнеса и технологий.

³ International Competence Baseline of the International Project Management Association, ICB IPMA – это стандарт, описывающий международные требования к компетентности специалистов по управлению проектами (УП), разработанные международной ассоциацией управления проектами.

Обобщая приведенные определения, в общенаучном смысле проект представляет собой целенаправленную, ограниченную во времени деятельность по преобразованию среды, ориентированную на создание уникального результата и обладающую социальным, экономическим или техническим эффектами.

Творческий проект, в свою очередь, — это целенаправленная деятельность по преобразованию символической среды (созданию новых художественных смыслов, образов и форм). Ключевая задача данной разновидности проекта – это генерация новых произведений искусства или услуг, которые воздействуют в первую очередь на духовную и эмоциональную сферу. Тем не менее творческий проект не исключает вторичных социальных или экономических результатов. Проект всегда характеризуется наличием цели, сроков, ресурсных ограничений и уникальности конечного результата.

В настоящее время термин употребляется во многих нормативно-правовых документах⁴. В каждом из определений сфокусировано внимание на некоторых особенностях, присущих всем без исключения проектам. В приводимых определениях проект охарактеризован с различных сторон: как процесс, как предприятие, как набор скоординированных действий. Подобная неоднозначность приводит к необходимости более подробного рассмотрения проектной деятельности и формулировки особенностей проектов, связанных с областью культуры и искусства.

Определение проекта в культуре. Д.В. Дёмкина в диссертационном исследовании «Кураторство и художественный проект в системе современного искусства: историко-теоретический анализ» рассматривает творчество художника как проект в исторической парадигме, предлагая глубокий историко-теоретический анализ изучаемого явления. В её работе изложены понятия в следующем соотношении: проект рассматривается как художественный процесс, в котором объединяются замысел и его реализация.

⁴ См. Таблицу 1.

Автором отмечается, что «в содержании художественного проекта предполагается осуществление решительных действий со стороны куратора с направленностью его на осуществление, взаимодействие с центрами искусств, галереями, коллекционерами, а также на привлечение внимания и признания его деятельности со стороны социума» [58, с. 3]. Линия социальной значимости проектов содержится и в работах И.М. Чубарова: «Проект общего теоретического искусствознания изначально заявлял себя как междисциплинарный и синтетический, соответствуя разнонаправленным экспериментальным поискам в искусстве тех лет. В данных текстах видны явные признаки продуктивной коллективной работы, не только переклички, но и взаимное развитие тем, усиление позиций друг друга, перекрёстная проблематизация концептуальных сюжетов при сохранении индивидуальных акцентов» [213, с. 32]. В контексте искусства проект приобрёл новую трактовку, стал обозначать совокупность всех творческих процессов создания сочинения — от идеи до результата. Функции музыкального проекта сосредоточены в области просветительства и нацелены на развитие коммуникации между всеми участниками проекта (от авторов до слушателей).

Музыкальный проект. Обращаясь к вопросу специфики музыкального проекта, Д.С. Гончарова исключает из процесса проекта коммуникативный элемент и сосредоточивает своё внимание на собственно создании того или иного результата творчества: «Музыкальный проект — это творческое объединение людей либо отдельная творческая единица, сложившиеся в определённых условиях, а также обладающие уникальным видением, миссией, целями, задачами и ограничениями, результатом которых является создание неповторимого продукта — сингла, альбома, концерта и тому подобного» [46, с. 2]. В статье «К вопросу о специфике музыкального проекта» автор предлагает собственное видение процесса формирования и развития проекта: цель — тренд — целевая аудитория — ограничение ресурсов — риск — результат.

Проведя анализ приведённых определений, можно сделать вывод о том, что музыкальные проекты могут быть проанализированы с различных точек зрения: психологии (коммуникативная функция), социологии (отклик общества на проект), практической деятельности. Вместе с тем полученные данные выявляют малую изученность феномена проектирования в области музыкального искусства как целостного явления.

В целом различные определения «проекта», сформулированные Н.Г. Алексеевым, Л.И. Гурье, Д.К. Джонсом, Е.И. Исаевым, Н.Б. Крыловой, Г.Е. Муравьёвой, Г.К. Селевко, В.И. Слободчиковым, К.К. Шестопаловым, выявляют двойственную природу понятия: с одной стороны, процессуальную сторону, с другой — деятельностный подход.

Таблица 2.

Автор	Определение
Н.Г. Алексеев	Проектирование — это деятельность, под которой понимается в предельно сжатой характеристике промышление того, что должно быть [105, с. 76].
Л.И. Гурье	Проектирование — это создание идеального описания будущего объекта, предшествующее его реализации [54, с. 5].
О.И. Генисаретский	Проектирование — универсальный и самостоятельный в интеллектуальном и социокультурном отношении тип деятельности, направленный на создание реальных объектов и/или эффектов с заданными функциональными, технико-экономическими, экологическими и потребительскими качествами [43, с. 1].
Дж.К. Джонс	Проектирование — это процесс, который даёт начало изменениям в искусственной среде [61, с. 45].
Е.И. Исаев	Проектирование всегда выступает как преобразование наличных объектов в новую форму. Знание фиксирует и описывает уже существующие объекты, проекты изображают и представляют то, чего ещё нет [77, с. 17].
В.И. Слободчиков	Проектирование — построение потенциально возможного образовательного пространства многообразных деятельностей — описывается следующей схемой: замысел – реализация - последствия [184, с. 199].
Г. Е. Муравьёва	Проектирование — это мыслительная деятельность, определяющая будущий процесс и результат преобразования действительности с учётом природных и социальных законов, на основе выбора и принятия решений [137].
Г.К. Селевко	Проектирование — это целенаправленная деятельность по нахождению решения проблем и осуществлению изменений в окружающей среде (естественной или искусственной) [177, с. 146].

К.К. Шестопалов	Проектирование — процесс, заключающийся в получении и преобразовании исходного описания ещё не существующего объекта в окончательное описание (проект) на основе выполнения комплекса работ исследовательского, расчётного и конструкторского характера [215, с. 3].
-----------------	--

Обобщая приведённые формулировки, можно сказать, что проектирование в области музыки — это поэтапный процесс, который завершается итоговым продуктом и способствует объединению участников проекта. Большое значение в организации данного процесса принадлежит руководителю, менеджеру, который отвечает за все этапы: от создания до премьерного показа. Результат творческого проекта всегда является образцом коллективной деятельности и возможен только при взаимодействии всех участников творческого процесса.

Особо ценной для нашего исследования является формулировка, связанная с проектированием в области искусства, которая основана на прочной научно-методологической базе. По мнению В.А. Моряхина, «в рамках современного художественного рынка термин “проект” обрёл новую специфику использования, означающую совокупность всех организационно-творческих составляющих в создании художественного произведения: от замысла до его реализации в разных формах» [136, с. 3]. В исследовании сформирована классификация синтезированных музыкально-художественных проектов. Автор выделяет четыре их вида: эстрадный, театральный, спортивно-художественный и академический. Необходимо отметить, что функция проектов рассматривается только в генезисе, который зависит от конкретных социальных условий. В.А. Моряхин определяет этическую, агитационную, эстетически-просветительскую, коммуникативную и рекреационную функции синтезированных музыкально-художественных проектов. В центре нашего исследования — проект академический, который выполняет этическую и коммуникативную функции.

В рассмотренных ранее определениях творческий проект в музыкальном искусстве обладает рядом существенных характеристик: целеполаганием

(наличие осознанной художественной идеи, которую участники стремятся воплотить), ограниченностью по времени (четкие сроки начала и завершения), уникальностью результата (создание неповторимого произведения искусства), командностью (участие нескольких авторов, объединённых общей идеей), ориентацией на символическую среду (преобразование художественного пространства, создание новых смыслов и образов) и многоуровневыми эффектами (эстетические, культурные, социальные, иногда экономические). Данные характеристики последовательно раскрываются в процессе реализации творческого проекта – от формирования идеи до её презентации.

На основе существующих позиций по вопросам проектов в искусстве, которые нередко связаны с практической исполнительской деятельностью, но не ограничиваются ею, сформулируем авторское определение устоявшегося понятия «проект композиторов», которое в научной литературе на данный момент отсутствует. **Проект композиторов** — это творческое объединение композиторов, организованное отдельной творческой единицей (лидером), сложившееся в определённых условиях, а также обладающее целями, задачами и ограничениями, результатом которых является создание неповторимого продукта — музыкального сочинения (написанного в соавторстве). Таким образом, композитор — участник коллективного произведения — включён в сложную сеть отношений не только на этапе индивидуальной работы над своей частью, но и в процессе взаимодействия с соавторами в единой канве драматургии произведения.

Творчество одного композитора, как правило, предлагает собственную уникальность личности и итоговых творений. Согласно определению, композитор — автор, составитель, сочинитель музыки. По мнению Л.П. Казанцевой, «в художественном опусе запечатлевается бытие не некоего индивидуума, а творца. Творец — не столько реальный, эмпирический человек, сколько созидатель, генератор художественных ценностей, автор состоявшихся и будущих опусов. Поскольку художественное воплощение автора-творца сопряжено с обязательным для искусства обобщением, автор

художественный лишается многих частных, несущественных в данном контексте подробностей прототипа, превращаясь в своего рода условное, идеальное воплощение последнего» [82, с. 51]. Развивая эту мысль применительно к коллективному творчеству, можно утверждать, что в коллективном произведении также отсутствуют индивиды композиторов, а присутствует творец в широком понимании этого понятия. К такому выводу, основанному на концепции Л.П. Казанцевой, приходит автор данной диссертационной работы.

В случае если речь идёт о группе, то создаётся временный уникальный организм для реализации творческой деятельности. Внутри группы может происходить взаимное влияние в процессе создания сочинения. Творческое объединение порождает формирование новых связей, отношений внутри всей группы композиторов.

Проект для композитора становится новым актом композиторского самовыражения, проявления творческой воли, где есть ряд возможностей, но в то же время и ряд ограничений:

- идея итогового продукта принадлежит не композитору, а заказчику либо автору идеи. Композитор выполняет свои функции в соответствии с определёнными заранее целями и задачами. Данный вид творчества схож с понятием «социальный заказ», но несёт в себе иные характеристики. Если социальный заказ, по А.Ф. Еремееву [65], — это своеобразное требование к искусству взяться за решение той или иной темы, то в рамках проектирования условия заказчика являются катализатором активной краткосрочной творческой деятельности; они одинаковы для всех участников в условиях создания коллективного уникального продукта;
- в проектной деятельности существуют жёсткие временные рамки, которые зачастую не согласованы с творческим вдохновением, но в то же время они выступают мотиватором продуктивной деятельности. Композитор выполняет определённое задание своим индивидуальным почерком, но в соответствии с общей концепцией произведения. Как мы полагаем,

уникальность проекта композиторов заключается в изменённом порядке триады «композитор – исполнитель – слушатель». В данную модель внедряются иные композиторы, группы и заказчик (автор идеи), и формируются новые взаимосвязи коллективной модели музыкального сочинения.

Взаимодействие композиторов внутри группы может быть открытым или скрытым. В первом варианте соавторы имеют возможность и желание к прямому диалогу, во втором — участники группы не вступают в контакт для открытого общения. Последний является наименее изученным процессом взаимодействия, который возможно рассматривать только на уровне музыкального языка и общей драматургии коллективного сочинения.

Отметим особенности коллективного сочинения как проекта:

1. в пространстве межличностных отношений композиторов проект выступает востребованной формой и механизмом коммуникации;
2. диалогическая структура и многосубъектность проекта приобретают свойства уникальной лаборатории для реализации одной творческой идеи;
3. в контексте социальных отношений проект выступает проводником в диалоге творцов (автора проекта, идеи) и общества.

Всё сказанное позволяет осмыслить композиторские проекты как специфический вид социально-культурного взаимодействия композиторов, который представляет собой самостоятельную модель творческого диалога. Благодаря усилению роли проекта в социальной жизни людей в музыкальном творчестве происходит трансформация понятия «проект»: он на данный момент является экспериментальной формой для творчества современных композиторов.

Переоценка творческого процесса сквозь призму проектной деятельности композиторов позволяет создавать уникальные произведения искусства. Вместе с тем композитор — это единица творческого «организма», который принимает участие в проекте, воспринимая его как творческую

акцию. Команда композиторов чаще всего формируется по законам менеджмента, а не по художественным законам, но в соответствии с определённой творческой идеей.

Современное музыкальное искусство вносит свой вклад в формирование будущих устойчивых стереотипов о проектной деятельности в искусстве. Авторы идей проектов часто находят актуальность в «экзотических» действиях при реализации творческих идей либо усовершенствовании потенциала уже воплощённых в жизнь музыкальных проектов.

1.2. Типология коллективных проектов в музыкальной деятельности

Типология в искусстве — это метод систематизации и классификации художественных явлений, основанный на выделении общих признаков, повторяющихся структур и устойчивых моделей. Она стремится упорядочить многообразный мир искусства, выявить внутренние связи и закономерности, а также облегчить его изучение и понимание. В отличие от простого перечисления или хронологического описания, типологический подход предлагает более глубокое проникновение в суть художественных феноменов, раскрывая их сущностные характеристики и место в системе культуры.

Существуют различные подходы к построению типологий. Одни из них основаны на эмпирических данных, другие — на теоретических конструкциях. Важно отметить, что любая типология является систематизированным отражением реальности и не может полностью отразить её сложность и многогранность. Однако при правильном применении типология может стать мощным инструментом познания, позволяющим структурировать информацию, выявлять закономерности и прогнозировать развитие событий.

Прежде чем приступить к анализу конкретных типов коллективных музыкальных проектов, необходимо определить критерии, на основе которых будет строиться предложенная типология. Ключевыми факторами, определяющими структуру и динамику развития музыкальных проектов, являются: 1) стиль управления, 2) состав участников, 3) процесс сотворчества.

Так, первый фактор определяет положение в иерархии, от которого зависит распределение ролей в коллективе. Он может варьироваться от демократичного, где все участники имеют равный голос, до авторитарного, когда решения принимаются единолично лидером проекта. Второй фактор влияет на социальные роли внутри проектной деятельности — от количественного состава до профессионального уровня компетенций каждого участника. Третий фактор описывает методы создания музыки, от идеи до результата, и особенности реализации на сцене.

На основе предложенных факторов можно выделить следующие основные типы коллективных музыкальных проектов: **стабильные, экспериментальные, арт-коллаборации.**

К **стабильным** проектам относятся формы сотворчества, которые имеют чёткую структуру и многолетний опыт организации процесса творчества. Среди них — ансамбли, оркестры, хоры, поп- и рок-группы, музыкальные театры и оперные труппы. Но в рамках проекта это не просто организованный коллектив для исполнения музыкальных произведений, а сотворчество, которое постоянно обновляется составом исполнителей и имеет временные цели и задачи по объединению участников процесса. Так, оркестры и хоры характеризуются строгой иерархией, где дирижёр является лидером и интерпретатором музыкального произведения. Структура управления может варьироваться от демократичной до авторитарной в зависимости от лидера группы. Ансамбли и группы делают акцент на индивидуальное мастерство музыкантов. Часто в данных структурах отсутствует жёсткая иерархия, а лидерство может переходить от одного музыканта к другому. Музыкальные театры и оперные труппы как проекты предполагают формирование крупного

коллектива, объединяющего музыкантов, вокалистов, актёров, танцоров и других специалистов для создания театрализованных музыкальных представлений, определённых произведений. Данный тип сотворчества требует сложной организации и координации, а также значительных финансовых вложений для реализации поставленных целей и задач проекта.

Особое место среди коллективных проектов в музыкальной деятельности занимает **Всероссийский мастер-класс «Национальный молодёжный хор»**. Идейным вдохновителем и руководителем мастер-класса «Национальный молодёжный хор консерваторий России» был Народный артист России, профессор Б.Г. Тевлин⁵. Именно ему принадлежит авторство и организация этого уникального проекта. Как отмечает Б.Д. Критский, главной задачей мастер-класса «стало изучение современного хорового репертуара, поиск адекватных ему приёмов и способов работы с коллективом. Это, в свою очередь, поставило в повестку дня злободневные вопросы, связанные с дальнейшим развитием теории и практики вузовского музыкального образования, педагогики вокально-хорового исполнительства» [100, с. 129].

Проект стартовал в 2007 г. Мастер-класс «Национальный молодёжный хор российских консерваторий» проводился трижды под руководством Б.Г. Тевлина. В настоящее время он находится под руководством профессора Л.З. Конторовича. Так, в 2013 г. в нём приняли участие около 170 студентов-хормейстеров из 13 высших учебных заведений и 10 музыкальных колледжей.

Участниками «Национального молодёжного хора» стали представители высших и средних специальных учебных заведений из разных уголков России. Программа включала произведения современных авторов, а также классиков. Подобные хоровые проектные мероприятия проходят по всей стране. Аналогичным проектом являются «Всероссийские молодёжные хоровые ассамблеи».

⁵ Б.Г. Тевлин (1931–2012) – выдающийся дирижёр академического русского хора им. А.В. Свешникова и Камерного хора Московской консерватории.

Среди инструментальных музыкальных проектов наиболее ярко выделяется созданный в России в 2022 г. **Всероссийский молодёжный оркестр**⁶ национальных инструментов, представляющий собой постоянно действующий коллектив. Его организация стала возможной благодаря сотрудничеству Санкт-Петербургского государственного учреждения культуры «Петербург-концерт» и фонда «Орнамент», занимающегося развитием музыкальной культуры в рамках проектной деятельности. Цель масштабного проекта — «сохранить и приумножить национальные культурные традиции России. Россия — многонациональное и многоконфессиональное государство, в котором проживает более 140 различных народов. Исторически сложившееся культурное и религиозное взаимоуважение, доброе сотрудничество, признание прав на существование и развитие — уникальная особенность нашей страны» [158, с. 1].

Летом 2022 г. проходил первый отбор в этот уникальный коллектив. В результате отборочных этапов прослушивания в оркестр вошли 85 музыкантов в возрасте от 17 до 27 лет, представлявшие 28 регионов России, а также Беларусь, Монголию и Абхазию. Несмотря на то, что многие из них ещё являлись студентами музыкальных учебных учреждений, каждый обладал уникальной исполнительской манерой и стилем. Возглавляют этот выдающийся музыкальный коллектив Андрей Долгов⁷ и продюсер Инга Кутянская. У рассматриваемого проекта «благородная и амбициозная цель — сделать исполнительство на национальных инструментах популярным во всей стране, привлечь к нему как можно больше молодых музыкантов и слушателей» [79].

Первое выступление оркестра состоялось 10 ноября 2022 г. в Большом зале Санкт-Петербургской филармонии имени Д.Д. Шостаковича. Открытие

⁶ Сокращённое название оркестра – ВСЕОНИ.

⁷ Лауреат III Всероссийского музыкального конкурса в категории «Дирижирование оркестром русских народных инструментов» (2021), руководитель инструментального направления «Народной» смены форума «Таврида» (2019), преподаватель департамента народных инструментов международной музыкальной академии Зимнего международного фестиваля искусств в Сочи (2019) и главный дирижер оркестра национальных инструментов «Терема».

сезона 2023 г. ознаменовалось выступлением в Концертном зале имени П.И. Чайковского Московской филармонии. Как и в любом проектном оркестре, обучающая роль здесь осуществляется в форме мастер-классов от известных экспертов.

В одном из интервью композитор А. Чайковский⁸ отмечает: «Множество юных одарённых музыкантов из различных, порой весьма отдалённых от центра регионов страны, не имеющих регулярного доступа к взаимодействию с выдающимися мастерами, получают благодаря проекту уникальный шанс повысить свой профессиональный уровень в совместном творчестве с ровесниками и под руководством опытных педагогов» [79]. Создатели проекта стремятся пробудить интерес молодых композиторов к оркестру национальных инструментов как к платформе, способной, сохраняя свой традиционный национальный характер, выражать современные концепции искусства.

В сфере театрального искусства вызывает интерес проект **«Музыкальное сердце театра»** (национальный фестиваль и премия), который был основан по инициативе видных деятелей культуры при поддержке Правительства Москвы в 2005 г. Он объединяет российские театральные постановки, использующие современные сценические приёмы в рамках музыкальных спектаклей. Основная цель проекта — поддержка талантливых авторов, режиссёров и исполнителей, работающих в сфере музыкального театра. Кроме того, важными задачами являются популяризация музыкально-драматических спектаклей, знакомство зрителей с новыми произведениями, жанрами и театральными коллективами. Президентом премии и фестиваля до 2021 г. являлся композитор М. Дунаевский, сегодня данный пост занимает композитор А. Рыбников. Генеральный продюсер — Д. Калантаров. Данный проект осуществляется при поддержке Министерства культуры Российской Федерации, Союза театральных деятелей Российской Федерации, а также

⁸ Художественный руководитель Московской филармонии, Председатель Совета Союза композиторов РФ, профессор.

региональных органов власти и является одним из победителей грантового конкурса Президентского фонда культурных инициатив.

Особое место в Национальном фестивале и премии «Музыкальное сердце театра» занимает спецпроект «Большой дебют», реализуемый в партнёрстве с Российским государственным институтом сценических искусств (РГИСИ). Так, в положении спецпроекта отмечено, что программа «направлена на повышение уровня исполнительского мастерства и интереса участников к творческому росту путём проведения мастер-классов ведущими специалистами в сфере исполнительских искусств, формирование новых механизмов и условий для обмена творческим опытом между участниками спецпрограммы» [159].

Этот проект разработан для студентов театральных учебных заведений России и успешно реализуется с 2023 г. В ходе спецпроекта студенты не только принимают участие в постановках, но и осваивают обучающий материал от выдающихся деятелей музыкального искусства в области театра.

Экспериментальные музыкальные проекты — коллективы авторов и исполнителей, работающих на стыке различных жанров и стилей, использующих инструменты (нетрадиционным способом) и нестандартные методы звукоизвлечения. Они характеризуются стремлением к новаторству и отказом от традиционных музыкальных форм. Особенность данного типа — авангардное мышление участников проекта, нестандартные подходы, поиск новых звуковых решений, часто импровизационный характер. Сегодня «оперативные и профессиональные задачи композиторского творчества сменились более масштабными задачами преобразования художественной культуры в целом. Современные композиторы более охотно участвуют в проектах, в своём содержании предполагающих синтез искусств, равноправное взаимодействие музыки и пластических видов искусств, перформанса, художественной акции, видеоарта и т.д.» [28, с. 79].

Например, проект Союза композиторов «Пять вечеров» — это фестиваль новой музыки, где можно услышать камерные и хоровые произведения,

электронные композиции и работы, вдохновленные старинным фольклором. Идея проекта принадлежит Союзу композиторов России. Фестиваль проводится при поддержке Министерства культуры Российской Федерации.

Первый фестиваль состоялся в 2019 г. с целью выявления молодых композиторов из всех регионов России. По словам К. Абрамян, генерального директора Союза композиторов России, проект «Пять вечеров» является пилотным за последние годы. Также она отметила, что в настоящее время ослабла связь между центром и регионами. Композиторы на местах почти утратили уверенность в том, что их творчество интересно кому-то, кроме местных ценителей. Получение партитур от региональных отделений оказалось непростой задачей, занявшей около полутора лет. Часто полученные произведения были написаны давно, что вызывало удивление. Одним из главных критериев для будущих фестивалей (которые планируется проводить и дальше) станет дата создания произведения. В планах — расширение жанрового разнообразия фестиваля, в том числе за счёт хоровых произведений [16]. А. Чайковский отмечал, что на фестивале в 2019 г. «прозвучали сочинения наших коллег со всей России: Санкт-Петербурга и Новосибирска, Карелии и Владикавказа, Ростова-на-Дону и Башкортостана, Москвы, Ярославля, Екатеринбурга, Саратова и многих других регионов нашей страны. Благодаря фестивалю “Пять вечеров”, конкурсу AVANTI и другим начинаниям Союза мы, наконец, получили возможность увидеть реальную картину музыкальной жизни России» [165].

Союз композиторов России традиционно приглашает к участию в фестивале ведущих исполнителей современной музыки, таких как солисты ГАРНА «Россия» имени Людмилы Зыкиной, Камерный хор Московской консерватории, Московский ансамбль современной музыки, Студия новой музыки, Opensound Orchestra, Intrada, Euphoria, Reheard, Арина Зверева, Алёна Верин-Галицкая, Екатерина Палагина (вокал), Екатерина Мечетина (фортепиано), Венедикт Пеунов (баян), Екатерина Мочалова (домра) и многие другие. В 2024 г. фестиваль принимали такие престижные площадки, как

Концертный зал им. П.И. Чайковского, Камерный зал Филармонии, Малый зал «Зарядья», Рахманиновский зал Московской консерватории, ДК «Рассвет».

Другой формой музыкального проекта является лаборатория экспериментального искусства «Звук Вологды», организованная при поддержке властей города. Проект состоялся с 1 по 3 сентября 2023 г. Ключевой целью проекта было создание уникальной музыкальной работы, основанной на графической партитуре, вдохновлённой вологодским кружевом. В проекте приняли участие музыканты из разных городов: Анатолий Риа (Вологда), Илья Чертков (Владимир), Алексей Пивень (Череповец / Санкт-Петербург), Вадим Борисов (Санкт-Петербург), Леонид Филиппов (Сочи). Идея проекта «Звук <название места>» заключается в сборе различных звуков в определённом месте с последующей обработкой и воспроизведением сэмплов по заранее написанным миди-нотам. Например, выбирается здание, снимаются импульсы реверберации и формируется банк. Затем следует техническая часть, а перформативная проходит непосредственно в конкретном месте.

В течение двух дней участники посетили различные городские локации⁹ для записи звуков. Вечером второго дня музыканты работали над созданием звуковых коллажей из собранного материала, руководствуясь логикой партитуры и её интерпретацией. Основой для партитуры была выбрана «Птица счастья» (Н. Мамровская, 2024): «За несколько недель до встречи она была интерпретирована как последовательность музыкальных событий. Для этого профессиональная кружевница Н. Мельничук “разобрала” салфетку на составляющие и помогла определить начальные и конечные точки. Так были получены три части композиции: “Вступление”, “Основная часть” и “Завершение”» [151]. К 3 сентября 2023 г. из сэмплов была сформирована целостная композиция, которую исполнили вживую в креативном

⁹ Подшипниковый завод, молочный комбинат, колокольню кремля, Софийский собор, магазин «Снежинка», скейтпарк «Яма», территорию под Каменным мостом, железнодорожные пути и музей деревянного зодчества «Семёново».

пространстве «Салют, молодёжь!». Музыканты определили жанр итогового произведения как пространственная музыка, перформанс. Партитура проекта хранится в Вологодском музее кружева.

Ещё одним интересным новаторским проектом является объединение «All In Orchestra», в которое вошли выпускники консерватории и электронные музыканты. Они избегают жёстких рамок жанров, их сложно классифицировать однозначно: «“All In Orchestra” — сочетание разных стилей и эпох. Они создатели собственного способа игры. Их музыка — это множество разных историй и мыслей. И эта музыка проникает прямо в душу» [223]. Продюсер М. Копытов отмечает, что идея проекта появилась спонтанно, и в тот момент сошлись все необходимые условия, а именно студия (Galernaya 20), где репетируют музыканты, и потребность в создании музыки, выходящей за пределы жанров и контекстов. Все внешние факторы сложились воедино, и единомышленники смогли встретиться для дальнейшего сотворчества. Главная цель для всех участников «All In Orchestra» — создание новаторской музыки, где инструменталисты стремятся интегрировать современные звучания и технологии, оставаясь в гармонии с современностью, в то время как электронные музыканты стремятся добавить красок живых инструментов в свои композиции. Участники проекта позиционируют себя как группу или ансамбль камерного типа, потому что работа осуществляется без дирижёра, и каждый музыкант является полноценным солистом.

В данный момент в коллективе отсутствует строгая иерархия, что порой затрудняет достижение компромиссов. Это своеобразная психологическая тренировка: ежедневная работа над собой, готовность к тому, что не каждая твоя идея найдёт воплощение. Поскольку все увлечены проектом, участники приходят к компромиссным решениям во многих творческих вопросах. Основной приоритет проекта «All In Orchestra» — инструментальная музыка (с сохранением классических оркестровых форм) как наиболее абстрактная форма искусства, которая предоставляет полную свободу воображению; это создание современной музыки. На данный момент в планы участников

проекта не входит использование вокального материала, но они всегда открыты для новых экспериментов. Проект реализуется на протяжении трёх лет.

Арт-коллаборации музыкантов для совместного творчества с иными видами искусства характеризуются спонтанностью и отсутствием чёткой структуры. Целью объединения участников в проект может быть создание одного или нескольких музыкальных произведений. К основным признакам данного типа можно отнести спонтанность, отсутствие формальных ограничений и эклектичность, эксперименты.

Под арт-коллаборациями в XXI в. подразумеваются проекты, объединяющие «различные виды искусств, когда художники рисуют музыку, создают под музыку свои скульптурные произведения, поэты читают свои стихотворения под сопровождение музыкальных композиций и более нестандартные постановки, концерты open-air, диджей, взаимодействующий с симфоническим оркестром и т.д.» [59].

Примером данного типа может служить фестиваль современного цифрового искусства «Art & Tech» — проект, изучающий взаимосвязь между цифровыми инновациями и актуальным художественным миром. Он демонстрирует разнообразные формы и направления современного искусства, находящиеся в равновесии между традиционным искусством, сложными интеллектуальными идеями, лаконичной простотой и экспериментальной формой. В рамках фестиваля зрителям представлялись аудиовизуальные представления с участием музыкантов, поэтов, художников, а также VR-экспозиции NFY-искусства. Проект проводился в 2022 г. при поддержке культурных инициатив и «Петербург-концерта». Фестиваль был проведён в «Екатерининском собрании Санкт-Петербурга. Программу открывал аудиовизуальный перформанс MINIM VR-художницы Надежды Бей и фортепианного дуэта Владислава Фёдорова и Ярослава Коваленко. Во время звучания музыкальное искусство визуализировалось в режиме реального времени при помощи VR-шлема и контроллеров. Каждое движение руки

художницы оставляло след виртуальной кисти в пространстве, а на экране возникали сменяющие друг друга объёмные картины» [200]. Также во время проекта музыканты ансамбля «Low Kick Collective» исполнили экспериментальный микс джаза, электронной музыки, авангарда и минимализма. А в исполнении live-электронщицы Марии Шостакович (mogga ocean) прозвучал техно-сет. В рамках проекта цифрового искусства «Art & Tech» зрителям был представлен аудиовизуальный перформанс «Священный огонь». Его авторы — Илья Symphocat (композитор), Alin McGrame (поэтесса) и Uliana Roche-glazova — в оригинальной форме представили свои сны, отразившиеся в творчестве каждого исполнителя.

Соединение музыки и художественных выставок представляет собой наложение культурных форм, которое обогащает эстетический опыт зрителей и слушателей. Музыка в музеях далека от простого фонового звучания: она предназначена для интенсивного взаимодействия с произведениями изобразительного искусства, активизируя смыслы и стимулируя воображение. Отсюда возникла идея концертов и даже музыкальных фестивалей в музейных стенах. По мнению О. Хомовой¹⁰, арт-коллаборация в своей сути — это коммерция. Слияние различных видов искусств открывает двери к новой или более широкой аудитории. Так, «академический концертный зал» становится «мультикультурным пространством». В практике Санкт-Петербургской государственной академической капеллы «сначала были добавлены те виды искусств, которые проще всего соединить с музыкой: литература, поэзия, театр и живопись. Даже была открыта картинная галерея, где её основой были картины, написанные художниками во время создания музыкального произведения, импровизации музыканта. Но главной идеей было совместить с музыкой все виды искусств» [204, с. 36].

Среди реализуемых проектов Санкт-Петербургской государственной академической капеллы — фестиваль концептуального искусства

¹⁰ Руководитель Санкт-Петербургской Государственной академической капеллы.

парфюмерии, кулинарии, живописи «Февральская сирень» с названиями «Сиреневые истории», «Рисуем ароматными красками», «Сиреневое лакомство». Особое место среди коллекции арт-коллабораций занимает проект «Ноты запахов и ноты звуков», в котором были задействованы музыканты и руководитель Гильдии парфюмеров. В рамках мероприятия на глазах у публики во время импровизации артистов создавались духи, вдохновлённые этой музыкой. Например, духи капеллы имеют четыре аромата, названные по классификации певческих голосов (сопрано, альт, тенор, бас), что олицетворяет как женский, так и мужской парфюм.

Не менее интересен проект «Музыкальное измерение», участниками которого являются дирижёр Т. Курентзис и артисты ансамбля musicAeterna, представляющие публике музыкальные произведения, способствующие глубокому погружению в мир искусства и созданию личного пространства для размышлений. Данная арт-коллаборация является итогом творческого сотрудничества известных российских музеев и музыкального коллектива при поддержке банка ВТБ: «Первым этапом проекта “Музыкальное измерение” стало создание специальной музыкальной программы к выставке гравюр Альбрехта Дюрера (1471–1528 гг.), подготовленной Государственным Эрмитажем в 2021 г. к 550-летию со дня рождения художника» [199].

Серия проектов «Музыкальное измерение» насчитывает уже восемь выпусков, представляя не только подборку музыкальных произведений для мероприятий, связанных с изобразительным искусством, но и обсуждения специалистов и живые концерты ансамбля musicAeterna прямо в музейном пространстве. Этот проект позволяет не просто знакомиться с экспонатами, а полностью ощутить дух времени и соответствующей культуры. Гармоничное сочетание экспозиции, музыкального фона и познавательных материалов усиливает общее эстетическое впечатление от процесса восприятия шедевров искусства.

Так, в 2025 г. участники проекта «подготовили музыкальные подборки для прогулок по парку Ораниенбаум. В живописной локации между Большим

Меншиковским дворцом и Нижним прудом появилась созданная ВТБ лаунж-зона, где каждый посетитель парка может услышать музыку среди природы и погрузиться в музыкальный ландшафт, открывая окружающий мир с новых сторон. Проект также включает в себя тематические дискуссии и выступление коллектива musicAeterna» [146]. Уникальность проекта «Музыкальное измерение» заключается в глубоком понимании кураторской концепции каждого выставочного события и в желании показать неизведанные аспекты представленных художественных работ. Это не фоновая музыка в музейном пространстве, сопровождающая осмотр экспонатов, а полноценное дополнительное измерение самой экспозиции и отобранных произведений.

Разработанная нами типология музыкальных проектов не является исчерпывающей и допускает существование гибридных форм, объединяющих элементы различных типов. В рамках одного коллективного проекта могут сосуществовать различные подгруппы и направления деятельности. Важно понимать, что границы между типами достаточно условны и подвижны. На развитие и эволюцию коллективных музыкальных проектов оказывают влияние как внутренние факторы (творческие амбиции, личные взаимоотношения), так и внешние (технологические изменения, экономические условия, культурные тенденции).

Коллективное музыкальное творчество продолжает развиваться и эволюционировать, отражая изменения в обществе и технологиях. В будущем можно ожидать появления новых гибридных форм коллективных проектов, объединяющих музыкантов из разных стран и культур для создания уникальных и инновационных произведений. Независимо от формы и жанра, коллективное музыкальное творчество останется важной формой самовыражения и взаимодействия людей, способствуя развитию культуры и обогащая духовный мир человечества.

Перейдём к авторской типологии проектной деятельности композиторов и её проявлениям в мировой музыкальной культуре конца XX – начала XXI в.

В данный исторический период всё более очевидной становится тяготение композиторов к проектной деятельности. Среди примеров подобной деятельности в XXI в. можно назвать отечественные эксперименты газеты «Музыкальное обозрение»: концерт для симфонического оркестра «Десять взглядов на десять заповедей» (М. Броннер, Ю. Воронцов, А. Вустин, С. Жуков, Р. Леденёв, С. Павленко, Е. Подгайц, А. Чайковский, Р. Сабитов, А. Эшпай, 2004), «Посвящение» к 100-летию Д.Д. Шостаковича для симфонического оркестра (О. Алюшина, К. Бодров, О. Бочихина, А. Буканов, Т. Новикова, А. Сюмак, 2006), concerto grosso «Liberta MO/Opus 30/2019» (С. Невский, А. Сюмак, Дм. Курляндский, А. Хубеев, Н. Попов, 2019–2021) к 30-летию газеты «Музыкальное обозрение», а также проекты коллективного композиторского авторства: опера «Царь Демьян» (Л. Десятников, В. Гайворонский, И. Юсупова, В. Николаев, 2001), балет «Смерть Полифема» (Д. Курляндский, В. Белунцов, В. Иванова, А. Маноцков, 2005), кантата «Искатели жемчуга в Язуе» (ТПО «Композитор», 2011), «Победа над солнцем — 2013» (И. Рогалев, И. Воробьёв, Л. Резетдинов, С. Полозов, А. Танонов, Д. Мазитова, А. Зобнин).

Наиболее известные проекты зарубежных авторов — опера «На краю» (А. Тейлор, Э. Вольф, К. Эдвардс, Дж. Дэйв, Р. Веделл, 2004), «Свободная воля» (интернет-сообщество «Опера, написанная Вами», 2012), симфония «Торонто» (Т. Маховер, жители Торонто, 2013), «Между пустыней и глубоким синим морем: симфония Перта» (Т. Маховер, Западноавстралийский симфонический оркестр, 2014), «Я знаю только, что я есть» (Л. Эфтимииу, М. Шереггер, 2019), «Массовый шум» (общество «Открытые уши», 2019). Эти примеры демонстрируют, что проектная деятельность стала неотъемлемой частью современного композиторского творчества, выходя за рамки индивидуального авторства.

Разработанный нами вариант основывается на историческом опыте предыдущих поколений. Построение типологической схемы (системы) имело свои сложности: с одной стороны — фактическое отсутствие теоретического

фундамента в разработке проблемы, с другой — неоднородность, внутренняя противоречивость коллективного соавторства. В диссертации представлена точка зрения на типологию коллективных музыкальных проектов в аспекте её роли и места в концептуальной модели деятельности композиторов в области академической музыки. Коллективное музыкальное сочинение уходит корнями в глубь веков, но в современности приобретает новые формы и смыслы при создании в рамках проектной деятельности композиторов. Совместная работа композиторов над единым музыкальным произведением порождает уникальные творческие синергии — от архаичных форм до современных экспериментальных проектов.

Предложенная нами типология проектов композиторов, в которых итоговым продуктом выступает единое музыкальное произведение, строится на основе характера взаимодействия авторов, обстоятельств и мотивов их совместной работы, побудивших обратиться к данной, сравнительно редко применяемой форме творческого процесса. В результате исследования мы выделили следующие авторские типы: «по случаю», «веерные», «стихийные».

Под проектом **«по случаю»** нами понимаются коллективное сочинение, созданное к определённом историческому, культурному событию или на заказ. Характерными чертами подобных произведений являются конкретные сроки создания (например, к юбилею), определённая тематика события. Яркими примерами данного типа являются музыкальные посвящения к юбилейным, памятным и историческим датам, а также произведения, созданные в рамках конкурсов и фестивалей. Например, сотрудничество может возникнуть по заказу правительства, организации или мецената, стремящегося к созданию уникального проекта. В этом случае внешним фактором соавторства выступает заказ, а внутренним — личная интерпретация композиторами заданной идеи через призму индивидуального опыта и стиля в рамках условия заказа. Также сотворчество может быть инициировано желанием композиторов объединить свои усилия для достижения более масштабного и сложного художественного результата для

конкретного случая. В процессе совместной работы происходит диалектическое взаимодействие идей, техник и стилей. При активном взаимодействии соавторы обмениваются наработками, критикуют и дополняют друг друга, создавая своего рода интеллектуальный сплав, в котором индивидуальные черты каждого участника преобразуются в нечто новое и уникальное. Важным аспектом является умение находить компромиссы, учитывать мнение соавторов и адаптировать свой индивидуальный подход к общей концепции произведения «по случаю». В варианте пассивного сотрудничества автор идеи берёт на себя полномочия по урегулированию внешних и внутренних факторов взаимодействия внутри группы участников процесса¹¹.

«Веерные» проекты — это тип коллективного музыкального сочинения, где автор идеи в нескольких проектах подряд сотрудничает с одними и теми же композиторами. Общность этого типа в большей степени определяется личностью организатора и его предпочтениями, нежели участниками-соавторами. Для некоторых соавторов данный вид взаимодействия носит системный характер. Генеральная линия сотрудничества проявляется в последовательном развитии творческой концепции организатора, в поиске новых форм музыкального выражения и в стремлении к достижению синергетического эффекта. При этом композиторы сохраняют свою идентичность, внося в совместные проекты уникальные элементы, отражающие их личный опыт и видение. Сотрудничество приобретает системный характер, формируя устойчивую структуру взаимодействия, основанную на взаимопонимании, доверии и уважении к индивидуальному творческому почерку каждого участника. При этом, несмотря на автономность каждого произведения, все они объединены общей эстетической направленностью, стилистическими особенностями и мировоззрением

¹¹ Примеры данного типа — «Реквием примирения», «Страсти — 2000», «Галлиполийская симфония», симфония «Кантонская рифма Шёлкового пути», опера «Победа над солнцем — 2013», «Гимн Саратовской консерватории» — будут детально проанализированы в третьей главе настоящего исследования, что позволит наглядно продемонстрировать теоретические положения предлагаемой типологии.

авторов, вовлечённых в процесс сотворчества. Важно отметить, что «веерная» модель не исключает возможности экспериментов: могут возникать новые идеи и направления внутри проекта, однако при этом сохраняется общая цель — создание высококачественного произведения искусства, отражающего как индивидуальные, так и коллективные усилия авторов.

Таким образом, данный тип проектов представляет собой сложную и многогранную систему взаимодействия, в которой сочетаются автономность и взаимосвязь, индивидуальность и коллективность, стабильность и динамизм. Она позволяет авторам реализовать свой творческий потенциал, обмениваться опытом и знаниями, а также создавать произведения, обладающие уникальной художественной ценностью.

Одним из известных современных композиторов России, неоднократно вступавшим в соавторство с другими композиторами в своём творчестве, является А. Танонов (педагог, доцент), автор коллективных мюзиклов «Мастер и Маргарита», «Демон Онегина» и «Лолита». В этих произведениях А. Танонов работал в соавторстве с другими композиторами и авторами либретто. Именно встреча с Ириной Афанасьевой из Makers Lab привела к сотрудничеству, начавшемуся с мюзикла «Мастер и Маргарита».

Их мюзиклы отличаются особенной трактовкой жанра, в которой объединяются различные стили. По мнению композитора, «основное предназначение мюзикла — развлекать. Российская публика привыкла уже к тому, что мюзикл — что-то такое поверхностное. Но каждый из мюзиклов, которые мы создавали, будь то “Мастер и Маргарита”, “Демон Онегина”, “Оскар и Розовая Дама”, — сейчас работаем над “Лолитой” — всё это произведения с очень сложной и непростой драматургией» [2]. А. Танонов является участником коллективных произведений, которые пользуются успехом и спросом у современных слушателей и зрителей. В рамках представленной типологии рассмотрим три мюзикла.

Сценическая версия мистического романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» воплощена в формате мюзикла продюсерской компанией Makers

Lab. Отходя от традиционных канонов жанра, создатели сделали его интерактивным, вовлекая зрителей в театральное действо. Над партитурой трудились шесть композиторов: А. Танонов, С. Рубальский, И. Долгова, О. Томаз, О. Попков и А. Маев. Либретто создавалось коллективом, состоящим из шести авторов, среди которых С. Шиловский-Булгаков, внук писателя, а также И. Афанасьева, А. Пастушенко, М. Ошмянская, И. Шевчук и К. Ханкок. Музыкальное руководство проектом осуществлял Ф. Мастранджело из Италии, а режиссёрское кресло разделили А. Носков и С. Сиракян. Адаптацией романа для сцены занималась команда деятелей искусства из России и других стран.

Первое действие спектакля включает 16 музыкальных номеров, второе — 13. Вклад каждого композитора в коллективную партитуру весьма различен. «Половина из них (О. Томаз, О. Попкова и И. Любимская) являются создателями одного или двух номеров проходного характера. Гораздо больший вклад внесли А. Маев (8 арий и дуэтов) и С. Рубальский, который участвовал в сочинении 8 музыкальных номеров совместно с А. Таноновым. Основной массив музыки сочинён А. Таноновым» [119, с. 107].

Музыкальная партитура мюзикла соткана из лейтмотивов и тематических линий, глубоко отражающих многослойный смысл романа Булгакова и передающих тончайшие нюансы его содержания через виртуозные музыкальные интонации. Так, речь персонажей пронизана точными цитатами из бессмертного литературного первоисточника, погружая зрителя в мир булгаковской Москвы. В музыке мюзикла «Мастер и Маргарита» присутствует множество контрастных и запоминающихся композиций. В нём встречаются различные музыкальные направления (такие как танго, канкан, сатирические песни, хор, пародии на советские популярные песни и т.д.) и стили (академическая и популярная музыка, рок, рэп, отсылки к восточным мелодиям). Несмотря на это разнообразие, существует и стилистически целостное интонационное ядро. Оно формируется и акцентируется за счёт лейтмотивов и взаимосвязанных тем, которые были

упомянуты ранее. Уникальность коллективного мюзикла заключается в параллельном процессе его создания и воплощения на сцене, что позволяло авторам оперативно вносить коррективы и творческие изменения прямо в ходе работы, достигая максимального художественного совершенства.

В 2013 г. продюсерский центр объявил отбор актёров. С сентября 2014 г. по июнь 2016 г. мюзикл можно было увидеть на сцене театра «Мюзик-Холл» в Санкт-Петербурге, а с сентября 2016 г. по декабрь 2022 г. постановка шла в «ЛДМ». С 31 декабря проект осуществляется под новым названием и на новой площадке — в театре «ЛДМ. Новая сцена». В марте 2015 г. труппа представила мюзикл в Москве, на сцене театра «Русская песня». К премьере мюзикла в столице было приурочено открытие памятника главным героям романа в Булгаковском доме.

В дальнейшем Makers Lab приступил к реализации нового проекта, а именно к созданию мюзикла «Демон Онегина», вдохновлённого известным произведением А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Репетиционный процесс был запущен летом 2015 г. Режиссёрское видение постановки воплотила С. Стрейзанд, опираясь на концепцию И. Афанасьевой. За хореографию отвечал Д. Пимонов, а над созданием костюмов трудились А. Назукова и И. Гуляев. Музыкальное оформление было доверено композиторам А. Танонову и Г. Матвейчуку. В партитуре мюзикла используются цитаты из оперы «Евгений Онегин» (тема Татьяны, сцена письма, дуэль) и второй части Симфонии № 5 (*Andante cantabile* с соло валторны) П.И. Чайковского. Это не просто случайные заимствования, а важная часть авторской концепции. Цитаты П.И. Чайковского в рамках музыкальной партитуры становятся диалогом с традицией. Мюзикл состоит из двух действий: первое включает 10 музыкальных номеров, а второе — 22.

При оформлении декораций был сделан упор на создание эффекта максимального погружения зрителя за счёт использования 3D-технологий. По словам И. Афанасьевой, «создатели мюзикла постарались акцентировать внимание на эротизме, религиозности и мистицизме, которые, как правило,

остаются за рамками школьного изучения романа» [145]. Согласно сюжетной линии мюзикла, «Демон Онегина» представлен как теневая сущность протагониста романа, управляющая ходом событий. Именно этот персонаж активизирует обратный отсчёт жизни Онегина. Вероятно, это сделано с целью воскрешения заветных воспоминаний или исправления допущенных ранее ошибок.

Мюзикл «Демон Онегина», основанный на пушкинском «Евгении Онегине», впервые был представлен публике 1 октября 2015 г. в театре «Мюзик-Холл». Мировая премьера мюзикла состоялась 1 октября 2015 г. В период с декабря 2023 по январь 2024 г. мюзикл был показан в рамках гастрольного тура по городам Китая.

Мюзикл «Лолита» базируется на романе «Лолита 1916» британской писательницы Кристин Хэнкок и лишь отдалённо связан с произведением Владимира Набокова. И. Афанасьева поясняет, что первоначально планировалось создать постановку по мотивам романа Набокова, но от этой задумки пришлось отказаться из-за ограничений авторских прав, которыми в настоящее время владеет американское агентство. После кончины наследника В. Набокова, Дмитрия, его произведение не подлежит ни экранизации, ни сценической адаптации: «Театр провёл исследование и выяснил, что существуют, по крайней мере, ещё две “Лолиты”: немецкого автора Хайнса фон Лихберга — произведение, написанное до набоковского, а также английской писательницы Кристин Хэнкок, где действие происходит в России в 1916 г.» [29]. Выбор театром второго произведения в качестве драматургической основы обусловлен его тематикой, способной вызвать интерес как у жителей Санкт-Петербурга, так и у гостей города, обращающихся к трагическим страницам отечественной истории — периоду революционных потрясений в России.

Как отмечает А. Танонов, данный мюзикл — «уникальный проект с точки зрения хореографии, сценографии и, конечно, музыкального ряда. Каждому движению каждого актёра соответствует свой звук и особая игра

света, всё просчитано до доли секунды. Это как художественный фильм или клип, но в реальном времени, без монтажа» [9].

Музыкальная партитура мюзикла отличается оригинальностью и самобытностью. Несмотря на то, что в основе композиторского решения лежат отсылки к известным образцам российской поп-музыки, влияние американских продюсеров наложило определённый отпечаток на общее стилистическое направление. В отличие от традиционных мюзиклов, где музыкальное сопровождение акцентирует ключевые сцены, в данном случае был использован иной подход: акцент смещён на второстепенные и фоновые элементы постановки. Это создало контраст и полифонию, когда музыкальное сопровождение не совпадает с происходящим на сцене, что, по словам А. Танонова, подобно кино, позволяет раскрыть «многослойность персонажей, ведь скучные злодеи и герои никому не нужны» [9].

Также необходимо отметить уникальное режиссёрское решение: зритель превращается из простого наблюдателя в молчаливого участника событий, занимая позицию присяжного в Небесном Суде, что даёт возможность увидеть историю Гумберта и Лолиты глазами постороннего. В мюзикле использован инновационный подход к музыкальному оформлению. В данной постановке музыка выходит за рамки простого сопровождения ключевых сцен, а врывается во второй и третий планы.

Премьера мюзикла «Лолита» состоялась 2, 3 и 4 октября 2018 г. на сцене мультимедийного театра «ЛДМ. Новая сцена». По мнению автора идеи коллективных сочинений А. Танонова, «Лолита» — «кульминационный проект» среди всех мюзиклов театра ЛДМ, «потому что данная реальная история в нереальном исполнении, соединение двух миров» [9].

Совершенно иной тип — «стихийные» проекты, созданные в результате спонтанного, неформального сотрудничества. Импульсом к созданию коллективного произведения данного типа служит интерес группы композиторов к определённой теме, который не предполагает дальнейшего взаимодействия. Основными отличительными чертами рассматриваемого

типа являются: 1) отсутствие жёстких временных рамок; 2) изначально структура произведения не определена участниками и выстраивается в ходе написания произведения; 3) цели и задачи не подчинены внешним факторам.

Как правило, взаимодействие авторов носит импровизационный характер, где каждый участник вносит свой вклад, максимально проявляя свою индивидуальность, в то же время ориентируясь на текущий момент и интуитивное видение остальных участников проекта. Данный вид сотрудничества закрепляется опытом спонтанного, непредсказуемого сотворчества, открывающего новые возможности и перспективы для композиторского мышления. Стихийная модель взаимодействия отличается гибкостью и недолговечностью. Соавторы сотрудничают на основе личной симпатии и общности интересов, не придерживаясь строгих правил и формальностей.

Иллюстрацией данного типа является сюита «Pas de quatre», представляющая собой результат совместного творчества четырёх композиторов: А. Шнитке, Э. Денисова, А. Пярта и Г. Рождественского. Она была создана в 1979 г. и состоит из четырёх разделов. Дж. Макберни, автор идеи коллективного сочинения, провёл детальную беседу с Г. Рождественским, который подчеркнул наличие в произведении зашифрованной идеи, которую нельзя было обнародовать в то время. Эта беседа состоялась в рамках записи концерта, проходившей в студии One at Maida Vale. Авторство частей распределилось следующим образом:

Таблица 3.

№ части	Композитор	Название
1	Г. Рождественский	«Слоны и моська»
2	Э. Денисов	«Вдоль по Пятницкой»
3	А. Пярт/ Г. Рождественский (оркестровка)	Silencer
4	А. Шнитке	Полифоническое танго

Продолжительность звучания коллективного произведения — 17:51. В переписке И.И. Богуславского с И.И. Блажковым от 18.02.1980 г. имеется

замечание, что коллективное сочинение «*Pas de quatre*» исполняется под названием «*Pas de trois*» с исключением третьей части.

Первая часть, принадлежащая перу Г. Рождественского, берёт за основу басню Крылова «Слон и Моська» и символизирует противостояние авангарда в лице А. Шнитке, Э. Денисова, А. Пярта и других и советских «музыкальных столпов». В басне Моська встречает слона, выступающего в цирке, вызывая возгласы толпы: «Как смела Моська лаять на слона!». Этот парадокс был очевиден любому советскому музыканту даже в относительно либеральные 70-е гг.

Вторая часть, созданная Э. Денисовым, явилась откликом на эксперимент, в котором Г. Рождественский предложил художнику запечатлеть оркестр, который затем импровизировал, отвечая на эти рисунки. Симфоническая композиция так и не была продемонстрирована публике — власти резко осудили «ужасающее проявление формализма». В очередной раз политика возобладала над искусством.

Третья часть, «*Silencer*», была написана А. Пяртом в виде краткой партитуры и оркестрована Г. Рождественским, добавившим партию для меццо-сопрано. В основе произведения органная прелюдия И.С. Баха обрамлена аккордом в си миноре, который со временем заполняет весь оркестр.

Четвёртая часть, «Полифоническое танго» А.Г. Шнитке, завершает «*Pas de quatre*» и основана на инициалах советских деятелей, «выдающихся и уважаемых в области культуры». Среди них — Ю. Курпеков, который возглавлял музыкальный отдел ЦК КПСС и играл на фаготе, а также инициалы композитора-соцреалиста Овчинникова и художника Ильи Глазунова.

Запись произведения была произведена 9 октября 1979 г. на студии One at Maida Vale при участии Симфонического оркестра BBC под руководством Г. Рождественского; — продюсер Ч.Б. Самуэльсон.

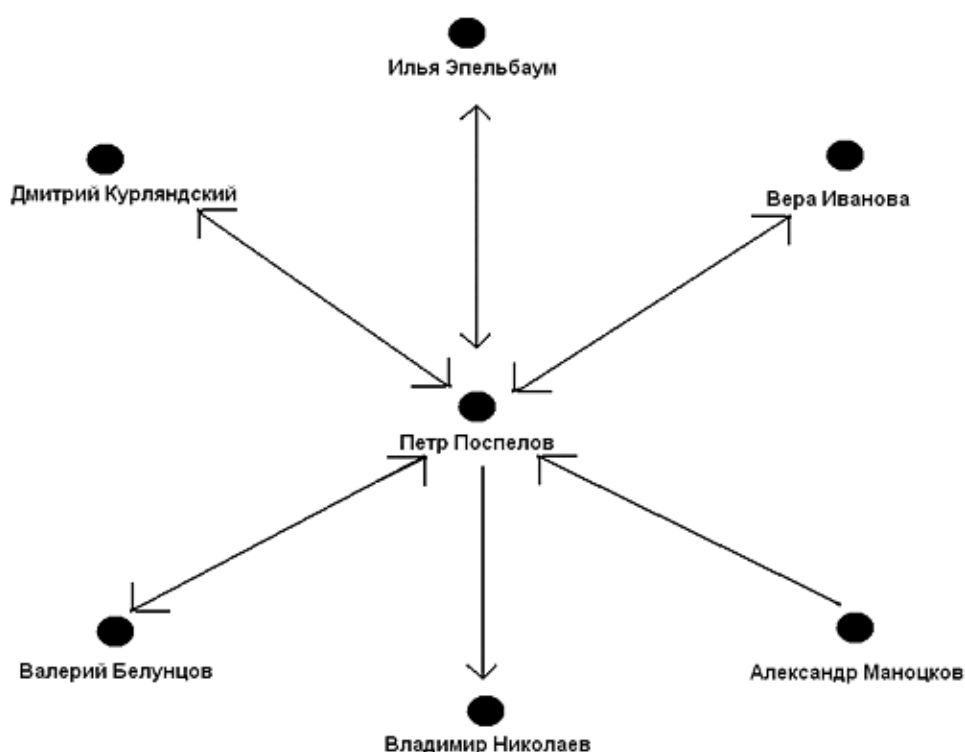
Выдающимся образцом третьего типа можно назвать балет «Полифем», созданный по заказу Московского театра «Тень». Автор идеи —

И.М. Эпельбаум, руководитель театра. В этом проекте предполагалось изменить традиционное понятие «композитор», так как «автором музыки может быть не обязательно композитор, но и человек смежной творческой профессии — к примеру, театральный режиссёр» [162]. Данная метаморфоза и легла в основу новой стратегии для будущих соавторов. Новая схема сотворчества должна была соблюсти два основных условия: «Первое — писать в программе *Finale*. Второе — заведомо согласиться с тем, что ваш материал другими композиторами будет дописываться, сокращаться, перекомпоновываться и перегармонизовываться, обрастать полифоническим контекстом и, может статься, что на некоем этапе вернётся к вам же на доработку в малоузнаваемом виде» [162]. Руководство композиторским процессом за собой оставил автор идеи. А П.Г. Пospelову было поручено собрать группу композиторов (ответственных мастеров). Он распространил предложения об участии в проекте и получил много положительных ответов.

Таким образом, автор идеи составил конкурсные задания. Приведём одно из них: «Одиссей и его воины высадились на остров. Они идут поступью героев, но одновременно боятся и прислушиваются. 15 секунд». Впоследствии эти задания выполняли потенциальные авторы. Выполненные работы поступали П.Г. Пospelову, который, «обезличив» автора (замарав), отправлял их для утверждения И.М. Эпельбауму. Основное требование к работам — это точное выполнение творческого задания. В итоге конкурсного отбора были выбраны материалы трёх композиторов, которые стали соавторами балета «Полифем»: В.О. Белунцова, В.О. Иванова, Д.А. Курляндский. Кроме того, автор идеи лично сочинил музыкальные темы для общего проекта, которые затем вошли в партитуру. Состав композиторов, работавших над произведением, почти полностью сформирован из членов творческого объединения «Композитор», за исключением В.О. Ивановой.

Дальнейшая работа с выбранной командой авторов сохраняла все условия проекта. Процесс работы композиторов был полностью изолирован, т.е. авторы до премьеры не знали, кто из композиторов параллельно трудится

над общей партитурой. Таким образом, музыкальные фрагменты состояли из множества выполненных творческих заданий, которые высылались по электронной почте на протяжении 2–3 месяцев. Основные правки по произведению выполнял П.Г. Поспелов (тональный план, общая композиция и т.д.). Необходимо отметить, что авторы проекта чётко формулируют и распределяют роли для всех участников творческого процесса: идея и либретто (И.М. Эпельбаум), постановка и режиссура (М.А. Краснопольская, И.М. Эпельбаум), хореография и исполнение партии Полифема (Н.М. Цискаридзе), авторское руководство (И.М. Эпельбаум), ответственные мастера (В.О. Белунцова, В.О. Иванова, Д.А. Курляндский), контрибуция (А.П. Маноцков), премодерация и рерайт (П.Г. Поспелов), постпродакшн (В.А. Николаев).

Рисунок 1¹².

Когда клавишное коллективное произведение было собрано и проверено, В.А. Николаев (его утвердили без конкурса, так как он ранее был связан с театром «Тень» и знал специфику работы) приступил к оркестровке.

¹² Схема коллективного творчества ТПО «Композитор». Балет «Полифем» [162].

В дальнейшем музыку к спектаклю записал сводный оркестр (радио) под руководством А. Соловьёва. В итоге долгой экспериментальной работы коллективный балет «Полифем» сложился из двух актов без антракта.

Творческие задания составлялись таким образом, чтобы ни один номер не сочинялся определённым композитором, а все участники приложили усилия к каждому номеру балета. Автор идеи на этапе формирования произведения желал видеть не набор номеров разных авторов, а единую партитуру «скрытых» соавторов. Коллективный балет стал очередным экспериментом для группы соавторов.

Таблица 4.

Структура балета «Полифем».	
Акт I	
№ 1	Увертюра. Восход солнца
№ 2	Танец четырех ветров
№ 3	Танец сирен
№ 4	Слон
№ 5	Полифем
№ 6	Па-де-де Полифема и Галатеи. Вариация Галатеи
№ 7	Вариация Полифема
№ 8	Кода I
№ 9	Кода II
№ 10	Уход Полифема и заход солнца
Акт II	
№ 11	Высадка Одиссея с воинами на остров
№ 12	Вынос жертвенника
№ 13	Танец с копьями
№ 14	Восход солнца
№ 15	Танец сирен
№ 16	Адажио Одиссея и Галатеи
№ 17	Гнев и печаль Полифема
№ 18	Прощальный танец сирен и Галатеи
№ 19	Ослепление Полифема
№ 20	Бегство Одиссея и воинов, погоня и буря
№ 21	Большая печаль и смерть Полифема

Премьерный показ состоялся 30 июня 2005 г. в лиликанском театре «Тень». Постановка и режиссура — М.А. Краснопольской и И.М. Эпельбаума,

хореография и исполнение партии Полифема — Н.М. Цискаридзе. Балет «Полифем» — уникальный проект коллективного творческого процесса композиторов, яркий пример скрытого авторства при изолированном взаимодействии внутри группы.

Типология проектов композиторов содействует систематизации знаний и упрощает анализ коллективных произведений как итогового продукта совместного авторства. Многие произведения могут сочетать в себе черты нескольких типов. Основные факторы развития для дальнейшей конкретизации типологии: влияние социального контекста важно для понимания мотивов и характера сотрудничества композиторов. В свою очередь, изучение структуры накопления культурного опыта композиторской деятельности необходимо для более глубокого анализа процесса создания коллективных форм сотрудничества.

Предложенная типология коллективных проектов композиторов представляет собой структурную модель, сфокусированную на внутреннем устройстве коллективной работы творческой группы. Участник рассматриваемого процесса выступает в роли структурно-функционального элемента в деятельности композитора, участвующего в создании нового музыкального произведения, даёт возможность осмыслить степень воздействия совместного творчества на личные ценности автора. С другой стороны, типология может быть использована в качестве основы для систематизации коллективных музыкальных произведений в истории музыки.

Сформированная типология коллективных проектов композиторов является отправной точкой для дальнейших исследований, выявляющей специфику исследуемого объекта — коллективного произведения композиторов.

Углубляясь в анализ предложенной типологии, следует обратить внимание на динамическую природу взаимодействия между типами. Проект «по случаю», зародившийся под влиянием внешнего импульса, может трансформироваться в «всерный», если сотрудничество оказывается

плодотворным и систематическим. В свою очередь, «стихийный» проект, обнаружив неожиданный резонанс, может стать отправной точкой для формирования устойчивого композиторского тандема, перейдя в разряд «веерных». Подобная трансформация подчёркивает гибкость типологии и её адаптивность к многообразию форм композиторского сотворчества.

В перспективе предлагаемая типология может быть расширена за счёт включения новых критериев. Например, можно учитывать степень формализации сотрудничества, характер распределения прав на произведение, влияние технологических факторов на процесс сотворчества. Подобное расширение позволит создать более детальную и дифференцированную типологию коллективных проектов.

Следует подчеркнуть, что предложенный вариант является не догмой, а инструментом для исследования сложных и многогранных явлений композиторского сотворчества. Дальнейшее развитие и конкретизация типологии требуют совместных усилий музыковедов, психологов и других специалистов, заинтересованных в изучении феномена коллективного творчества. Ключевым аспектом дальнейшей работы является изучение механизмов передачи знаний и опыта внутри коллектива композиторов и форм коммуникации между субъектами сотворчества.

Не менее важным представляется изучение психологических аспектов соавторства. Сотрудничество и внутренняя конкуренция, подчинение и лидерство, коллективное и индивидуальное — все эти противоположности переплетаются в системе композиторского проекта. Именно понимание мотивационных факторов, лежащих в основе стремления к сотворчеству, позволит выявить те психологические механизмы, которые способствуют рождению уникальных музыкальных произведений.

1.3. Механизмы взаимодействия в системе «композитор – исполнитель – слушатель» в коллективных сочинениях

Создание коллективных сочинений по-новому заставляет взглянуть на коммуникативную систему «композитор – исполнитель – слушатель». В музыке XX – начала XXI в. она претерпевает значительные изменения. Исполнитель может становиться соавтором композитора, участвуя в хэппенинге и перформансах; слушатель также оказывается включённым в процесс создания художественного события.

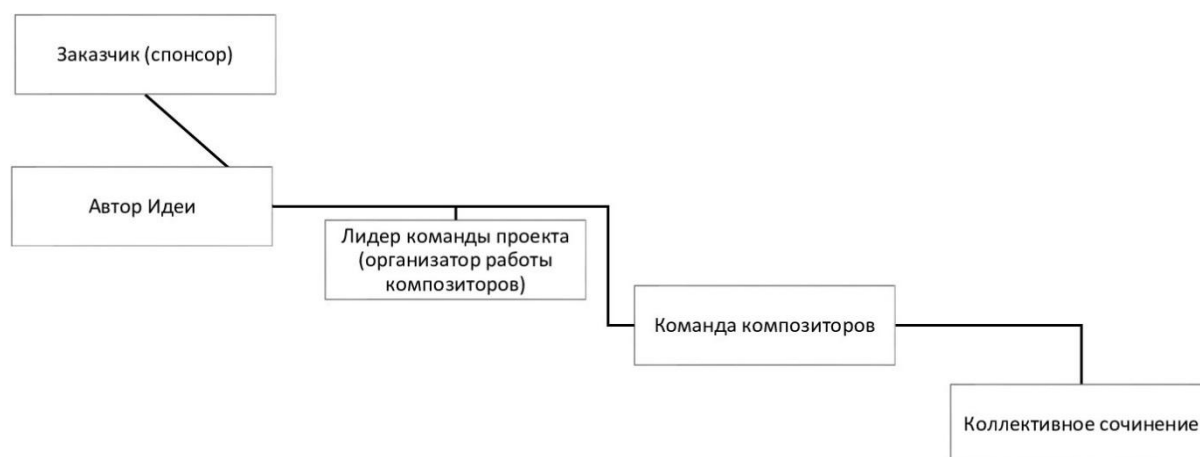
Появление заказчика как автора идеи и увеличение количества композиторов на этапе создания коллективного произведения приводят к трансформации указанной триады с точки зрения социомузыкальных процессов. С одной стороны, в коллективных сочинениях можно увидеть максимум авторского с установкой на эксперимент, с другой — обезличивание, стирание индивидуального за счёт контраста различных стилевых систем. Временные рамки, выставляемые перед участниками творческих групп, приводят к усилению устремлённости к результату. Слушатель, являющийся конечным «потребителем» коллективного творчества, в свою очередь ставится перед фактом «размытого авторства». Он вынужден либо угадывать знакомое на слух, либо вдобавок к знакомому принимать и незнакомое. Таким образом, каждый из участников триады «композитор – исполнитель – слушатель» вынужден балансировать на грани узнаваемого и нового.

Рассмотрим несколько планов социальных отношений, которые возникают на разных этапах реализации творческого проекта.

1. При взаимодействии внутри команды (заказчик – композиторы) зарождается «ядро» сочинения и постепенно видоизменяются формы и

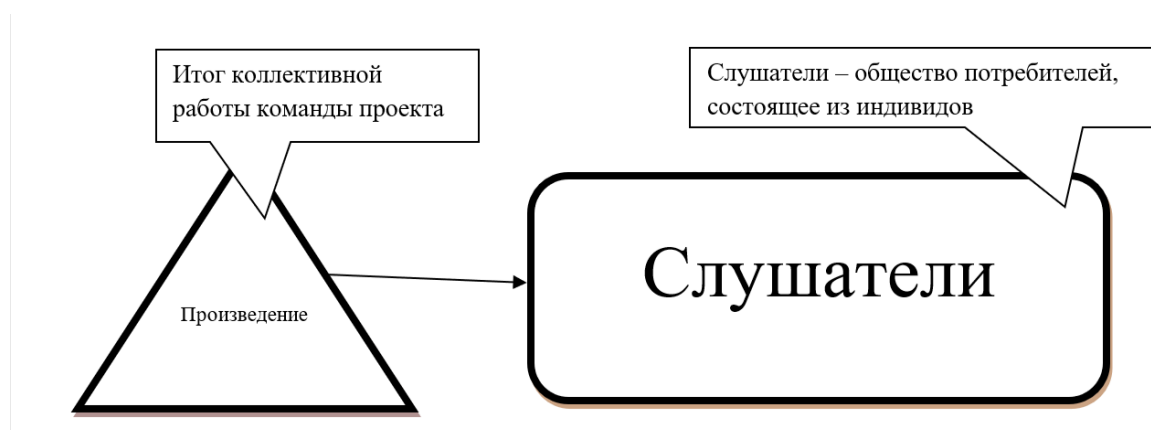
методы коммуникации внутри творческой группы. С этой точки зрения команда проекта — это не только группа композиторов, а огромный механизм, где каждому участнику отведена определённая функция, которая влияет на реализацию проекта, что показано ниже.

Рисунок 2.



Совершенно иные процессы происходят на завершающем этапе проекта, когда происходит презентация творческого продукта. Если с точки зрения маркетинга можно просчитать успешность команды на первом этапе, то успех или провал на премьере невозможно до конца предугадать.

Рисунок 3.



В рамках нашего исследования особое место занимает креативный музыкальный продукт, созданный несколькими композиторами. Коллективное музыкальное сочинение, имея множество авторов, порождает в

себе уникальные социальные отношения множества творцов. Л.П. Казанцева называет это «стилевым плюрализмом» [83, с. 74]; в данном случае слушатель сталкивается с горизонтальным сопоставлением стилей внутри произведения: «Как показывает анализ вариационных произведений, в создании которых участвуют несколько человек, отношение композитора к стилю меняется, со временем зреет осознание стиля как репрезентанта конкретной творческой личности» [83, с. 83].

Взаимосвязь между композиторами внутри одного музыкального сочинения до сих пор не являлась предметом специального исследования: «Музыкальная социология занимается судьбой произведения после того, как оно завершено, покинуло письменный стол композитора и начало функционировать в обществе. Что же касается композиторского творчества, то оно тоже интересуется эту науку, но только в определённом аспекте, с точки зрения того, как осуществляется обратная связь между общественным “потреблением” музыки и её созданием» [187, с. 7]. Однако А.Н. Сохор в книге «Социология и музыкальная культура» утверждает, что данный процесс можно изучать не только по отношению к «массовой» музыкальной продукции, но и к «уникальным» произведениям композитора. При этом коллективное композиторское творчество исследователем не рассматривается.

Опираясь на стилевую исключительность произведения как итога коллективного проекта, на количество композиторов, создающих сочинение, можно заметить парадоксальное сочетание уникальности в универсальном процессе проектирования. Во-первых, сотворчество композиторов в рамках одного сочинения — достаточно редкое явление. Группы разных проектов не повторяются: это временное объединение авторов, каждого из которых отличает оригинальность мышления. Таким образом, ряд уникальностей при взаимодействии и нелинейном сочетании творческого потенциала создаёт единое сочинение. Схематично можно выразить следующим образом: $У_1^1 + У_1^2 + У_1^3 + \dots = У_1$, где $У_к$ — уникальность (стилевые особенности)

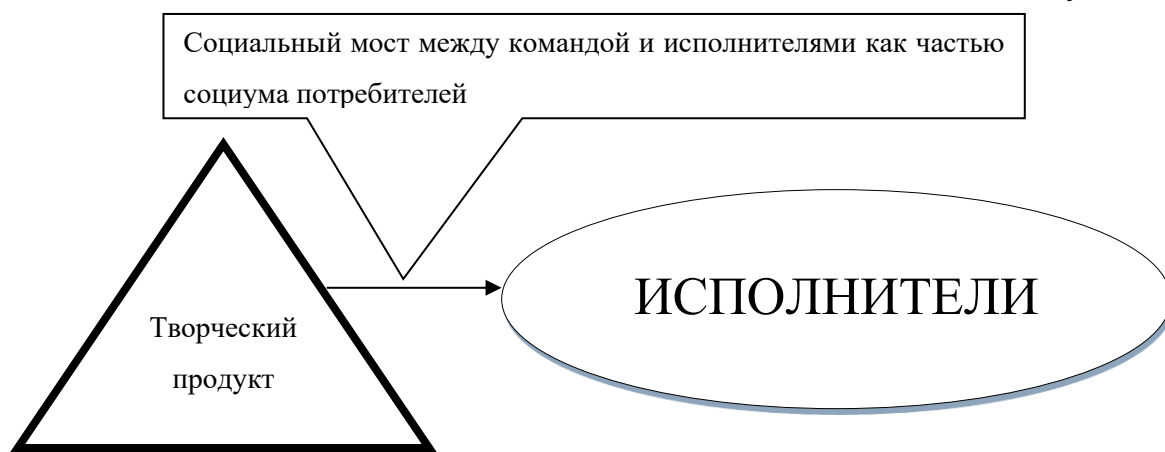
композитора, Y_1 — креативный итоговый продукт, не имеющий аналогов. Совокупность коллективных сочинений показывает универсальность модели сотворчества композиторов, которая даёт возможность создать уникальный итог при универсальном процессе проектирования.

Рисунок 4.

$$Y_K^1 + Y_K^2 + Y_K^3 + \dots = Y_1$$

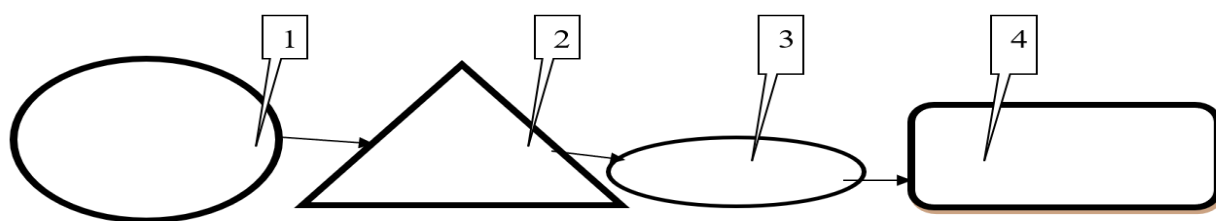
Взаимосвязи внутри коллектива композиторов нацелены на создание продукта проекта для общества. Но в рамках бытия музыкального сочинения существует ещё один пласт — исполнители произведения. В проектах композиторов чаще всего реализуются масштабные произведения, которые требуют большого количества исполнительских сил (участников). Таким образом, творческая группа исполнителей — это сотворческий процесс композиторов, исполнителей и слушателей.

Рисунок 5.



Рассмотрев все возможные на данный момент элементы социального взаимодействия, мы приходим к выводу о четырёхкомпонентной природе бытия музыкального проекта композиторского сотворчества, включающего четыре пласта: команда с группой композиторов (1), сочинение (2), исполнители (3), слушатели (4).

Рисунок 6.



При рассмотрении связей во время реализации проекта ярко выделяется, обособляется процесс коллективного творчества. Именно команда создаёт социум в социуме, где основная форма взаимодействия — коллективное творчество как совместная творческая работа по созданию какого-либо художественного произведения или некой художественной ценности для социума. Итог коллективного творчества в области искусства — произведение, которое является частью культуры. Оно эффективно при решении многоаспектных задач, содержащих совместные задания и опирающихся на опыт всех участников. В процессе сотворчества необходимо учитывать связи между личностями внутри команды.

Любой творческий коллектив имеет свою структуру. Участники команды выполняют одновременно две функции: профессиональную «я-творец», социальную «я-гражданин». Если права и обязанности первого нестрого определены в связи с неопределимостью уровня творчества, то второй защищён всеми формальными законами государства и открыт действию неформальных законов группы. Как правило, любой творческий коллектив имеет лидера или руководителя. В рамках модели проекта композиторов на первый план в качестве лидера выдвигается заказчик, который организует работу всего процесса проектирования совместного продукта.

В социологии творческие коллективы (группы) подразделяют на малые, средние и большие. В рамках проектной деятельности композиторов и существующей творческой практики коллектив можно определить как малый: «Малая группа — это немногочисленная по составу, хорошо организованная,

самостоятельная единица социальной структуры общества, члены которой объединены общей целью, совместной деятельностью и находятся в непосредственном личном контакте (общении) и эмоциональном взаимодействии продолжительное время» [105, с. 152].

Рассмотрим виды творческих групп и возможность их формирования в рамках сотворчества композиторов. В таблице представлена классификация групп, соответствующих коллективному проекту композиторов (по В.Г. Крысько).

Таблица 5.

	Названия	Характеристика	Отбор организаторами проекта в творческий коллектив композиторов
1.	Формальные	группы, имеющие официально заданную структуру	Данная форма организации группы полностью соответствует проектной деятельности
2.	Неформальные	группы, на основе личных предпочтений	В рамках проектирования возможен и часто встречается именно данный вид подбора кандидатур в проект
3.	Нереферентные	группы, в которых люди непосредственно работают и находятся в процессе	Данная группа отражает основные процессы проектной деятельности композитора

Поведение композиторов внутри творческой группы при создании единого продукта на сегодняшний день мало изучено. Опираясь на природу композиторского мышления и ряд исторических фактов о сотворчестве, можно утверждать, что авторы в первую очередь выполняют коммуникацию с заказчиком, а социальные взаимоотношения внутри группы отходят на второй план.

Часто группа композиторов не вступает в прямые отношения: их общение происходит на ментальном уровне понимания идеи проекта и выражается в итоговом творческом сочинении. В то же время композиторы могут вступать и в прямой диалог, обсуждая концепцию коллективного произведения и результаты работы каждого участника процесса сотворчества.

Всякая музыка, созданная в соавторстве, в рамках проекта ставит под сомнение вопросы вдохновения и свободного выбора художника на саморазвитие музыкальной ткани, но в то же время даёт возможность композиторам раскрыть новые культурно-социальные возможности своего таланта. Участие композиторов в создании общего творческого продукта в проекте позволяет им оставаться в тренде современного миропонимания и даёт стимул для реализации новых граней своего стиля: «Поиск композитором собственного художественного “лица” всегда сопровождается решением как художественно-технических, так и духовно-нравственных задач. По сути, для обретения творческой индивидуальности композитору предстоит создать свой интонационный мир, который во многом зависит от энергии нравственного мотива» [211, с. 287].

При написании коллективного произведения автор выстраивает собственную драматургию и лишь после объединения музыкального материала встраивается в общую концепцию произведения. Таким образом, композитор создаёт продукт, исходя из собственных установок, и лишь при полном соединении материала вступает в диалог с другими композиторами.

В аспекте сложившихся изменений важен вопрос узнаваемости музыкального материала того или иного композитора. Стать обезличенным в рамках проектной деятельности не желает ни один участник творческого коллектива. Именно стиль композитора и индивидуальный почерк дают возможность слушателю погрузиться в материал коллективного произведения с возможностью определить значение того или иного композитора в рамках единой канвы драматургии. Коллективные произведения создают для слушателя палитру стилей для изучения в единовременном звучании произведения. Происходит невербальное общение, а порой и знакомство со всеми композиторами единовременно.

Социальная идентичность слушателя формирует путь постижения искусства. Выбор посещения концерта, в репертуаре которого коллективное музыкальное произведение, существует в двух вариантах. Первый, наиболее

развитый, — по осознанному выбору, второй — случайный. Необходимо отметить, что первый вариант — это слушатели, которые находятся в тренде современных направлений искусства и делают выбор осмысленно. Второй из перечисленных обеспечивает маркетинг: именно широкое распространение рекламы способно привести в зал нового слушателя, который не готов разгадать культурные коды композиторов и быть соучастником уникального творческого эксперимента. При любом из перечисленных вариантов слушатель воспринимает произведение в единой драматургии, и лишь единицы будут изучать произведение фрагментарно.

Основная цель коллективного произведения — удивить слушателя и донести до зрителя стилевой плюрализм, разные точки зрения на поставленную заказчиком проблему произведения: «Слушатель (носитель оценок) является интегрирующим звеном музыкального сотворчества, его “лакмусовой субстанцией” и динамическим центром» [116, с. 129]. Коллективное музыкальное произведение несёт в себе симбиоз высокого композиторского искусства и социально значимых вопросов для современных потребителей: «Множество социологов, музыковедов и культурологов полагают, что между музыкальными жанрами и социокультурной обстановкой существует прямая корреляция, работающая и в обратную сторону для исследователя: через анализ определённого жанра можно проанализировать и социокультурную группу, к которой относятся творцы» [144, с. 22]. Вполне возможно, что исследование жанров коллективных музыкальных произведений и глубокий анализ проектной деятельности композитора предоставят ответы на ключевые вопросы изучаемой темы.

Определив социальные механизмы сотворчества индивидов, мы приходим к возможным философским вопросам, возникающим во время коллективного взаимодействия. Сотворчество неразрывно связано с социумом и представляет собой один из этапов творческого процесса. Современное осмысление мира и развитие творческой личности затрагивают вопросы

философии музыки и её значение в жизни человека. По мнению А. Маслоу, сотворчество «должно приносить пользу людям» [130, с. 289].

На протяжении всего времени учёные разных наук пытаются изучить природу творчества и механизмы его порождения и выявить социальные связи между субъектами. Философы и психологи приходят к выводу об иррациональности композиторского творчества. Вдохновение — один из частых инструментов творчества при создании уникального шедевра искусства: «Безусловно, музыкальная идея обретает силу и выразительность тогда, когда рождается, условно говоря, одновременно “от ума” и “сердца”, когда художественно-творческая интуиция связывает воедино чувственное и логическое, познавательное и оценочное. Неосознанное и сознательное» [211, с. 286.].

Иной смысл раскрывается в контексте сотворчества композиторов. Оно может формироваться как при непосредственном контакте, так и на ментальном уровне. Если вдохновение — это своеобразный инстинкт, то при сотворчестве композиторов неуместен вопрос коллективного вдохновения. Именно здесь рождается новый уровень мотивации к творчеству. Структура и механизмы проектной деятельности соответствуют основным требованиям к совместному творчеству авторов. Композитор в коллективе остаётся индивидом, обладающим вдохновением, которое мотивируется через конкретно сформулированные цели и задачи проекта. Участник коллективного проекта включён в сложную сеть межличностных отношений не только во время создания сочинения в одиночестве (наедине со своими идеями), но и во время исполнения его произведения.

Подведём итоги. 1. Коллективное музыкальное сочинение в современной культуре часто реализуются как проектная деятельность. Их временный характер, ограниченные ресурсы и ориентация на уникальный результат сближают совместное творчество композиторов с классическими характеристиками проекта. Теоретический анализ показывает, что проект в искусстве обладает уникальностью, временностью, чёткой целью и

координируемыми действиями. В культуре проект выполняет не только организационную, но и социально-коммуникативную и просветительскую функции, становясь формой взаимодействия авторов, исполнителей и слушателей. Проектный подход позволяет эффективно координировать усилия участников и реализовывать масштабные замыслы, выходящие за рамки индивидуального авторства.

2. Также предложена систематизация проектных форм, реализуемых в современной музыкальной деятельности. Анализ эмпирического материала и теоретических подходов позволил сформировать два варианта типологии, отражающие различные типы организации музыкального процесса.

Первый — широкий — основан на стиле управления, составе участников и процессе сотворчества: стабильные, экспериментальные проекты и арт-коллаборации. Данная типология значима для понимания того, как распределяются роли, ответственность и креативные функции между участниками в зависимости от поставленных задач и контекста.

Второй — узкий — фокусируется на проектах композиторов, где итоговый продукт — единое музыкальное произведение. Здесь систематизация дана по характеру взаимодействия авторов: «по случаю» (связаны с событиями или заказами, имеют строгие сроки и тематику), «веерные» (с центральной фигурой-организатором и системным подходом к серии произведений) и «стихийные» (возникают спонтанно, без внешнего планирования, с размытой структурой и свободными временными рамками, движимые личным интересом и художественным поиском).

Коллективные музыкальные проекты — живые, развивающиеся под влиянием технологий, культурных тенденций и внутренних творческих процессов. Границы между типами условны и подвижны. Экспериментальные проекты и арт-коллаборации расширяют границы искусства, способствуют культурному диалогу, поддержке талантов и интеграции форм творчества. Инновации и междисциплинарность становятся всё более значимыми. Представленные типологии служат инструментом для осмысления

современного музыкального ландшафта, выявления тенденций и понимания формирования новых форм искусства. Таким образом, рассмотренные варианты типологий (широкая — музыкальные проекты, узкая — проекты композиторов) не являются взаимоисключающими, а скорее дополняют друг друга, описывая музыкальный проект с разных сторон: с точки зрения организации и управления (как выстроен рабочий процесс) и с позиции художественного результата и продукта (какой итог достигнут).

3. Анализируется трансформация системы «композитор — исполнитель — слушатель» в коллективных сочинениях XX–XXI вв. Исполнитель и слушатель становятся активными участниками, а заказчик и соавторы меняют социомузыкальные отношения. Музыкальный проект состоит из команды, сочинения и равноправных исполнителей/слушателей. Коллективное сочинение создаёт уникальный результат ($У_{к1} + У_{к2} \rightarrow У_1$) через типовые механизмы управления, что приводит к «размытому авторству» и «стилевому плюрализму».

Композиторы интегрируются в общую концепцию через идею проекта, а не прямое общение. Творческий коллектив композиторов — «малая группа», где профессиональная и социальная функции сосуществуют. Заказчик становится лидером. Исследование рассматривает коллективное творчество как устойчивую модель, рождающую новый тип художественной реальности — социум в социуме.

Слушатель постигает произведение через осознанный выбор или маркетинг, воспринимая его как единую драматургию. Он выступает интегрирующим звеном, а произведение — симбиозом искусства и социальных вопросов. Совместная деятельность композиторов направляет индивидуальное вдохновение задачами проекта, объединяя творческий порыв с логикой управления. Коллективное творчество — самостоятельное явление, превращающее индивидуальные черты в неповторимость через взаимодействие. Авторский стиль композитора становится средством коммуникации, а мотивация формируется поставленной целью.

ГЛАВА 2. СОЗДАНИЕ КОЛЛЕКТИВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ

2.1. Исторический аспект коллективных музыкальных сочинений

Форма взаимодействия композиторов путём соавторства прослеживается на протяжении всей истории музыки: от фольклорных источников, в которых улавливается суть сотрудничества при создании произведения путём взаимодействия нескольких личностей, до современной позиции автора музыки в искусстве. О.В. Синельникова, в частности, отмечает по этому поводу: «Практика коллективного сочинительства стара, как история музыки, хотя примеры законченных и полностью сложившихся произведений композиторов прошлого немногочисленны — в основном это эксперименты» [181, с. 64].

Действительно, история музыки сохранила не так много примеров полноценного соавторства. Если обратиться к известным случаям, то это, как правило, проекты, выполненные «по случаю» или «на заказ». На наш взгляд, такая ситуация связана с утверждением в культуре представления о композиторе как о единоличном творце, чьё произведение является уникальным выражением его внутреннего мира и индивидуального стиля.

Подобная «автороцентричная» (или даже «композитороцентричная») концепция, зародившаяся в эпоху Возрождения и достигшая апогея в романтизме, по сути, исключала саму возможность легитимного соавторства.

Соавторство воспринималось бы как компромисс, размывающий уникальный авторский голос — главную ценность в этой парадигме. Таким образом, сама культурная модель Нового времени, выдвинувшая фигуру композитора-гения на первый план, сделала практику равноправного совместного творчества не востребовавшей.

Соавторство может быть сложным из-за отсутствия общего опыта работы. По мнению М. Шёреггера и Л. Эфтимииу, «партнёрские отношения между композиторами встречаются гораздо реже, а это означает, что междисциплинарное сотрудничество мало изучено в связи с практическими исследованиями в области музыки <...>. Представления о композиции как о неотъемлемо совместном процессе используются для контекстуализации средств, с помощью которых можно было бы понимать сотрудничество композиторов друг с другом» [248, с. 24].

Рассмотрим некоторые образцы коллективного авторства, которые раскрывают специфику соавторства в конкретном историческом периоде. Информация о произведениях изложена в хронологическом порядке с соблюдением чередования опыта европейских и отечественных композиторов. На наш взгляд, произведения, которые будут рассмотрены далее, являются более показательными в плане проблематики работы, а собранная о них информация, с учётом разрозненных фактов из разнообразных источников, подчёркивает уникальную историческую значимость рассматриваемого вида соавторства.

Изначально с коллективным авторством в первой половине XVII в. был связан жанр оперы. Например, «Дафна» создана в соавторстве Я. Пери и Я. Корси, поставлена во время Венецианского карнавала 1597–1598 гг. Существует информация, что Я. Корси сочинил лишь несколько фрагментов (арий) в коллективном произведении. Именно в его доме проходили встречи «Флорентийской камераты», где и была впоследствии поставлена первая опера [244].

Опера «Бракосочетание Медеро и Анжелики» (1619), «Флора» (1628) — два сочинения, созданные при участии композиторов Я. Пери и М. да Гальяно. Авторы были знакомы на протяжении длительного времени, поэтому, возможно, создали и иные совместные произведения, которые не сохранились. Так, опера «Флора» была написана в честь бракосочетания Маргариты Медичи и Одоардо Фарнезе, герцога Пармского. Это сочинение прозвучало на второй день пышного торжества 14 октября 1628 г. в театре Медичи во Флоренции. Произведение представлено пятью действиями с прологом. Большинство музыкального материала создал М. да Гальяно, авторство арий Хариса принадлежит соавтору произведения Я. Пери. В некоторых источниках числится и третья совместная опера тандема композиторов «Освобождение Тиррена и Арнии» (*La Liberazione di Tirreno ed' Arnea*, 1617), но в данном случае соавторство до конца не установлено [231].

Первая английская опера «Освобождение Родоса» написана в 1656 г. Партитура создавалась усилиями пяти авторов: вопросами вокальной музыки занимались Г. Лоуз, М. Локк, Г. Кук, а инструментовкой материала — Ч. Коулман и Дж. Хадсон.

С целью ускорения процесса написания крупного сочинения несколько композиторов могли привлекаться и в эпоху барокко. Как правило, работа над совместным произведением распределялась по частям (актам) масштабного театрального проекта. Благодаря данной схеме исполнители очередного заказа успевали сдать всё в срок.

Но существовали и исключения из данного правила. Наиболее яркий пример сотворчества — это произведения французских композиторов Франсуа Ребеля (младшего) и Франсуа Франкёра¹³. Авторы использовали иной подход к созданию партитуры. Франсуа Франкёр был ответственным за все лирические фрагменты в опере, так как обладал даром мелодиста, а Франсуа Ребель создавал действенные моменты коллективного произведения.

¹³ Французские композиторы: Франсуа Ребель (фр. François Rebel; 1701–1775), Франсуа Франкёр (фр. François Francœur; 8 августа 1698, Париж). Также с 1757 по 1767 гг. они являлись содиректорами Парижской оперы.

Благодаря такому функциональному разделению труда их сочинения звучали цельно и проходили с удивительным успехом на сцене. Перу этого тандема принадлежит более 10 произведений¹⁴. В истории развития жанра особое место занимает коллективная опера «Пирам и Тисба». Либретто создал Жан-Луи-Игнас де Ла Серра, произведение состоит из пролога и пяти актов. Жанр этого сочинения определяется как музыкальная трагедия. Произведение было исполнено 17 октября 1726 г. Французской музыкальной академией (Парижская опера) [243].

В австро-немецкой традиции XVIII в. можно найти произведения, созданные в соавторстве. Одним из примеров является зингшпиль «Долг первой заповеди» (*Die Schuldigkeit des ersten Gebotes*), написанный в соавторстве: 11-летний Вольфганг Амадей Моцарт (I часть), Михаэль Гайдном (II часть) и Антон Адльгассер (III часть)¹⁵. Автором либретто стал А. Вайзер. Жанр коллективного сочинения трактуется как близкий к ораториальному. Премьера всей оперы проходила в течение трёх дней — 12, 19 и 26 марта 1767 г. в Зальцбурге, в архиепископском дворце. Каждая часть исполнялась в отдельный день. Партитуры двух последних частей не сохранились. Первая часть авторства Моцарта числится в списке произведений под номером KV 35 [232].

Приведём пример ещё одного сотрудничества композиторов рассматриваемой эпохи. Вольфганг Амадей Моцарт и Антонио Сальери являлись соавторами кантаты «Выздоровление Офелии», которая числилась под номером KV 477a как утерянная. Данная информация была опубликована лишь в 1937 г., хотя произведение ярко обсуждалось в прессе при жизни авторов. Так, в газетах было сказано, что кантата была создана в соавторстве в 1785 г. по случаю выздоровления мадам Нэнси Стораче¹⁶. Коллективное

¹⁴ Иные произведения, написанные в тандеме: опера «Скандербег» (*Scanderbeg*, 1735), опера-балет «Шумный принц» (*Le prince de Noisy*, 1749), балет «Балет мира» (*Le ballet del apaix*, 1738). Также необходимо отметить, что творчество данных авторов не ограничивались методом коллективного сочинения, они создавали большое количество произведений и индивидуально.

¹⁵ Произведение состоит из трех частей: первая и третья пасторальные, вторая маршеобразная.

¹⁶ Нэнси Стораче (или Анна Селина Стораче) — англо-итальянская певица. Долгое время работала с Антонио Сальери и В.А. Моцартом. Стала первой исполнительницей роли Сюзанны в опере «Свадьба Фигаро».

произведение было написано в течение недели; в нём имеются упоминания о премьере оперы Дж. Паизиелло «Король Теодор» (27-я строфа), в которой певица принимала участие. А спустя семь дней в газетах «Das Wienerblättchen» и «Wiener Realzeitung» появилась реклама издательства «Artaria & Co» о продаже копий кантаты «Выздоровление Офелии» [252].

Либретто создал Лоренцо да Понте, сотрудничавший с композиторами и прежде. В названии коллективной кантаты зашифрован персонаж из оперы «Пещера Трофонио» Антонио Сальери, премьера которой была перенесена в связи с болезнью певицы: «Из 30 пышных строф, написанных аббатом, на музыку положено четыре: первую “озвучил” Сальери, музыку к двум следующим создал Моцарт, а финал принадлежит некоему Корнетти» [176]. Существует несколько версий по вопросу о третьем соавторе произведения. Некоторые учёные предполагают, что Корнетти — псевдоним поклонника певицы. Фрагменты, принадлежащие его перу, не оцениваются как высокопрофессиональные музыкальные образцы того времени. Иные сходятся во мнении, что соавтором В.А. Моцарта и Антонио Сальери является композитор, педагог по вокалу Антонио Корнетти, работавший в то время в Вене. Также существует версия, что это псевдоним Антонио Сальери или брата певицы Стефании Стораче, который и организовал коллективную деятельность для создания кантаты в честь выздоровления сестры [249].

Полная партитура коллективного сочинения не сохранилась, обнаружены лишь фрагменты (клавираусцуг). Частичная партитура кантаты «Выздоровление Офелии» была прикреплена (вклеена) к либретто, которое сохранилось полностью в Чешском музыкальном музее в Праге. В 2015 г. немецким музыковедом и музыкантом Тимо Херманом был обнаружен материал с музыкой кантаты «Выздоровление Офелии»¹⁷.

¹⁷ Тимо Херман — специалист по творчеству Антонио Сальери. Работая в архивах Чешского национального музея по вопросу нотного наследия А. Картеллери, ученика Антонио Сальери, исследователь обнаружил партитуру произведения. По имеющимся данным, партитуру музей приобрёл как конфискованное имущество ещё в 1950 г. На тот момент прямого авторства не было обнаружено, и произведение не внесли в списки определённого композитора. Но благодаря современному исследователю, обратившему внимание на инициалы внутри партитуры, было установлено авторство музыки. На печатном экземпляре указан автор либретто, год издания, данные издателя, а инициалы композиторов приводятся только в нотах. Т. Херман

Музыковедам известно, что «В.А. Моцарт написал несколько арий для исполнения в операх других авторов. Для своей последней оперы “Милосердие Тита” нехватка времени вынудила Моцарта сотрудничать со своим учеником Ф.К. Зюсмайером, который написал речитативы. А версии опер Моцарта, которые исполнялись на лондонской сцене в конце XVIII и начале XIX в., иногда были довольно далеки от идеала» [232]. Таким образом, в искусстве XVII–XVIII вв. можно найти произведения различных жанров, написанные в соавторстве: они представляли собой сложный и многогранный феномен сочинений, созданных «на заказ» или «по случаю». Работа композиторов была строго регламентирована, и каждый отвечал за «свою» часть, что позволяло создавать оригинальные произведения.

Рассмотрим пример соавторства на территории Российской империи. В 1790 г. Екатерина II стала инициатором произведения «Начальное управление Олега». Данное сочинение является примером совместного творчества, в создании которого участвовали сама Екатерина (инициатор проекта и автор либретто), её помощник, кабинет-секретарь Александр Храповицкий (редактор и исполнитель литературной части), а также Михаил Ломоносов (создатель четырёх од) и три композитора — Карло Каннобио, Джузеппе Сартти и Василий Пашкевич. Императрица самостоятельно и очень серьёзно подбирала кандидатуры для воплощения музыкальной концепции. Изначально музыку к сценическому действию «поручили Д. Чимарозо, но она не удовлетворила императрицу» [161, с. 20]. Необходимо отметить, что сочетание создателей неслучайно, и за ним скрывается политический посыл

заявлял, что он планирует «восстановить исходный нотный текст либо написать убедительную импровизацию на тему, заданную Моцартом и Сальери» [173]. В 2016 г. (16 февраля) состоялась демонстрация музыки в Чешском музыкальном музее при небольшом количестве зрителей и без вокальной партии в исполнении клавесиниста Л. Вендела. Уже 3 марта того же года кантата была исполнена в Das Klavier-Ateliervon Gert Hecher в Вене Винисиусом Каттахом (фортепиано), Уте Грохом (виолончель в стиле барокко) и Кейт Рафферти (сопрано). В тот же день коллективное произведение прозвучало и в резиденции при участии Международного фонда «Моцартум», но в исполнении К.Э. Крейг (сопрано) и Ф. Бирсака (фортепиано). 1 сентября 2016 г. состоялся большой концерт в Испании, в г. Вальядолиде, где прозвучала кантата «Выздоровление Офелии», которую представили зрителям Эрнесто Монсальве (клавесин) и Сара Родригес (сопрано) при активном содействии Т. Хермана в Королевской часовне национального музея Сан-Хоакин-и-Санта-Ана. Запись произведения и прямая трансляция велись 13 февраля 2016 г. на филиале Чешского радио Vltava: исполнители — И. Трупова (сопрано), Л. Вендель (клавесин) [247].

произведения. Автор идеи соединяет в одном сочинении двух европейских и одного русского композитора, тем самым выводит идею единения универсально-европейского и национального русского. Также Екатерина II занималась распределением материала общего сочинения между соавторами, которое состоялось следующим образом: «Так, Каннобио создал к постановке увертюру, марш и четыре антракта. Сартти написал номера к последнему действию представления: это четыре торжественных хора на слова Ломоносова и музыкальное оформление (мелодрамы и хоры) отрывка из “Альцесты” Еврипида — кульминация всего произведения и гимн могущественной державе, музыкальные панегирики мудрому князю Олегу. Пашкевич сочинил три свадебных хора, образующих сюиту из свадебного обряда в 3-м действии» [161, с. 21]. В музыке композиторы воплощали интонации русских народных песен, переплетая их с изысканностью профессионального музыкального мастерства. Премьера коллективного сочинения состоялась 22 октября 1790 г. в Эрмитажном театре столицы России. Партитура «Начальное управление Олега» была издана в г. Санкт-Петербург в 1791 г. с роскошными иллюстрациями и пояснением к действиям [161].

На рубеже XVIII и XIX вв. коллективные произведения в России появлялись периодически. Особо популярен данный вид сотрудничества между творцами был в музыкально-театральном искусстве: «Типичным было и соавторство нескольких композиторов в написании музыки к водевильным спектаклям (“Сюрпризы, или Всякая всячина и все в хлопотах” К.А. Кавоса, А.Н. Верстовского, Ш.Ф. Лафона и Корсакова; “Татьяна прекрасная на Воробьёвых горах, или Неожиданное возвращение” А.Н. Титова, К.А. Кавоса и Д.А. Шелихова; “Проситель” А.А. Алябьева, А.Н. Верстовского, М.Ю. Виельгорского и Ф.Е. Шольца; “Нераздельное, или Новое средство платить долги” А.А. Алябьева и Ф.Е. Шольца)» [156, с. 127]. Среди перечисленных композиторов особо интересен дуэт А.Н. Верстовского и А.А. Алябьева. Известно, что оба брали уроки у одного преподавателя — Дж. Фильда. Они

неоднократно работали как совместно¹⁸, так и со многими композиторами того времени. По имеющимся данным, в тандеме создано более 30 водевилей.

В истории музыки первой половины XIX в. наибольшей известностью пользуется кантата «Торжество муз» на стихи М.А. Дмитриева, созданная по случаю открытия нового здания Петровского театра (ныне Большой театр) в 1825 г. В создании этого произведения сотрудничали три композитора: А.А. Алябьев, А.Н. Верстовский, Ф. Шольц. На премьере кантаты 6 февраля 1825 г. на сцене присутствовали практически все выдающиеся артисты труппы театра. В периодической печати того времени есть упоминание об этом событии, например, в журнале «Московский телеграф»: «Все зрители приятно удивлены были великолепием декораций и прекрасною музыкою г-на Алябьева, Верстовского и Шольца. <...> Хоры и гимн, сочинённые г-ми Алябьевым и Верстовским, должно поставить в числе первоклассных творений во всём роде» [195]. Кантата прозвучала в первой части мероприятия, в ней в аллегорической форме раскрывалась история становления Петровского театра. Увертюру к кантате создал Ф. Шольц, а два хора (начальный и заключительный) — А.Н. Верстовский и А.А. Алябьев. Кантата «Торжество муз» вновь прозвучала спустя 75 лет — 6 февраля 1900 г., но с новым музыкальным содержанием другого композитора — А.Ю. Симона¹⁹.

Традиция создания коллективных произведений в Европе сохранилась и в XIX столетии. Наибольшую известность получило сочинение «Вариации на тему Диабелли». Инициатором данного произведения стал сам композитор, который обратился к своим коллегам с просьбой придумать сочинение на заданную им тему. В результате совместное произведение было опубликовано в двух томах. Первым составил вариации Людвиг ван Бетховен на тему Антона

¹⁸ Совместно два композитора без участия иных авторов сочинили четыре оперы-водевиля: «Три десятки, или Новое двухдневное приключение» (1825); «Две записки, или без вины виноват» (1827); «Моя жена выходит замуж» (1827); «Пастушка, старушка и волшебница, или Что нравится женщинам» (1827). В то же время каждый автор создавал и самостоятельные произведения, что позволило сохраниться памяти о них как о выдающихся композиторах своей эпохи.

¹⁹ Симон Антон — композитор, дирижер [Электронный ресурс]. URL: <https://archive.bolshoi.ru/entity/PERSN/1378>. Дата обращения (01.06.2024).

Диабелли, а второй — под названием «Vaterländischer Kunstlerverein» — работы остальных 49 авторов, среди которых Ф. Шуберт, К. Черни, Ф. Лист, И. Гуммель, Ф. Калькбреннер, К. Крейцер, И. Мошелес, Ф.К. Моцарт, С. Зехтер, Я.В. Воржишек, Д. Вебер, В. Томашек, И.П. Пиксис, И.П. Шенк, К.М. Боклет, А. Хальм, И. Иссмайер, И. Пайкер и А. Хюттенбреннер [229].

Коллективное авторство продолжило своё существование и у следующего поколения европейских композиторов XIX столетия. В 1837 г. были созданы Вариации на тему из оперы В. Беллини «Пуритане», известные как «Нехамерон». Идея коллективного сочинения принадлежит К.Т. Бельджойзо, которая обратилась к Ф. Листу для организации творческого процесса. Соавторами выступили Ф. Лист, С. Тальберг, И. Пиксис, Г. Герцем, К. Черни и Ф. Шопен. Данное произведение построено по принципу контраста. Связующим материалом внутри цикла являются разделы, созданные Ференцем Листом, благодаря которым произведение приобрело художественную целостность. Сочинение должно было исполняться на благотворительном концерте 31 марта 1837 г., но композиторы в срок не успели завершить его. В итоге сложилось произведение из девяти частей, из них 5 принадлежат Листу, остальные — иным композиторам. Вторая часть, как отмечают исследователи, представлена в виде транскрипции на тему *Allegro martziale*. В дальнейшем Ференц Лист представил собственную аранжировку «Нехамерон» в 1839 г.

В наше время группа американских композиторов создала сочинение на тему марша Беллини (II часть). Соавторами выступили М. Кэмерон, К. Бейснер, С. Феррарези, К. Ким, Г. Андерсон, Х. Чуци. Премьера состоялась в рамках фестиваля Американского общества Листа в г. Линкольне в 2010 г.

К концу XIX столетия в России становятся популярны творческие сообщества, в деятельность которых входит создание коллективных произведений. С 1872 г. в Санкт-Петербурге появляются так называемые «Беляевские пятницы», организованные лесопромышленником, меценатом, издателем М.П. Беляевым, на которых происходило общение музыкальных

деятелей. В ходе таких дружеских контактов появился ряд коллективных сочинений. Б. Асафьев в своих научных работах называет такой вид деятельности «артельным содружеством»: «Сперва дело шло о взаимных советах, руководительстве и технической пользе, потом оно вылилось в конкретные опыты совместного сочинения» [12, с. 227].

Во время пятничных встреч было создано несколько сочинений такого рода. Первое сочинение — квартет «В-la-f», авторы Н.А. Римский-Корсаков, А.К. Лядов, А.П. Бородин и А.К. Глазунов. Работа над белой рукописью произведения велась в ноябре 1886 г. Согласно сохранившимся пометкам на автографах соавторов, можно восстановить события по созданию квартета: А.К. Глазунов работал над своей частью с 13 по 14 ноября, Н.А. Римский-Корсаков — 14 ноября, а А.К. Лядов начал свою часть произведения ещё в марте, а закончил в ноябре. Автор одного из отзывов о премьере, рассуждая об удачливости каждой части, отмечал: «Финал ли Глазунова, наиболее выдающийся по своей стремительной силе, смелости гармонических оборотов (подчас даже несколько рискованных, как, например, в заключении); первое ли Allegro Римского-Корсакова, классически ясное, с отличным квартетным стилем; бойкое ли скерцо Лядова, своей прозрачностью так ярко выражающее индивидуальность этого композитора. Всё это разнообразные части одного привлекательного целого, в котором соединились самым удачным образом как дарование, так равно и техническое умение талантливых авторов» [138, с. 338]. Данное коллективное сочинение — пример классического струнного квартета.

Второе произведение — квартет «Именины», посвящённый М.П. Беляеву. Данное музыкальное сочинение состоит из трёх частей: I принадлежит А.К. Глазунову («Славильщики»), II часть — А.К. Лядову («Величание»), III — Н.А. Римскому-Корсакову («Хоровод»). Все три части разрабатывают народно-песенные интонации, заложенные в первой части произведения. Необходимо отметить, что это не прямое цитирование фольклорного материала, а стилистическая версия мелодий. Согласно

рукописям данного сочинения, можно восстановить процесс создания произведения. Так, 15 ноября завершает работу А.К. Глазунов над первой частью квартета, А.К. Лядов закончил вторую 17 марта. Сведения о двух последующих частях не сохранились.

Следующее произведение — Вариации на тему русской народной песни «Надоели ночи, надоскучили»²⁰ — был создан в 1898 г. Конкретной даты создания данного коллективного сочинения не сохранилось, имеются только несколько указаний на автографах соавторов. Так, Н.В. Арцыбушев (№ 1) записал вариацию 7 ноября, Н.А. Римский-Корсаков (№ 4) — 21 ноября, Я.И. Витол (№ 6) — также 21 ноября, Н.А. Соколов (№ 7) — 23 ноября. Изначально задумывался цикл из семи вариаций, что зафиксировано на титульном листе автографа. Произведение планировалось к исполнению 23 ноября, в день именин М.П. Беляева, и, возможно был исполнен в качестве музыкального подарка организатору «пятниц». В данной композиции приняли участие 10 композиторов. Авторство в коллективных вариациях распределилось следующим образом: Н.В. Арцыбушев (№ 1), А.Н. Скрябин (№ 2), А.К. Глазунов (№ 3), Н.А. Римский-Корсаков (№ 4), А.К. Лядов (№ 5), Я.И. Витол (№ 6), Ф.М. Blumenфельд (№ 7), В.В. Эвальд (№ 8), А.А. Винклер (№ 9), Н.А. Соколов (финал). По мнению Е.В. Степановой, «композиторы обращаются к различным типам варьирования, но при этом прослеживается чёткая драматургия. Определённые типы варьирования, намеченные в одних вариациях, развиваются в последующих» [189, с. 118]. В переписке М.П. Беляева и А.Н. Скрябина за 1899 г. зафиксированы строки, касающиеся процесса организации труда композиторов. В одном из писем М.П. Беляев пишет: «Дорогой Саша! При сём прилагаю тему русской песни, на которую тебе надлежит написать вариацию для струнного квартета» [154, с. 139]. В ответном письме Скрябин просит выслать повторно тему вариаций: «Вчера целый вечер искал тему квартетных вариаций, но напрасно; вероятно, дорогой,

²⁰ В рамках диссертации не ставится цель оценить художественную ценность этих сочинений, рассмотрению подвергся сам процесс сотворчества композиторов.

выронил из кармана. Будь так добр, попросить Анатолия Константиновича [Лядова] написать её, и пришли мне тогда» [183, с. 213]. Существует версия, что вариации сочинялись отдельно, а впоследствии были объединены авторами в цикл.

К сотворчеству в области композиции участники беляевского кружка обращаются в 1899 г. — это Вариации на русскую народную тему из сборника Н.И. Абрамичева для фортепиано (А.К. Лядов, Н.А. Римский-Корсаков, А.А. Винклер, А.К. Глазунов). В 1901 г. были созданы Вариации на русскую народную тему для оркестра (Я.И. Витолс, А.К. Лядов, А.К. Глазунов, Ф.М. Блюменфельд, А.А. Винклер, Н.А. Римский-Корсаков, А.Н. Скрябин). Последнее сочинение в рамках встреч композиторов появилось в 1899 г. в виде сборника «Пятницы», посвящённого организатору общества. Данное сочинение состоит из двух тетрадей, в которые вошли произведения разных лет. Собственно коллективным произведением является «Полька» № 3 из первой тетради сборника; соавторами пьесы выступили Н.А. Соколов, А.К. Глазунов, А. К. Лядов.

Рассмотрев некоторые примеры соавторства XVIII–XIX вв. и проведя параллели между композиторским сотворчеством в Европе и России, можно сделать вывод о том, что данный вид взаимодействия творческих личностей характерен для разных эпох. Авторы объединялись для создания крупномасштабных сочинений и реализовывали необходимый замысел в короткие сроки.

Одна из первых опер в Советской России — «За красный Петроград» (авторы А.П. Гладковский, Е.В. Пруссак, либретто А.П. Лебедева). Произведение было создано в 1924 г. молодыми композиторами, выпускниками консерватории. Инициатором выступил Ленинградский губернский Совет профсоюзов. Изначально музыкальный материал задумывался для исполнения самодеятельностью, но партитура оказалась достаточно трудной для неподготовленных музыкантов. По воспоминаниям режиссёра Н.В. Петрова, «С. Самосуд во многом проявил себя не только как

музыкальный руководитель, работавший в тесном контакте с композиторами, но и как сорежиссёр. Именно он предложил переделать чисто музыкальное вступление к финалу в сцену боя под Гатчиной: «Пантомима — это будет то новое, что мы с вами внесём в искусство советской оперы», — убеждал он А. Гладковского» [141]. В итоге сложилась музыкально-драматическая хроника в 3-х действиях, 7-ми картинах, с апофеозом.

Постановка оперы «За красный Петроград» была особо горячо принята фабрично-заводской публикой²¹. Коллективные музыкальные сочинения становились удачной формой создания произведения в короткие сроки для формирования нового фонда музыки.

XX в. подарил музыке уникальные коллективные проекты, объединявшие выдающихся композиторов для создания единого сочинения — как и в прежнюю эпоху, для создания произведений к определённым датам. Так, к 100-летию со дня смерти М.И. Глинки восемь композиторов создали фортепианные вариации на тему «Песни Вани» из оперы «Иван Сусанин». Среди соавторов: Д.Б. Кабалевский, Э.А. Капп, Ю.А. Левитин, Г.В. Свиридов, В.Я. Шебалин, Д.Д. Шостакович, Р.К. Щедрин, А.Я. Эшпай. Коллективное произведение было издано в 1957 г. в виде нотного приложения к журналу «Советская музыка». Большинство статей, изложенных в выпуске № 2, посвящены жизни и творчеству великого русского композитора М.И. Глинки. В 1976 г. произведение было опубликовано издательством «Советский композитор» с предисловием Г. Шнеерсона, в котором описан фрагмент работы над сочинением. Идея коллективного произведения принадлежит редактору журнала Г.Н. Хубову. По его воспоминаниям, «первый, к кому он обратился за советом по поводу задуманного сборника и выбора темы, был Дмитрий Дмитриевич Шостакович, который не только горячо поддержал

²¹ Событие активно обсуждалось в прессе того времени и в большинстве случаев восхищались сюжетом и игрой актёров, а вот музыкальный материал оценивался как слабый, нецельный. Критики признавали более успешной первую картину, демонстрировавшую бытовые сцены, а также отмечали бедность в музыкальном плане трех средних картин. Но авторы статей подчеркивали значимость заключительного хора, который звучал после митинга. Отмечали уместное цитирование темы «Интернационала» в оркестре, которая вплелась в общую канву драматического сюжета оперы.

идею создания коллективного цикла вариаций на тему Глинки, но и дал немедленное согласие написать две вариации. Через несколько дней Шостакович принёс целых три вариации» [258]. Вариации на тему М.И. Глинки — это небольшие фортепианные произведения. Авторы предлагают различную трактовку темы Вани. Каждая вариация — отдельное сочинение, которое структурируется в единое произведение на уровне идеи.

Яркий пример коллективного авторства в Европе в данный период — «Симфония для одного человека», произведение, сочиненное в тандеме Пьера Шеффера и Пьера Анри в 1950 г., которое стало новаторским для своей эпохи. В его создании участвовали радиотехник и композитор. Коллективная симфония стала экспериментом с природой звука. Данное сочинение относят к направлению «конкретная музыка». Изначально произведение состояло из 22 частей и длилось 1 час 20 минут. При подготовке произведения к первому исполнению П. Шеффер расположил в зале систему динамиков, которые находились в разных местах помещения и имели единое управление. В итоге в звучании симфонии было задействовано 4 динамика и «пространственный потенциатор» (микшерский пульт). Премьера состоялась 18 марта 1950 г. на сцене Парижской консерватории. В 1951 г. по техническим причинам симфонию сократили до 12 частей, которые длились 22 минуты. Для трансляции музыки по радио коллективная симфония была усечена до 11 частей. В 1955 г. М. Бежар, пораженный музыкой, созданной в творческом тандеме, выстроил одноименный балет, состоявший из 12 частей.

Одним из необычных примеров коллективного творчества в конце XX в. стал балет «Гадкий утенок». Сочинение создано в 1987 г. юными композиторами О.А. Петровой²², И.В. Цеслюкевичем, А.И. Микитой. Данное музыкальное сочинение было написано под кураторством преподавателя-композитора Специальной музыкальной школы-десятилетки для одаренных

²² Ольга Андреевна Петрова – отечественный композитор, дочь композитора А.П. Петрова. Произведения, написанные в соавторстве А.П. Петровым и О.А. Петровой: музыка к телесериалам «Петербургские тайны» и «Саломея», мюзиклы «Капитанская дочка», «Калифорния». В одном из телеинтервью О.А. Петрова отметила, что при работе над музыкой она ощущала равенство и отсутствие давления со стороны мастера.

детей при Ленинградской консерватории Ю.А. Симакина. Произведение создавалось в рамках учебно-творческой деятельности совместно с учениками и учителем. Сюжет произведения основан на одноименной сказке Г.Х. Андерсена. Партитура разрабатывалась для большого симфонического оркестра в двух актах. Первое исполнение совместного произведения прошло в Малом академическом театре оперы и балета в Ленинграде.

Кроме нот балета, которые были опубликованы, соавторы создали на материале произведения сюиту. Совместное сочинение молодых композиторов прозвучал не только в Ленинграде, но и «в других городах — в Киеве, Саратове, Омске»²³. Музыка балета известна также в виде музыкальной сказки с текстом О. Цехновицер, выпущенной Всесоюзной фирмой грампластинок «Мелодия» в 1987 г. В основу данной версии сочинения вошли следующие фрагменты балета: Интродукция, Птичий Двор, Охота, Избушка.

Одним из самых масштабных в конце XX в., на наш взгляд, становится коллективное произведение «Реквием примирения» («Requiem der Versöhnung», 1995). В данном коллективном произведении были задействованы 14 композиторов из 15 стран²⁴. Второй пример международного сотрудничества — «Страсти — 2000». Произведение создано по случаю 250-летия со дня смерти И.С. Баха, автор-вдохновитель данного сотворчества Х. Риллинг; среди композиторов: Тань Дунь (Китай — США), Софья Губайдулина (Россия), Вольфганг Рим (Германия), Освальдо Голихов (США — Аргентина)²⁵.

В истории современного музыкального искусства имеются сочинения, созданные при помощи искусственного интеллекта (ИИ). В 1957 г. миру была представлена первая композиция — «Сюита Иллиака» для струнных инструментов, написанная при помощи компьютерных технологий сотрудниками американского Университета Иллинойса. В дальнейшем

²³ См. подробнее: [<https://www.unioncomposers.ru/composer/view/?id=1028>]

²⁴ Более подробно произведение будет рассмотрен в Главе 3.

²⁵ Данные коллективные проекты будет подробно рассмотрены в 3 главе (3.1.).

компьютерные программы постоянно развивались и внедрялись в процесс творческой деятельности. К XXI в. технологии преобразовались в обучаемую нейросеть, которая способна моделировать музыку согласно запросам потребителя²⁶.

Симфония № 1 «Космос» (2023) — это часть цикла «Энергии мира»²⁷ Петра Дранги. В рамках исследования вызывает интерес именно первая часть трилогии, созданная композитором совместно с искусственным интеллектом. Данное произведение написано для симфонического оркестра, хора и солирующей нейросети. Симфония состоит из четырёх частей и представляет собой классический музыкальное сочинение. Особенность данного произведения в том, что партия ИИ никем не прописана заранее, а является результатом генерации звучания нейросетью в реальном времени, что можно назвать одним из проявлений алеаторики. Соло ИИ составляет 1,5 минуты.

Работа над музыкальным проектом была организована следующим образом. Во-первых, команда Сбера во главе с А. Мининым (экспертом по технологиям и руководителем управления экспериментальных систем машинного обучения) разработала нейросеть и заранее обучила её специфике создания музыкального произведения. Во-вторых, П.Ю. Дранга сочинил симфонию «Космос», которая была загружена в нейросеть для знакомства с его композиторским стилем. В-третьих, для исполнения соло ИИ был выбран монотонный тембр для того, чтобы он выделялся на фоне оркестровой фактуры; этот параметр был определён заблаговременно. В-четвертых, композитор и нейросеть встретились впервые в день премьеры, хотя П.Ю. Дранга активно контактировал с А. Мининым как организатором сотворческого проекта «композитор — искусственный интеллект».

Впервые произведение прозвучало 10 сентября 2023 г. во Владивостоке в рамках культурной программы Восточного экономического форума на Приморской сцене Мариинского театра. Исполнители: оркестр

²⁶ См. подробнее 3.1.

²⁷ Симфония № 2 «Янимы» (2024), Симфония № 3 «Земля» (2024).

«DYPOrchestra», программное обеспечение SymFormer от Сбера. Во время исполнения ИИ был представлен в виде «умной колонки»²⁸ по левую руку от дирижёра, на месте солирующего инструмента. Образ нейросети организаторами проекта был воплощён в виде техно-матрешки: «В первой и второй частях солирующую партию исполняли музыканты-виртуозы из Китая. В них нейросетевая модель от Сбера SymFormer управляла экспрессивностью исполнения непосредственно на сцене с помощью виртуального синтезатора. В 3-й и 4-й частях зрители слышали настоящую импровизацию от нейросети в режиме реального времени» [135]. Соло нейросети звучало параллельно с оркестром, создавая мелодию в реальном времени. Исполнением произведения руководил сам композитор. Уникальность применения нейросети в музыкальной композиции состоит в том, что при каждом следующем исполнении искусственный интеллект создаёт новый вариант соло в 3-й и 4-й частях. После премьеры композитор высоко оценил сотворчество и отметил: «Как соавтор он мне понравился, думаю, я с ним не раз зажгу» [3]. Проект П.Ю. Дранги и Сбера — это эксперимент соавторства в искусстве, который раскрывает возможности работы с нейросетью в виде импровизации во время концертного звучания произведения.

Подводя итог обзору некоторых коллективных музыкальных сочинений, созданных на территории России и Европы, можно сделать вывод, что взаимодействие между творцами — продуктивная практика создания совместного произведения. Исторические примеры соавторства композиторов свидетельствуют о том, что тенденция сотрудничества над многочастными произведениями крупных жанров являлась общей и для европейской, и для российской музыкальных традиций. Многие сочинения создавались «по случаю» или «по заказу», что и определяло характер работы авторов над общей партитурой: именно в этих условиях, как правило, и происходил переход от параллельной работы по заданию к непосредственному

²⁸ Умная колонка SberBoom с виртуальным ассистентом «Салют».

сотворчеству, когда композиторы начинали обсуждать, корректировать и дополнять друг друга. Анализ самого процесса совместной композиции заставляет переосмыслить традиционные этапы творчества при работе в группе, выявляя специфические этапы и ограничения, связанные с необходимостью координации авторских решений (хотя в приведённых примерах, напротив, взаимодействие было относительно бесконфликтным). В большинстве случаев творцы «работают в одиночку, создают собственные записи, придумывают материал и принимают решения о его разработке. Они делают это самостоятельно от других композиторов, с которыми работают, но, конечно, в рамках их общего эстетического и социального контекста опуса» [250, с. 568]. Но в то же время в истории музыки встречается и другой вид отношений между соавторами. Композиторы могут создавать партитуру сообща, обмениваясь набросками и обсуждая созданный материал, редактируя произведение совместно. Режим сотворчества обуславливается не только условиями работы и методами совместного творчества, но и социально-культурными факторами эпохи, такими как уровень институциональной поддержки, господствующие художественные течения, а также отношение музыкального сообщества к коллективному авторству. Перед любым композитором, который намерен участвовать в коллективном произведении, всегда встаёт вопрос о том, каким образом и возможно ли передать собственный подсознательный процесс творчества другим соавторам для воплощения общей концепции сочинения.

2.2. Классификация коллективных музыкальных произведений

В предыдущем параграфе были рассмотрены отдельные исторические примеры коллективных музыкальных сочинений, созданных на территории России и Европы, а также раскрыты некоторые особенности взаимодействия

композиторов в процессе совместной работы над многочастными произведениями крупных жанров. Накопленный материал — от коллективных сочинений XVII в. до академических проектов XIX–XX вв. — демонстрирует значительное разнообразие форм соавторства, различающихся по принципам организации труда, степени вовлеченности участников и условиям создания произведений. Многочисленность и неоднородность выявленных примеров требуют их упорядочения и систематизации.

Попытки создать классификацию коллективных музыкальных произведений были предприняты в работах исследователя и композитора С.П. Полозова, который предложил три вида коллективного авторства в музыке: незавершённые сочинения, законченные другими композиторами; соавторство при использовании чужого материала для создания собственного произведения; сочинения, которые в своём исходном замысле предполагали участие нескольких композиторов при создании музыкального произведения [160, с.12-16]. В данном параграфе будет уточнена и дополнена имеющаяся классификация, что позволит более системно описать природу коллективного музыкального творчества и выявить закономерности перехода от автономной работы к полноценному сотворчеству.

Предложенная в настоящем исследовании классификация коллективных музыкальных сочинений позволяет глубоко анализировать совместное творчество композиторов, раскрывая суть их проектной деятельности через призму методов работы с музыкальным материалом. Система фокусируется на том, как авторы подходят к созданию произведения, используя различные композиторские приёмы. Основные категории коллективных сочинений, выделенные в классификации, базируются на характере использования музыкального материала:

1. **«Авторский материал»** — целостный авторский музыкальный материал в контексте единой идеи произведения: здесь подразумевается, что каждый автор вносит свой вклад в общую музыкальную ткань, при этом все части объединены единой концепцией и идеей сочинения.

2. **«Единая тема»** – использование единой музыкальной темы (материала) всеми участниками проекта: в этом случае композиторы работают с общим музыкальным ядром, развивая и трансформируя его в рамках совместного произведения.

3. **«Незавершенное произведение»** – обращение к незавершённому музыкальному произведению прошлого: эта категория предполагает, что коллективное творчество строится на основе уже существующего, но неоконченного произведения, которое дорабатывается и завершается несколькими авторами.

Таким образом, классификация предоставляет инструменты для понимания разнообразия форм совместного музыкального творчества, акцентируя внимание на методологических аспектах работы композиторов с музыкальным материалом и природе их взаимодействия при создании общего произведения. В обозначенных трёх категориях цель анализа заключается в выявлении методов работы соавторов с материалом в контексте объединённого творчества в рамках проектной деятельности, а также в исследовании механизмов взаимодействия музыкального материала каждого автора внутри общей структуры композиции.

Первая категория «Авторский материал» реализуется чаще всего в контексте материала, основанного на собственных музыкальных идеях каждого участника проекта. Музыка каждого автора индивидуальна по природе создания и не имеет чётких музыкальных задач при использовании определённых музыкальных материалов. Таким образом, триггер сотворчества композитора — только идея проекта.

В данной категории композитор предлагает уникальный (авторский) музыкальный материал, отражающий степень и глубину его понимания идеи проекта, и включает его в общую канву произведения. Участник коллективного музыкального произведения свободен в выборе стиля, формы, гармонии, видов голосоведения и т.д. К первой категории относится композиторский текст с определённым семантическим значением, целостный

и логически законченный. В настоящей диссертации авторский текст будет ограничиваться методами композиторского соавторства, рассматриваемыми в главе 2 (п. 2.3). На основании этого он рассматривается в контексте природы музыкального материала проекта композиторов, предполагающего исследование процесса работы автора в целостном итоговом продукте соавторства.

К данной категории коллективных сочинений относится Королевский балет «Стихии», созданный в 1722 г. М.-Р. Делаландом в соавторстве с А. Детушем. Данное произведение считается одним из самых выдающихся образцов французского барочного сценического искусства. Либретто было создано П.-Ш. Руа. Балет «Стихии» часто называют «третьим балетом, поставленным королём»²⁹, поскольку юный Людовик XV принимал участие в танцевальных номерах.

Соавторство двух композиторов объясняется особенностями музыкальной политики того времени. М.-Р. Делаланд занимал высокие посты при дворе Людовика XIV и написал несколько балетов для юного короля. Так как при дворе в период правления регента при малолетнем правителе существовала практика продажи должностей, в сложившихся условиях при дворе появляется второй композитор — в данном случае А. Детуш, уже зарекомендовавший себя при Людовике XIV. Таким образом, вследствие данной практики возникло соавторство. Также необходимо отметить, что А. Детуш был учеником соавтора по балету. После смерти учителя в 1726 г. он возглавил Королевскую музыку.

Остаётся точно неизвестным, как именно два композитора распределили работу между собой, поскольку сотрудничество проходило в условиях строгой секретности. Так, в письме от 1726 г. А. Детуш писал князю Монако Антонио I: «Нам приказали работать в паре; он [Делаланд] написал очень красивые вещи, подробности которых, я умоляю вас, не разглашайте» [228].

²⁹ Ранее он уже выступал в придворных балетах, таких как «Неведомый» разных авторов, включая Делаланда и Детуша, а также в «Безумствах Карденио» Делаланда, которые были представлены в 1720 г.

Существует версия, что М.-Р. Делаланд написал увертюру, большую часть пролога и некоторые части I акта. Для композитора это сочинение — последняя работа для сцены и последняя опера-балет, созданная при французском дворе, которая затем была перенесена в общедоступные театры. Королевский балет «Стихии» представляет собой переходный момент в эволюции грандиозного героического балета, предвосхищая эпоху Ж.-Ф. Рамо.

С композиционной точки зрения «Стихии» следуют традиционной структуре оперы-балета: она состоит из четырёх актов, независимых друг от друга в музыкальном и драматургическом аспектах, но связанных между собой тематически. Изначально существовал торжественный эпилог, но позже он был исключён из постановки. Каждый акт балета, за исключением пролога под названием «Хаос», посвящён одному из четырёх элементов: Воде (L'Eau), Воздуху (L'Air), Огню (Le Feu) и Земле (La Terre). После существенных изменений, в частности исключения эпизодов с королём, 29 мая 1725 г. балет был показан в Парижской опере, в театре Пале-Рояль. В дальнейшем постановка выдержала около 50 представлений.

Сегодня существует множество версий либретто (1721, 1725, 1734, 1742) первой постановки, но музыка начальной полной партитуры за 1721–1722 гг. утеряна³⁰. Сохранились редакции следующих постановок.

В XXI в. балет был поставлен в Королевской опере Версаля. Современная постановка состоялась 7 октября 2001 г. под управлением Жерома Корреаса³¹. В 2016 г. дирижёр, органист Луи-Ноэль Бестион де Камбулас адаптировал Королевский балет «Стихии» для «салонного

³⁰ Так, британский музыковед в области французской музыки XVII и XVIII вв. Лайонел Соукинс сообщает, что «анализ сокращённой партитуры 1725 г. указывает на то, что уменьшение страниц свидетельствует о существенных купюрах, вероятно, ещё до первых показов, соответствующих либретто 1721 г. Также партитура содержит следы последующих редакций, отражённых в более поздних либретто. Вероятно, публикация партитуры была отложена из-за значительных изменений, внесённых до и после первых спектаклей» [247, с. 64]. Стоит также отметить, что незначительные изменения в тексте, предназначенном для пения, представленные в партитуре 1725 г., не были включены в более поздние издания либретто. На сегодняшний день «единственная сохранившаяся общая партитура в рукописи с титульным листом, напечатанным Баллардом, датирована 1742 г., в том же году, что и новое издание сокращённой партитуры. Эти партитуры, наряду с другими редакциями, свидетельствуют о популярности произведения» [247, с. 64].

³¹ С участием Изабель Пуленар, Франсуазы Массе, Жана-Франсуа Ломбара, Матье Лекроара и Рено Делаига.

исполнения» с участием 12 инструменталистов, двух сопрано и баритона. Изначально королевский балет сочинялся для оркестра, состоявшего примерно из 50 музыкантов. Данная версия была исполнена и записана коллективом Ensemble les Surprises³².

При изучении коллективных произведений разных стран и эпох выявляются одни и те же закономерности коллективного сотрудничества. Расцвет данного вида сотворчества пришёлся на период развития национальных музыкальных школ и становления Советской власти на территории дружественных республик. Знаковым музыкальным явлением можно считать первую узбекскую оперу «Буран» («Бурон»), написанную коллективом авторов — М. Ашрафи и С.Н. Василенко. Это уникальное произведение для периода формирования профессионального искусства в Узбекистане. Оно было создано в 1939 г. В основу либретто легли события народного восстания 1916 г. Название оперы «Буран» заимствовано из имени главного героя произведения.

Особый интерес вызывает история создания первой национальной оперы. Из воспоминаний С.В. Василенко: «Мне представлялась вполне приёмой совместная работа с молодым узбекским композитором, моим учеником, тов. Ашрафи» [222, с. 9]. Сотворчество ученика и учителя было чётко регламентировано. Музыкальный материал оперы распределился следующим образом: в каждом действии авторы предоставляли свои материалы и формировали единое целое. Необходимо отметить, что композиторы условно разделили музыкальные характеристики героев между собой: С.В. Василенко охарактеризовал русских, а М. Ашрафи воссоздал национальные узбекские черты³³.

³² Ensemble les Surprises был основан гамбисткой Жюльетт Гиньяр и клавишником Луи-Ноэлем Бестионом де Камбуласом. В записи за 2016 г. принимали участие Элоди Фоннар (сопрано), Эжени Лефер (сопрано), Этьен Базола (баритон).

³³ В опере «Буран» происходит смелое соединение разнообразных, казалось бы, несочетаемых направлений и жанров музыки. По мнению исследователя Ч.И. Мадумаровой, первая узбекская опера «Буран», к сожалению, «придерживается общеизвестного стандарта. Это выражается, во-первых, в том, что народные мелодии чаще всего берутся в чистом виде, “цитата”, без их органического развития; во-вторых, в том, что эти мелодии гармонизируются по большей части в своего рода “универсальном” абстрактном стиле, который не всегда соответствует природе народной музыки» [241, с. 75]. Таким образом, главная особенность оперы – не прямое

Подобным образом были разграничены и функции по подготовке единого музыкального опыта. М. Ашрафи занимался народными интонациями в опере, а С.В. Василенко — гармонизацией, сочинением модуляционных переходов, проработкой трагических фрагментов и речитативов. Оркестровка музыкального сочинения проходила совместно. Работа над оперой продолжалась с 1 октября 1938 г. по 25 марта 1939 г. Премьера состоялась 11 июня 1939 г. под руководством М. Ашрафи.

Примером первой категории коллективного сочинения, созданного в начале XXI в. и совершенно иного по духу и характеру, является «Царь Демьян» — «духовная опера в манере лубка и балагана с подзаголовком “ужасное оперное” представление в одном действии» [128]. Коллективная опера — совместная работа нескольких современных авторов: В. Гайворонского, Л. Десятникова, В. Николаева, И. Юсуповой, а также ТПО «Композитор» по заказу Мариинского театра. Первая постановка состоялась в 2001 г. в Малом драматическом театре (Театре Европы). В.А. Гергиев был художественным руководителем проекта, дирижёр — А. Титов.

Замысел о совместном создании оперного произведения возник у московского музыкального обозревателя П. Пospelова. Изначально вдохновением послужили летние театральные представления в усадьбе «Поленово» в 2000 г. — пьеса «Царь Демьян», которую Е.А. Поленова переделала из площадной народной драмы «Царь Максимилиан». Последняя на протяжении нескольких столетий ставилась в различных городах и сёлах России и дошла до наших дней во множестве редакций. Писатель Алексей Ремизов, создавший в 1919 г. свой вариант пьесы, называл «Царя Максимилиана» «портянкой Шекспира» [128]. Балаганный театр содержит внутри себя религиозный сюжет. «Царь Максимилиан» множество раз, в том числе и в XX в., ставился в профессиональном, фольклорном и кукольном

цитирование аутентичной музыки (фольклора), а вольное применение узнаваемых мотивов узбекской традиционной музыки. Так, широко известный дуэт Наргюль и Джуры создан по принципу европейских оперных дуэтов, где каждый из героев исполняет собственную партию со своим текстом.

театрах, но впервые облачился в одежды оперного жанра. В усадьбе Е.А. Поленова, внучка живописца Василия Поленова и дочь советского композитора Анатолия Александрова, уже долгие годы поддерживают обычаи домашнего театра и создают оперные либретто. В дальнейшем материал пьесы послужил основой для сюжета коллективной оперы «Царь Демьян», которую создала Е.А. Поленова. Именно в «Поленово» П. Пospelову пришла мысль трансформировать «Царя Демьяна» в полноценную оперу³⁴. По мнению автора идеи, подобную оперу следовало разрабатывать объединёнными усилиями.

С этой концепцией П. Пospelов поделился с другом, продюсером Э. Бояковым. Идея пришлась ему по душе. В дальнейшем велись переговоры с В.А. Гергиевым. Главным доводом стало то, что в Мариинском театре с конца 1970-х гг. не ставились современные оперы (за исключением детских постановок). Проект коллективной оперы был включён в программу фестиваля «Звёзды белых ночей» в конце июня 2001 г.

Для проекта «Царь Демьян» автор выбрал пятерых молодых композиторов. Двое — представители петербургской школы: Л. Десятников, В. Гайворонский. Другие композиторы — московской: И. Юсупова и В. Николаев. Пятым членом стало ТПО «Композитор», в свою очередь состоявшее из трёх соавторов: П. Пospelова, Д. Рябцева и Р. Рудицы.

Согласно заказу и заданию проекта, музыкальный материал распределёлся следующим образом: Л. Десятников написал музыкальный материал для колоратуры Артура, В. Гайворонский — для развратных богов Марец и Винера (низкие по тесситуре голоса), И. Юсупова сочинила ритуальные мистериальные сцены, В. Николаев создал в манере русского фольклора Царя Демьяна, ТПО «Композитор» — иноземного Рыцаря (защитника Царевича). Автор идеи утверждает, что композиторы работали в разных стилях, а он, в свою очередь, старался компоновать их фрагменты

³⁴ Предполагалось, что партию Артура исполнит колоратурное сопрано.

таким образом, чтобы на спектакле зритель не успевал разобраться в том, какой номер чьим пером написан. Так, в одной из критических статей о коллективном проекте «Царь Демьян»³⁵ есть мнение, что музыка постановки скреплена единым либретто и что партитура звучит едино. Но «высокий класс Десятникова легко узнаваем хотя бы по его фирменному стилю а-ля Стравинский. Возвышенное письмо Десятникова оттеняли балаганные номера ТПО, а между ними каждый в зрительном зале выбирал по вкусу. Кому пришёлся по душе джазовый стиль Гайворонского, кто-то разглядел мастерство в усреднённой по качеству музыке Николаева или в напоминавшем песни “ДДТ” вкладе представительницы слабого пола» [68].

Также необходимо отметить специфическое сценическое воплощение коллективной оперы «Царь Демьян»³⁶: «Артистов поместили в деревянные ящики, внутри которых они и лицедействовали; эти ящики стали одновременно сценографией и костюмами» [140].

Важно отметить: формальное определение коллективного произведения — опера, хотя, по сути, оно ему вполне соответствует, поскольку определяет синтез различных, казалось бы, несовместимых стилей и жанров, а по ряду признаков произведение приближается к мюзиклу. В 2002 г. постановка оперы «Царь Демьян» была отмечена премией «Золотой софит» в номинации «Лучший оперный театр».

³⁵ Сюжет оперы повествует о гонениях, которым подвергались первые христиане со стороны язычников. Жесткий и чувственный царь Демьян, вступив в брак с богиней Венерой, держит сына Артура в заточении, принуждая его отречься от христианской веры.

³⁶ Отметим некоторые особенности построения действия. Так, трагические эпизоды, демонстрирующие страдания принца Артура, военные столкновения и казни разворачиваются параллельно с представлениями комических персонажей, чей грубый юмор рассчитан на непритязательную публику солдат и ремесленников. В этой опере драматизм трансформируется в своего рода игру, охватывающую широкий спектр элементов: от оперных канонов до характерных интонаций эстрады. Коллективная опера «Царь Демьян» интегрирует в себе академический речитатив и элементы фольклора. Соавторы опасались, что «в оркестре Мариинского театра нет балалайки, аккордеона и бас-гитары, но ошиблись — все они там нашлись. Спектакли играл молодежный состав оркестра... и бойкий Молодежный хор Юлии Хуторецкой» [162]. Так, в партии Венеры присутствует явное влияние оперной классики, а именно прослеживаются мотивы Шамаханской царицы, а скорбь принца Артура выражается через интонации царевича Феодора. Особый комический эффект достигается за счёт использования голосов с совершенно разными высотными характеристиками — от предельно низкого баса-октависта до высокого контртенора, а также благодаря включению нетрадиционных вокальных техник и инструментов.

Вторая категория «Единая тема» формируется на использовании единой музыкальной темы (материала), выступающей триггером (основой музыкального ядра итогового произведения) в проекте композиторов. Каждый участник команды ставит целью развитие заданной музыкальной темы (материала), введение её в общую семантическую линию коллективного сочинения. К данной категории в первую очередь необходимо отнести коллективные вариации на тему и произведения, созданные по мотивам определённого материала иного композитора (прошлого).

Важно отметить, что вторая категория коллективных сочинений подразумевает определённую степень свободы для каждого участника проекта. Композиторы не скованы жёсткими рамками и могут свободно экспериментировать с заданной темой, развивая её в любом направлении, которое считают интересным и перспективным. В то же время они должны помнить о том, что их работа является частью общего целого, и стремиться к тому, чтобы их вклад органично вписывался в общую семантическую линию произведения. Таким образом, вторая категория коллективных сочинений композиторов представляет собой уникальный и плодотворный способ музыкального творчества, который позволяет объединить усилия нескольких авторов для создания произведения, превосходящего по своим масштабам и художественной ценности то, что каждый из них мог бы создать в одиночку. Эта категория коллективного творчества способствует обмену идеями, стимулирует творческий рост и позволяет композиторам расширить свои горизонты.

Примером данной категории может служить соната «F-A-E» — коллективное сочинение, созданное в 1853 г. Р. Шуманом, И. Брамсом и его учеником А. Дитрихом. Произведение представляет собой четырёхчастную композицию для скрипки и фортепиано, созданную в Дюссельдорфе в октябре 1853 г. (записи в дневнике Р. Шумана указывают на создание его частей 22-23 октября). Коллективное сочинение было посвящено скрипачу

Й. Иоахиму³⁷, с которым все три композитора незадолго до этого познакомились и установили дружеские отношения. Девиз молодого Й. Иоахима — «свободен, но одинок» (*Frei aber einsam*) дал название сонате, где буквы F-A-E соответствуют нотам фа-ля-ми, которые стали основой музыкальной темы для всех частей произведения. Авторство частей распределилось следующим образом: I ч. (*Allegro*) — А. Дитрих, II ч. (*Intermezzo*) — Р. Шуман, III ч. (*Scherzo*) — И. Брамс, IV ч. (*Finale*) — Р. Шуман.

Р. Шуман оставил посвящение на оригинальной партитуре: «F.A.E.: In Erwartung der Ankunft des verehrten und geliebten Freundes JOSEPH JOACHIM schrieben diese Sonate R.S., J.B., A.D. F.A.E.: В ожидании прибытия их почитаемого и любимого друга Йозефа Иоахима эта соната была написана Р.С., Й.Б., А.Д.» [230, с. 5]. Впоследствии Р. Шуман использовал две части сонаты, созданные им, в своей Третьей сонате для скрипки и фортепиано (1853 г.).

Так, 28 октября соавторы сонаты представили Й. Иоахиму партитуру в доме Шуманов на вечере. Композиторы предложили ему определить авторов каждой части и исполнить сонату, а Клара Шуман аккомпанировала на фортепиано. Й. Иоахим без труда установил, кто написал каждый фрагмент.

Рукопись коллективного произведения оставалась у Й. Иоахима, и в 1906 г. он передал скерцо И. Брамса для отдельного издания, «так как полагал, что скерцо было пьесой, сочинённой Брамсом ранее, а не по этому случаю» [242, с. 180]. Учитывая исключительное умение И. Брамса в мотивно-тематической разработке, ярко продемонстрированное в других его работах, Й. Иоахим сомневался, что молодой композитор мог пренебречь реализацией этого фундаментального композиторского приёма по какой-либо причине. Исследователь А.В. Гвоздев подчёркивает, что основа музыкальной темы

³⁷ Й. Иоахим — «крупнейшая фигура в истории смычкового искусства. Он жил и творил в эпоху рассвета исполнительства, украшенную такими его представителями, как А. Вьетан, Г. Эрнст, Ф. Лауб, с и другие» [41, с. 32].

сонаты F-A-E «отчётливо проявилась в главной теме 1-й части брамсовского ля-минорного струнного квартета op. 51 № 2 и в Adagio соль-мажорного струнного квинтета op. 111» [41, с. 33]. Лишь в 1935 г. была опубликована полная версия коллективной сонаты F-A-E немецкими исследователями Э. Валентоном и О. Кобином.

К данной категории коллективных музыкальных сочинений можно отнести итоговый продукт проекта «Страсти по Матфею — 2000», созданный группой отечественных авторов, включавшей поэтов и композиторов, посвящённый 250-летию со дня кончины И.С. Баха. «Страсти по Матфею — 2000» представляли собой мистериальное представление, в котором ключевую роль играли как организация церковного пространства, так и построение словесного материала. А.В. Марков отмечает, что «реконструкция литургического пространства этого действия, как сочетания музыки, слов и самих принципов композиционного устройства, показывает единство богословского, а не только эстетического замысла этой коллективной композиции» [129, с. 14].

Идея коллективного проекта «Страсти по Матфею — 2000»³⁸ принадлежит Е. Поспеловой, Е. Бирюковой и М. Степановой. Основная цель проекта заключается в объединении в союз современных художников, стремящихся переосмыслить творение И.С. Баха, используя новаторские художественные подходы³⁹.

³⁸ «Страсти по Матфею — 2000» повествуют о заключительном дне земной жизни Христа: от Тайной вечери и молитвы в Гефсиманском саду до ареста, суда, казни на кресте, кончины и погребения. Основой сюжета служат 26 и 27 главы Евангелия от Матфея в версии немецкого перевода Мартина Лютера, использованной И.С. Бахом. Композиция коллективного проекта включает в себя несколько ключевых моментов. Во-первых, речитативы, представляют собой драматическое изображение событий. Тенор исполняет партию евангелиста, а другие солисты воплощают образы Иисуса, Петра, Иуды и Пилата. Хор играет роли учеников, священников и народной толпы. Во-вторых, арии и ариозо служат в качестве лирических отступлений, комментирующих ход событий; в-третьих, начало и конец коллективных страстей обрамлены масштабными хоровыми фрагментами.

Необходимо отметить, что музыку к речитативам в произведении создал В. Гайворонский на текст Евангелия от Матфея (Мф 26:17 – 27:66) в соответствии с синодальным переводом на русском языке. В то же время тексты хоралов были созданы М. Гроном, П. Короленко, Е. Поспеловой, М. Степановой. Музыкальное посвящение И.С. Баху состоит из двух отделений.

³⁹ П. Поспелов выступил автором-составителем, в то время как за литературную составляющую отвечали Е. Поспелова и М. Шульман. Музыкальное руководство взяла на себя Т. Гринденко. В области хореографии работали Т. Баганова и её труппа «Провинциальные танцы» из Санкт-Петербурга, а также московская труппа «Пов. С. Танцы». Визуальную часть обеспечили А. Сильвестров и П. Лобазов из студии «ВидеоДом».

Распределение ролей среди участников подготовки стало ключевым для участия в проекте. Так, в нём приняли участие более 30 поэтов и композиторов, представляющих различные возрастные группы и творческие направления — от приверженцев академических традиций до сторонников концептуализма, от авторов с православным мировоззрением до тех, кто ориентирован на эстраду, от получивших широкую известность в Европе до тех, кто занят смелыми экспериментами⁴⁰.

В проекте взаимодействовали участники, объединённые в разнообразные союзы и альянсы с различным уровнем вовлечённости: от родственных (например, Т. Гринденко — музыкальный руководитель, В. Мартынов — композитор) до товарищеских и профессиональных объединений единомышленников, регулярно поддерживавших связь в формате дружеского и коллегиального общения. Исследователь А.В. Марков отмечает, что «этот проект показал необычный уровень вовлечённости всех участников: в отличие от привычных вокальных композиций и циклов, где композитор всё решает, обращаясь с материалом по собственному усмотрению, здесь поэты и композиторы выступали самостоятельно, с полной вовлечённостью в проект, с участием в его обсуждении и подготовке финального исполнения» [129, с. 8].

Так, 16 и 17 июня 2000 г. в Английской церкви Святого Андрея происходило зрелищное действо. На сцене, сколоченной из дерева, выступали группа *Opus Posth*, руководимая Т. Гринденко, и музыканты В. Гайворонского. Также участвовали ансамбль старинной музыки «Сирин» под руководством А. Котова и детская хоровая капелла М. Струве. На хорах была расположена капелла музея «Московский Кремль» (дирижёр Г. Дмитриак) и ансамбль ударных инструментов под управлением М. Пекарского. Под потолком были развешаны трехмерные кубы и

Концепция и организация были возложены на Н. Дмитриева и агентство «Длинные руки», а также на Гёте-институт в Санкт-Петербурге.

⁴⁰ Таблицу соавторов проекта см. в Приложении II.

композиция, напоминающая крылья экзотической птицы, авторства А. Колейчука, а также видеопроекция портрета И.С. Баха.

Также необходимо отметить, что «условия, в которые были поставлены участвующие в проекте танцовщики (“Провинциальные танцы”, “Пов. С. Танцы”), мягко говоря, были не очень благоприятными. На пространстве шириной в два метра между массами хора и оркестра с одной стороны и массой зрителей с другой можно было лишь намекнуть на соответствие хореографии отведённым ей по сюжету эпизодам. В этой ситуации определяющим становилось умение хореографов быть не подголоском текстов, но авторами невербального высказывания, расширяющего смысл слова. Танцевальные эпизоды — часть общего замысла, попытка нащупать ту же грандиозную эмоциональную силу, которая воодушевляла эпоху Баха и которую совершенно растеряло искусство на рубеже XXI в.» [103].

В 2009 году «Soirée Society of the Arts» выступило заказчиком «Вариаций на тему Беллини, II часть». Это произведение, созданное по мотивам сочинения 1837 г., включает пролог, интермеццо и окончание, автором которых является М. Кэмерон; он же и инициировал создание цикла. Шесть пианистов-композиторов, объединённых общей идеей, разделяют стремление «продолжать листовскую традицию сочинения виртуозной фортепианной музыки» [226, с. 52].

Распределение соавторства сложилось следующим образом: вводная часть и тема принадлежат М. Кэмерону; первая вариация — К. Байснеру; С. Феррарези отвечал за вторую вариацию; интерлюдию написал М. Кэмерон; третья вариация — авторство К. Кима; четвёртую вариацию создал Г. Андерсон; М. Кэмерон работал над материалом интерлюдии; пятая вариация написана Х. Чуки. Заключительная шестая вариация и финал написаны М. Кэмероном.

Каждый из композиторов создавал свою часть «Вариаций на тему Беллини, II часть» самостоятельно, избегая обсуждений стиля и темпа. Готовые вариации были пересланы по электронной почте и отредактированы

для подготовки к премьерному показу в 2009 г. Большинство композиторов впервые встретились непосредственно на премьере коллективного сочинения [226, с. 52]. Несмотря на то, что над произведением трудились шесть разных композиторов-пианистов, оно воспринимается как единое целое, созданное одним автором.

Третья категория «Незавершенное произведение» связан с ситуацией, когда имеет место процесс завершения неоконченных произведений композиторов прошлого посредством глубокого анализа и изучения почерка композитора с целью сохранения уникальности авторского стиля и музыкального языка⁴¹. В сочинениях этой категории происходит соединение двух видов музыкального материала (автора и завершителя), но их сочетание не воспринимается слухом; однако при тщательном рассмотрении структуры добавленных фрагментов могут быть видны отличия в гармонии и методах развития музыкального материала, обусловленные различием слухового и культурного опыта композиторов, живших в разное время. Сознание композитора-соавтора, а вслед за ним и слушателя, апеллирует непосредственно к музыкальному, характерному для мышления композитора, написавшего первоначальный текст (тип интонационно-мелодических связей, особенности голосоведения, гармонии, формообразования и т.д.). В результате такой категории сотрудничества исходный авторский материал и добавленный композитором-соавтором новый музыкальный текст гармонично соединяются, предоставляя возможность слушателю познакомиться с произведениями, которые в противном случае никогда бы не были исполнены. В этой связи рассмотрим Симфонию № 9 Антона Брукнера.

⁴¹ В.А. Моцарт – Жюсмайер «Реквием», Дж. Пуччини – Ф. Альфано опера «Турандот», Д.Д. Шостакович – К. Мейер «Игроки», Ф. Бузони – Ф. Ярнах «Доктор Фауст».

А. Брукнер работал над своей Девятой симфонией (WAB 109) с 1887 по 1896 гг.⁴²; премьера которой состоялась лишь в 1903 г.⁴³. Сохранились эскизы финала Девятой симфонии, показывающие, что он был задуман в грандиозных масштабах, с фугой и хоралом. Среди множества реконструкций произведения особо выделяется версия SPCM, созданная Н. Самале, Д.А. Филлипсом, Б.-Г. Корсом и Дж. Маццукой как наиболее известная⁴⁴. Композитор работал над своей Девятой симфонией до самой кончины в 1896 г., но так и не завершил финальную, четвёртую часть. Несмотря на то, что изначально многие считали произведение из трёх частей законченным, А. Брукнер задумывал структуру из четырёх частей и оставил значительные заготовки для финала. Группа ранее перечисленных авторов взяла на себя сложную задачу — восстановить и завершить последнюю часть, основываясь на сохранившихся авторских партитурах и эскизах.

В 1983 г. Н. Самале и Дж. Маццука положили начало совместной работе над произведением, к которой впоследствии присоединились Д.А. Филлипс и Б.-Г. Коэрс, чтобы создать четырёхчастную версию симфонии. В основе реализации проекта лежал методичный анализ и реконструкция разрозненных листов рукописи, значительная часть которых была первоначально распределена как памятные подарки после кончины А. Брукнера.

Версия «Samale–Phillips–Cohrs–Mazzuca» (SPCM) неоднократно пересматривалась⁴⁵ с целью интеграции вновь обнаруженных набросков и внесения корректировок в оркестровку и динамические нюансы. В редакции SPCM симфония № 9 предстаёт как целостное произведение из четырёх частей, кульминацией которого является величественный финал. Согласно

⁴² Три года композитор писал первые три части симфонии. На заглавных листах партитуры каждой части он помечал даты: «Первая часть: конец апреля 1891 – 14 октября 1892 – 23 декабря 1893». «Скерцо: 17 февраля 1893 – 15 февраля 1894». «Адажио: 31 октября 1894 – 30 ноября 1894. Вена. Д-р А. Брукнер».

⁴³ А. Брукнер рекомендовал вместо последней части исполнять «Те Деум». Композитор передал три написанные части берлинскому дирижеру К. Муку, объяснив, что делает это, чтобы с симфонией «ничего не случилось» [225].

⁴⁴ Эта редакция, записанная оркестром «Новая Вестфалия» под управлением Йоханнеса Вильднера на лейбле «Naxos» в 1996–1998 гг., получила широкое распространение, хотя существует и другая интерпретация этой же партитуры под управлением дирижера Курта Эйххорна.

⁴⁵ В 1992, 1996, 2001, 2005, 2012, 2021–22 гг.

ряду исследований, здесь переплетаются основные лейтмотивы всей симфонии, что напоминает подход А. Брукнера в его симфонии № 8: «Наиболее развёрнутый из имеющихся в брукнеровской литературе опытов герменевтического истолкования реконструированного финала — предисловие, предваряющее изданную партитуру и принадлежащее одному из участников авторского коллектива, завершившего реконструкцию, Б.-Г. Корсу» [225, с. 116]⁴⁶.

В 2003 г. соавторы решили пересмотреть партитуру, но с этим решением не согласился Филлипс, дистанцировавшийся от данного проекта. В 2006 г. вышла новая версия партитуры. Авторы утверждали, что новая версия финала симфонии № 9 А. Брукнера — результат 20-летнего изучения и филологических исследований, включающих восполнение пробелов и усовершенствование инструментовки. Главная цель — лучше связать музыку воедино, что выражается в изменениях в коде. Профессор Дж.Г. Халбрайх и Н. Арнонкур подчёркивали важность практического эксперимента для оценки музыки: «Только на основе практического эксперимента музыкальный мир может прийти к адекватному выводу» [225, с. 11].

Совершенно иная драматическая и сценическая судьба у оперы «Лулу» А. Берга, которая осталась неоконченной, а именно 3-й акт из запланированных трёх, «окончание которого, по мнению авторитетных специалистов, сводилось преимущественно к инструментовке. Эту работу мог бы выполнить любой композитор, компетентный в вопросах оперной драматургии и музыкального стиля Берга» [33].

Идея создания оперы «Лулу»⁴⁷ пришла композитору в 1929 г., под влиянием двух пьес Ф. Ведекинда — «Дух земли» и «Ящик Пандоры». Однако

⁴⁶ Издание «Факсимиле автографа автора», посвященное финалу («Факсимильное издание всех сохранившихся музыкальных автографов»; =FE), представляет значительную ценность. Оно было опубликовано в 1996 г. в венском издательстве (музее) Musikwissenschaftlicher Verlag, где впервые представило публике все рукописные материалы Брукнера, относящиеся к данной композиции.

⁴⁷ Сочинение «Лулу» в «самом начале производилось на основе строгого плана. Драматургическая форма двух пьес Ведекинда предполагала симметричную музыкальную структуру в форме арки» [239, с. 56], отражавшую, по замыслу Берга, все этапы восхождения главной героини Лулу по общественной лестнице и все пройденные ею ступеньки, неуклонно ведущие по этой же лестнице вниз. Убийство Шёна, по замыслу,

эпизоды из этого произведения впервые прозвучали 2 июня 1937 г. в Оперном театре Цюриха и в данном виде не исполнялись более сорока лет.

Ещё в 1936 г. супруга А. Берга предприняла попытки завершения оперы иными композиторами. Изначально она начала сотрудничество с Шёнбергом, который, получив фотокопии неоконченной партитуры III акта, отправил их в Калифорнию. Спустя некоторое время композитор передал материалы своему ученику и близкому другу А. Берга Э. Штайну в Вену, поручив ему эту работу. Опера была завершена в клавирной редакции в этом же году и передана для публикации в Universal Edition. Необходимо отметить, что «после аншлюса Австрии в 1938 г. публикация была запрещена, причём в тот момент, когда в типографии уже были награвированы 70 страниц штайновского клавираусцуга» [33]. В этот же период вдова предлагала завершить неоконченное произведение и другим авторам, среди которых А. Веберн, А. Цемлинский и Э. Крженек, однако они отказались от данного проекта.

После смерти Х. Берг, супруги композитора, в 1976 г. было опубликовано её завещание, согласно которому запрещалось прикасаться к материалам III акта, что обострило внимание музыкальной общественности к судьбе оперы. Однако крупные берговеды — В. Райх, Г. Редлих, Т. В. Адорно и Дж. Перл, специально изучавшие сложившуюся проблему, пришли к прямо противоположным выводам. В 1976 г. стало доступным для общественности письмо А. Шёнберга к Э. Штайну. Этот документ пролил свет на подлинную мотивацию отказа композитора. Ключевым фактором послужили две ремарки, сделанные композитором от руки в либретто. Данные замечания, касавшиеся характеристики банкира Пунтшу, имевшего еврейские корни, были восприняты А. Шёнбергом как глубоко оскорбительные, особенно учитывая растущую угрозу нацизма и преследования евреев.

Завершение оперы осуществил современный австрийский композитор Ф. Церха, дополнив III акт. Полная версия оперы была впервые представлена

служило водоразделом внутри формы, после которого начинается постепенное погружение Лулу в кошмарный мир.

в Парижской опере 24 февраля 1979 г. в постановке П. Булеза (с Т. Стратас в главной роли)⁴⁸. В России постановка оперы состоялась в театре «Геликон-опера» под руководством Д. Бертмана. По мнению Д.Д. Воробьёва, заслуга соавтора состоит в том, что «завершив оперу, он во многом сумел удержать на должной художественно-эстетической высоте качественный уровень музыки III акта, сохранить её значительный драматургический потенциал, сделать по возможности стилистически неотличимой свою огромную творческую работу, наконец, дать полноценную сценическую жизнь столь сложной по драматургии, образности и музыкальному языку опере, как “Лулу” Альбана Берга» [33]. Одновременно сочетающая в себе черты гиперромантизма и авангарда, сдержанности и жестокости, исполненная сочувствия и антигуманности, опера «Лулу» отражает поразительные противоречия центральноевропейской культуры в преддверии катастрофического прихода Гитлера к власти.

Таким образом, рассмотрение исторического материала показывает, что коллективное музыкальное сочинение не является исключительным феноменом XX–XXI вв., а представляет собой устойчивую практику, прошедшую путь от спонтанных форм соавторства к проектной деятельности. Анализ исторического опыта позволяет утверждать, что формы коллективного творчества формировались под влиянием двух факторов: художественных исканий и институциональной среды. Предложенная авторская классификация позволяет рассматривать коллективные музыкальные сочинения как систему категорий, которая не только отражает существующую практику, но представляет инструментарий для анализа конкретных сочинений, написанных в соавторстве, позволяя определить их особенности и место в общей системе коллективного музыкального творчества.

⁴⁸ Продолжительность «Лулу» составляет около 3 часов.

2.3. Методы взаимодействия композиторов в процессе сотворчества

Взаимодействие композиторов внутри одной творческой группы — уникальное явление для художественного процесса сотворчества. Научные исследования в области психологии, философии, социологии, посвящённые изучению взаимодействия участников в процессе коллективного творчества, весьма малочисленны. К примеру, в научных трудах Т. Адорно в рамках социологии музыки подчёркивается, что сложности кооперативного творчества «создают своего рода микрокосм, в котором отражаются острые социальные напряжения» [1, с. 95]. Иной смысл складывается в контексте сотворчества композиторов. Оно может формироваться как при физическом контакте, так и на нейронном уровне восприятия сложившегося механизма коллективного взаимодействия. Если вдохновение — это своеобразный инстинкт, то при сотворчестве композиторов весьма неуместен вопрос о коллективном вдохновении. Именно здесь рождается новый уровень мотивации к творчеству. Таким образом, в художественном произведении запечатлевается бытие не некоего индивидуума, а творца.

В коллективном сочинении также отсутствуют композиторы как индивиды, присутствует творец в широком понимании этого термина. Возможно, именно структура и методы совместной деятельности отвечают требованиям сотворчества индивидов. Раскрывая особенности творческого процесса композитора, исследователь О.Л. Девятова подчёркивает: «Важная особенность творческого процесса художника связана с проблемой одиночества творца, которая напрямую относится и к композитору. Одиночество (изоляция от окружающего мира) является обязательным условием творчества, требующего полного и глубокого сосредоточения на

реализации творческого замысла» [57, с. 71]. Композитор в коллективе композиторов остаётся личностью, обладающей вдохновением, которое мотивируется через конкретно сформулированные цели, задачи и методы работы внутри временного коллектива.

В проектной деятельности группа формируется автором идеи либо лидером; в редких случаях команда возникает стихийно. Именно организатор, учитывая цели и задачи «проекта», подбирает методы взаимодействия композиторов внутри группы в зависимости от психологических портретов авторов. В то же время нельзя отрицать и условия случайности (вдохновения), которая приведёт к трансформации метода взаимодействия. При тех или иных условиях в основе природы коллективного творческого продукта неизменно лежит сотворческий процесс индивидов внутри группы единомышленников, которая функционирует на определённых механизмах взаимодействия личностей. Организованная группа композиторов становится единым организмом, который работает над созданием уникального произведения. Необходимо отметить, что соавторы могут находиться в прямом, частичном или изолированном контакте, но центром управления остаётся лидер (автор идеи).

Прямое взаимодействие (активное) — это непосредственное участие участников команды в реальном времени, где композиторы не просто знают состав группы, а общаются между собой, обмениваются опытом и предлагают свои варианты решения поставленных задач. Таким образом, участники процесса понимают мышление друг друга и коммуницируют между собой.

Частичное взаимодействие (пассивное) предполагает, что композиторы, возможно, знакомы, но контактируют редко, только при необходимости. Авторы коллективного процесса решают большинство вопросов по своим задачам в проекте через лидера (автора идеи). В редких случаях организуются встречи команды композиторов.

Изолированное взаимодействие (нейтральное) — это такой вид сотрудничества, который не предполагает личного контакта внутри группы.

Участники коллективного сочинения не встречаются при создании произведения. Творческое взаимодействие происходит на уровне идеи всего проекта. Все вопросы авторов решаются через лидера (автора идеи).

Вне зависимости от вида взаимодействия композиторов внутри определённой группы во время творческого процесса возникают профессиональные преломления (метаморфозы) одной личности по отношению к другой внутри группы единомышленников на фоне психологического фундамента коллектива. Так образуется особый микроклимат внутри творческого процесса коллективной деятельности композиторов. С точки зрения психологии коллективный творческий акт можно изучать с двух сторон:

- Внешняя сторона — цель совместной деятельности. Проект композиторов предполагает обязательный креативный продукт в итоге деятельности, который и становится предметом изучения. При исследовании внешней стороны проекта затрагиваются основные организационные вопросы, которые волнуют как автора идеи, так и потенциальных участников. Также интересно влияние итогового продукта (коллективного сочинения) как на участников проекта, так и на его социальные функции (воздействие на слушателей).

- Внутренняя сторона (эмоциональная и экспрессивная) — межличностные отношения. Проектная деятельность — это большой механизм, где все структурные единицы в той или иной степени зависят друг от друга. При нарушении микроклимата в проекте изменяется качество итогового продукта. Соавторство предполагает эмоциональный отклик композитора, так как участник изначально находится в искусственных условиях. Участие в проекте композиторов ограничивает привычное поведение творца при создании музыкального сочинения, так как его творческая «свобода» (вдохновение) регулируется лидером (автором идеи). При этом личностные отношения могут выстраиваться на интуитивном уровне либо извне.

Композитор — в первую очередь индивидуальность; он, основываясь на своём жизненном опыте, передаёт своим слушателям определённую информацию, а на примере коллективного творческого произведения слушатель получает разнородный и качественный опыт. Исследователь А.Н. Якупов в контексте проблемы музыкальной коммуникации определил четыре коммуникативные сферы академического музыкального искусства: «композитора (автора-отправителя сообщения), исполнителя (интерпретатора сообщения), слушателя (получателя сообщения) и музыковеда-критика (толкователя сообщения и регулятора коммуникативных процессов в целом)» [221, с. 19]. В рамках исследуемой проблематики нас интересует первая сфера, которая затрагивает основные вопросы совместной композиторской деятельности. С точки зрения формирования временного коллектива, наибольшее значение приобретает вопрос иерархических взаимоотношений в рамках единого творческого процесса. В зарубежной исследовательской литературе выделяют четыре типа отношений, возникающих в прямом взаимодействии с коллегами (по А. Тейлору): «Hierarchical (иерархический), Consultative (консультативный), Co-operative (кооперативный), Collaborative (коллективный)». В музыкальном искусстве переплетаются все виды взаимоотношений как в их чистой форме, так и в их гармоничном сочетании» [250, с. 564].

Учёными и психологами создано несколько ключевых методов коллективного творчества, описанных в научном исследовании Е.П. Ильина «Психология творчества, креативности, одарённости» [74]. К этим методам относятся: мозговой штурм, синектика, майевтика, ИПИД. Рассмотрим более подробно каждый с точки зрения проектной деятельности композиторов.

Брейнштурминг (мозговой штурм) — метод коллективного разрешения сложных (творческих) задач, основанный на свободном формировании ассоциаций. Этот подход был создан в конце 1930-х гг. американским психологом А. Осборном: «Участники группы обсуждают какую-либо проблему, говорят всё, что приходит им в голову, все идеи

записываются и по окончании мозгового штурма критически оцениваются. Цель — получить максимально возможное количество новых идей и определить наиболее значимые по данной проблематике» [74, с. 17]. Метод брейншторминга в проектной деятельности композиторов возможен только при организации прямого или частичного взаимодействия. Мозговой штурм в композиторской практике может применяться как при формировании общей концепции, так и при решении конкретных задач композитора при обсуждении материала. В музыкальной практике основные приёмы этого метода широко использовались в деятельности «Могучей кучки», «Проколла», так как все соавторы коллективного сочинения непосредственно взаимодействовали друг с другом.

Синектика уделяет значительное внимание организации творческого взаимодействия, при этом большое значение отводится методике коллективного принятия решений. Так, основатель синектики У.Дж. Гордон в ходе своих исследований пришёл к выводу, что групповое мышление превосходит индивидуальное. Группа активизирует творческий потенциал всех участников, помогая им преодолевать различные страхи, а также увеличивает объём информации и разнообразие подходов. Процесс творческого общения включает новичка в коллектив опытных синекторов. В ходе решения задач большое значение придаётся созданию аналогий, чему отводится важное место в организации творческого общения. Метод синектики может активно использоваться в проектах композиторов, но для этого должны быть определённые обстоятельства. Так, внедрение в сформированную группу нового участника возможно при любом виде взаимодействия авторов. Основной причиной использования данного метода может стать смена концепции коллективного произведения, необходимость приглашения специалиста определённой области либо замена одного участника другим (по разным обстоятельствам). Данный метод применим и при завершении музыкального сочинения иным композитором. Основные признаки этого метода в музыкальном наследии можно наблюдать в

творческом объединении «Могучая кучка». Также в истории музыки есть примеры постоянного соавторства, которые дополняются новыми авторами: например, мюзиклы продюсерского центра «MarkersLab».

Майевтика (диалог Сократа) — «наиболее древний метод совместного решения творческих задач. Он тоже требует соблюдения следующих принципов: 1) свободный обмен мнениями между равноправными собеседниками; 2) возбуждение самосознания посредством целеустремлённых вопросов; 3) применение шутки как способа активизации мышления» [74, с. 18]. Метод майевтики применим при любых формах взаимодействия. В рамках проекта композиторов ключевое условие использования данного метода заключается в том, что один из участников диалога остаётся неизменным – это лидер группы (автор идеи). Использование этого метода можно проследить в любой творческой деятельности при командном взаимодействии: например, в музыкальном объединении «Французская шестёрка».

ИПИД (индуцирование психоинтеллектуальной деятельности) — метод заключается в том, что «члены группы в соответствии с закреплёнными за ними ролевыми функциями, базируясь на специальном «программном вопроснике», стараются путём вопросов активизировать «психоинтеллектуальную деятельность» одного из участников команды» [74, с. 18]. ИПИД возможен при любом виде взаимодействия. Но, на наш взгляд, более эффективно индуцирование психоинтеллектуальной деятельности в условиях изолированного взаимодействия композиторов. Автором «программного вопросника» может стать лидер (автор) проекта, который через призму вопросов мотивирует, провоцирует к определённым действиям для достижения высокого результата деятельности композитора при коллективном сочинении.

Все эти эмпирические методы активно применяются осознанно или на интуитивном уровне при организации сотворческого процесса группы композиторов. Психология взаимоотношений является важнейшей стороной

совместной деятельности композиторов, которая влияет на процесс и модель формирования творческого продукта внутри определённой креативной группы, а именно на результат сотворчества индивидов. Однако взаимодействие между композиторами может быть сложным из-за отсутствия общего опыта работы над музыкой в предложенном контексте.

Коллективное взаимодействие авторов способствует рождению уникальных проектов, в которых происходит не просто синтез стилей, но и создание чего-то принципиально нового. Это сотрудничество способствует выходу за рамки традиционного мышления, позволяет композитору взглянуть на свой труд с иных позиций.

Сопоставив факты и особенности коллективных музыкальных произведений, можно выявить часто встречающиеся методы сотрудничества внутри группы авторов. Автором данного исследования разработаны формулы соавторства, состоящие из двух или более элементов в зависимости от контекста музыкального произведения:

1. «Фольклор – Аранжировка»
2. «Учитель – Ученик» или «Ученик – Учитель»
3. «Оркестр – Вокал» или «Вокал – Оркестр»
4. «N часть – N часть»
5. «Автор – Завершитель».

Каждый элемент метода сотрудничества определяет области и инструменты работы композитора над коллективным музыкальным произведением.

Первый метод «Фольклор – Аранжировка» — это взаимодействие авторов на уровне разделения труда. Один из участников проекта занимается поиском фольклорных мелодий, а остальные выполняют обработку (аранжировку) предоставленного материала. Данное сотрудничество характерно для проектов, цель которых — создать произведение с национальным характером либо переплести этносы и разные стили в едином произведении. Такой метод доступен как малым группам композиторов (от

двух), так и большим. В то же время композитор, предоставивший материал, может активно создавать с другими участниками сотворчества элементы общей партитуры. Всё зависит от генеральной линии коллективного произведения и типа организации взаимодействия композиторов.

Второй метод «Ученик – Учитель» или «Учитель – Ученик» встречается не только на уровне проектной деятельности, но и в процессе обучения каждого композитора. Данное соотношение становится базовым для творческого процесса автора, начинающего свой путь. Путём обогащения первого посредством второго создаётся произведение, которое не всегда числится как соавторское, но в нём явно прослеживаются два почерка (скрытое авторство). Но в рамках нашего исследования нас интересуют сочинение, участниками которых изначально заданы несколько авторов (открытое авторство). Лидером рассмотренного механизма является учитель, который, как правило, и выступает инициатором сотрудничества. Механизм может состоять не только из двух участников, но и расширяться до большего числа композиторов. Учитель может привлечь к процессу совместной композиции весь класс.

Третий метод — «Оркестр – Вокал» или «Вокал – Оркестр». Данное сотрудничество формирует чёткое разграничение задач между композиторами. В большинстве случаев это соотношение создаётся на уровне профессиональных компетенций участников. Отметим, что эти процессы не изолированы друг от друга. Данная модель сотрудничества рождается при непосредственном общении авторов, либо автор вокальной партии формирует только мелодический материал, а далее отдаёт вокальную версию другому композитору, который занимается остальной партитурой произведения. Возможен вариант заранее подготовленной вокальной партитуры, которая передаётся следующему участнику для создания оркестровых, фортепианных или иных партий.

Четвёртый метод взаимодействия соавторов, «N часть – N часть», используется на уровне возникновения идеи коллективного произведения. В

большинстве случаев результат проекта композиторов — это масштабное музыкальное сочинение, состоящее из нескольких частей (действий, актов, фрагментов). Композиторам предлагается работать над конкретной частью, которая в дальнейшем будет соприкасаться с иными частями, отвечая общей драматургии. Возможно, что один участник проекта работает не только над одной частью: ему могут быть поручены и иные фрагменты коллективной работы.

Интересен порядок распределения частей между участниками процесса сотворчества. Существуют три варианта рассматриваемого процесса. Первый — части между композиторами распределяет автор идеи; второй — область работы выбирает каждый композитор самостоятельно; третий — коллегиальный (синтезированный), в процессе задействованы все участники проекта.

Пятый метод — «Автор – Завершитель». Данная модель применима к музыкальному материалу, который был завершён иным автором. Предложенный механизм запускается при условии незавершённости произведения. Если произведение не было окончено автором при жизни (а в истории музыки таких примеров достаточно), то есть вероятность, что данный материал завершит иной композитор, но уже при других обстоятельствах. По отношению к завершителю механизм идеально совпадает с проектной деятельностью композитора, так как изначальное обращение к материалу — желание завершения композиции с обязательным вступлением в процесс соавторства. Цели и задачи заранее определены, и, как правило, итоговый продукт представляется для оценки широкой аудитории слушателей. Заранее смоделированный план с явно поставленной целью и с определённой моделью взаимодействия композиторов, контролируемой извне, полностью соответствует проектной деятельности композиторов.

Сформулированные пять основных методов, на наш взгляд, являются базовыми, но в практике соавторства встречаются и гибридные варианты

взаимодействия. Они легко варьируются сообразно задачам музыкального проекта композиторов. Рассмотрим возможные варианты трансформаций.

Первый вариант взаимодействия авторов на уровне разделения задач: поиск национальных мелодий и обработка материала. Данное сотрудничество сформулировано как «Фольклор – Аранжировка»; метод можно дополнить и иными вариантами. Так, например, аранжировку могут выполнять не один участник, а несколько, разбив работу на фрагменты. В итоге получается объединение двух разновидностей: «Фольклор – Аранжировка – N части – N части и т.д.».

Второй вариант сотрудничества по формуле «Учитель – Ученик», т.е. обогащение первого посредством второго для создания сочинения. Предположим, что учитель подберёт фольклорный вариант для будущего совместного произведения, материал для одной из частей создаст ученик, всё остальное — учитель, а оркестровку музыкального произведения совместно с учителем создаст другой ученик. Таким образом, мы получаем гибридный метод: «Фольклор (Учитель) – Часть (Учитель) – часть (Ученик) – Часть (Учитель) – Оркестровка (Учитель и Ученик)».

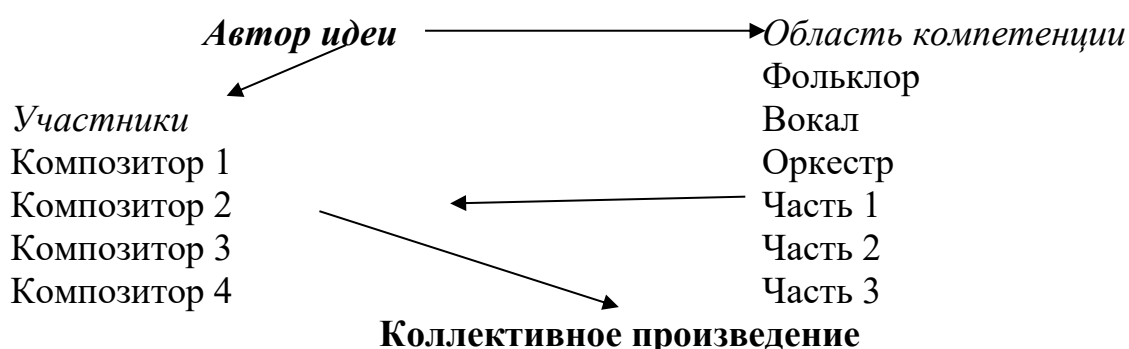
Третий вариант затрагивает вопрос дифференциации голосов партитуры произведения между участниками группы композиторов. Структура данного метода формируется в зависимости от жанра произведения, например, «Оркестр – Вокал». «Вокал» может включать следующие разновидности: хор, ансамбль, соло. Данный метод применяется не только для вокально-симфонических (народных, джазовых) и вокально-хоровых, но и для симфонических (по видам) произведений. В последнем случае разделение труда может происходить по группам инструментов. Например, один из участников концентрирует своё внимание на группе духовых инструментов, а его соавтор — на струнные. Все пласты музыкальной ткани неразрывно связаны друг с другом, и их написание происходит при непосредственном контакте всех композиторов проекта, так как части партитуры не могут создаваться в полной изоляции друг от друга.

Четвёртый метод — разграничение частей произведения «N часть – N часть», где каждый участник создаёт фрагменты, которые в дальнейшем вплетаются в единую драматургию. Это наиболее распространённый метод, который также легко дополняется иными задачами. Например, применимо объединение с методами «Ученик – Учитель» и «Фольклор – Аранжировка». Так, первую часть ученик создаёт самостоятельно, а во второй для корректировки он прибегает к помощи своего учителя, который и выполняет аранжировку этой части. В итоге соавторами второй части становятся и учитель, и ученик.

Пятый вариант взаимодействия композиторов — «Автор – Завершитель», когда сочинение не было завершено и его дописывает, доводит до публикации или до исполнения иной композитор. Данный метод может иметь множество гибридных вариантов: от варианта «Учитель – Ученик» до «Вокал – Оркестр».

Основываясь на вариантах взаимодействия композиторов внутри группы, смоделируем схему, ориентированную на четырёх участников команды, которая может расширяться или уменьшаться в зависимости от потребностей проекта.

Рисунок 7.



Согласно основным механизмам командной работы композиторов, автор идеи формирует состав, определяет основные задачи и распределяет их между участниками⁴⁹:

⁴⁹ См. Таблицу 4: условные обозначения.

Таблица 6.

«К ₁ »	Композитор (номер участника)
«Ф»	Фольклор – подбор фольклорного материала, отбор
«О»	Оркестровка – выполнения основных мероприятий, связанных с оркестровкой всего произведения
«Вок.»	Вокальные партии – написание партий или мелодического материала, относящихся к пению: например, создание арий, ансамблей, хоров
«Ч.N»	Часть 1, Часть 2 и т.д. Это работа композитора над определенной частью произведения, где N – порядковый номер фрагмента

Применяя условные обозначения (см. таблицу выше), представим схему взаимодействия композиторов. Это позволит сформировать формулы музыкального сочинения, которые помогут систематизировать знания о механизме создания произведений исследуемого феномена.

Рассмотрим одну из возможных схем взаимодействия на нейтральном примере. Основная цель проекта — создать коллективное вокально-симфоническое произведение на народные темы, состоящее из трёх частей. Но в проекте участвуют четыре композитора: N1, N2, N3, N4. Лидером группы сформулированы области компетенций: Ф, О, Вок, Ч.1, Ч.2, Ч.3, распределим их между композиторами:

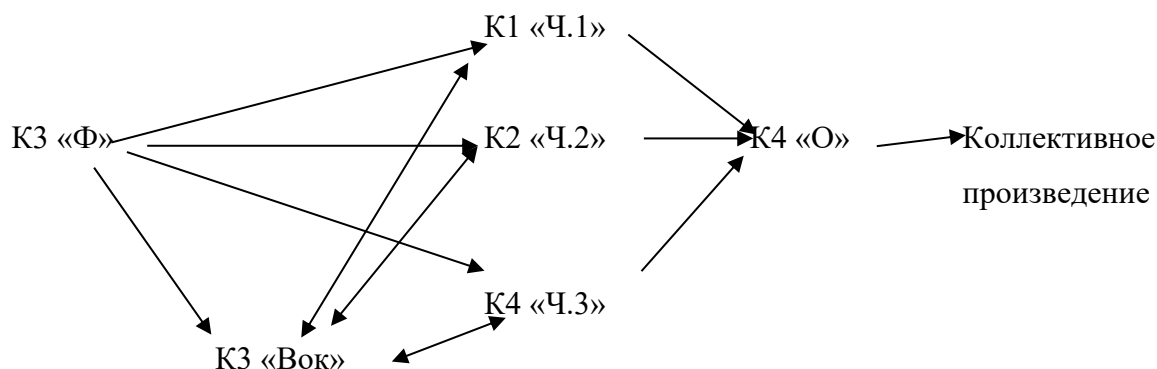
- Композитор 1 (К1) создаёт первую часть произведения (Ч.1);
- Композитор 2 (К2) — вторую часть произведения (Ч.2);
- Композитор 3 (К3) собирает фольклорный материал для всего произведения (Ф);
- Композитор 3 (К3) создаёт вокальные партии для всего коллективного произведения (Вок.);
- Композитор 4 (К4) пишет третью часть произведения (Ч.3);
- Композитор 4 (К4) работает над оркестровкой всего произведения (О).

Мастер-схема нашего произведения начинается с подбора фольклорных интонаций композитором К3, которые передаются для работы всем остальным участникам творческого процесса (К1, К2, К4). На основе собранного материала К3 сочиняет вокальные партии по запросу иного участника для определённой части коллективного сочинения, которая может создаваться как

при прямом взаимодействии между участниками, так и изолированно. Композиторы К1, К2, К4 пишут части произведения. В дальнейшем весь собранный материал передаётся К4 для оркестровки и возможной редакции произведения.

Рассмотрим вариант схемы коллективного произведения.

Рисунок 8.



Основываясь на варианте схемы взаимодействия, можно построить формулы коллективного музыкального сочинения. Постоянные единицы (константы) в формуле, сохраняющие свои позиции, — это К3 «Ф» и К4 «О», так как эти задания необходимы для выполнения основного условия — создания коллективного вокально-симфонического произведения на народные темы. К3 «Ф» занимает первую позицию в формуле, поскольку данная компетенция осуществляется первым этапом при создании произведения на фольклорном материале. Результаты проделанной работы предоставляются всем участникам коллективной работы на равных условиях. Единица К4 «О» занимает завершающую позицию в формуле, так как оркестровка всего произведения проводится после окончания работы над всеми частями. Изучив природу взаимодействия внутри группы композиторов при соавторстве, можно прийти к выводу, что на уровне создания существуют методы, которые дают возможность моделировать схемы творческого продукта авторов, из которых рождаются уникальные формулы произведений.

Формула № 1 — создание трёхчастного вокально-симфонического произведения:

$$K3\langle\Phi\rangle \times [K3\langle\text{Вок.}\rangle + K1\langle\text{Ч.1}\rangle + K2\langle\text{Ч.2}\rangle + K4\langle\text{Ч.3}\rangle] \times K4\langle\text{О}\rangle = \text{Сочинение}$$

Каждый композитор работает изолированно от других, но обязательным условием является использование собранного фольклорного материала К3. Также К3 создаёт вокальный материал изолированно от оркестровых версий. К.4 работает над оркестровкой, соединяя варианты партитур композиторов в единое целое.

Формула № 2 — создание трёхчастного вокально-симфонического произведения, где только в одной части звучат вокальные элементы. Поскольку в данной формуле имеются несколько переменных (Ч1, Ч2, Ч3), изменяющихся по-разному, мы получаем три версии развития работы композиторов.

$$K3\langle\Phi\rangle \times [(K3\langle\text{Вок.}\rangle + K1\langle\text{Ч.1}\rangle) + K2\langle\text{Ч.2}\rangle + K4\langle\text{Ч.3}\rangle] \times K4\langle\text{О}\rangle = \text{Сочинение}$$

Каждый композитор работает с фольклорным материалом К.3 в своих частях, но вокальные партии звучат только у композитора К1 в Ч.1 в прямом взаимодействии между композиторами (К3 + К1). К.4 работает над оркестровкой всего коллективного произведения по завершении всех частей произведения.

$$K3\langle\Phi\rangle \times [K1\langle\text{Ч.1}\rangle + (K3\langle\text{Вок.}\rangle + K2\langle\text{Ч.2}\rangle) + K4\langle\text{Ч.3}\rangle] \times K4\langle\text{О}\rangle = \text{Сочинение}$$

Участник команды композиторов работает с фольклорным материалом в своих частях, но вокальные партии звучат только у композитора в Ч.2 при прямом взаимодействии между композиторами (К3 + К2). К.4 работает над оркестровкой всего коллективного произведения по завершении всех частей произведения.

$$K3\langle\Phi\rangle \times [K1\langle\text{Ч.1}\rangle + K2\langle\text{Ч.2}\rangle + (K3\langle\text{Вок.}\rangle + K4\langle\text{Ч.3}\rangle)] \times K4\langle\text{О}\rangle = \text{Сочинение}$$

Каждый участник команды работает с фольклорным материалом в своих частях, но вокальные партии звучат только у композитора в Ч.3 в прямом взаимодействии между композиторами (К3+К4). В дальнейшем К.4 работает

над оркестровкой всего коллективного произведения по завершении всех частей произведения.

Формула № 3 — создание трехчастного вокально-симфонического произведения, где в двух частях звучат вокальные элементы. Так как в формуле существуют три единицы (Ч1, Ч2, Ч3), подвергающиеся варьированию, то выводим по три варианта развития работы над произведением.

$$\text{КЗ«Ф»} \times [(\text{КЗ«Вок.»} + \text{К1«Ч.1»}) + (\text{КЗ«Вок.»} + \text{К2«Ч.2»}) + \text{К4 «Ч.3»}] \times \text{К4«О»} \\ = \text{Сочинение}$$

Каждый композитор работает с фольклорным материалом К.3 в своих частях, но вокальные партии звучат только у композитора К1 в Ч.1 и К2 в Ч.2 в прямом взаимодействии между композиторами (КЗ + К1) и (КЗ + К2). К.4 создаёт самостоятельно Ч.3 и работает над оркестровкой всего коллективного произведения по завершении всех частей произведения.

$$\text{КЗ«Ф»} \times [\text{К1«Ч.1»} + (\text{КЗ«Вок.»} + \text{К2«Ч.2»}) + (\text{КЗ«Вок.»} + \text{К4 «Ч.3»})] \times \text{К4«О»} \\ = \text{Сочинение}$$

Каждый композитор работает с фольклорным материалом К.3 в своих частях, но вокальные партии звучат только у композитора К2 в Ч.2 и К4 в Ч.3 в прямом взаимодействии между композиторами (КЗ+К2) и (КЗ+К4). К.1 создаёт самостоятельно Ч.1, К.4 работает над оркестровкой всего коллективного произведения по завершении всех частей.

$$\text{КЗ«Ф»} \times [(\text{КЗ«Вок.»} + \text{К1«Ч.1»}) + \text{К2«Ч.2»} + (\text{КЗ«Вок.»} + \text{К4 «Ч.3»})] \times \text{К4«О»} \\ = \text{Сочинение}$$

Участник команды композиторов работает с фольклорным материалом КЗ в своих частях, но вокальные партии звучат только у композитора К1 в Ч.1 и К4 в Ч.3 при прямом взаимодействии между композиторами (КЗ + К1) и (КЗ + К4). К2 создаёт самостоятельно Ч.2, К.4 работает над оркестровкой всего коллективного произведения по завершении всех частей произведения.

Формула № 4 — создание трёхчастного вокально-симфонического произведения, где во всех частях звучат вокальные элементы.

$$K3\langle\Phi\rangle \times [(K3\langle\text{Вок.}\rangle + K1\langle\text{Ч.1}\rangle) + (K3\langle\text{Вок.}\rangle + K2\langle\text{Ч.2}\rangle) + (K3\langle\text{Вок.}\rangle + K4\langle\text{Ч.3}\rangle)] \times K4\langle\text{О}\rangle = \text{Сочинение}$$

Каждый композитор работает с фольклорным материалом в своих частях, и вокальные партии звучат во всех частях произведения, которые создаются при непосредственном контакте с К3: $(K3 + K1)$; $(K3 + K2)$; $(K3 + K4)$.

Формула № 5 — создание трёхчастного вокально-симфонического произведения, где во всех частях звучат вокальные элементы. В зависимости от положения К3 «Вок.» структурируются два варианта работы над коллективным произведением.

$$K3\langle\Phi\rangle \times [(K1\langle\text{Ч.1}\rangle + K2\langle\text{Ч.2}\rangle + K4\langle\text{Ч.3}\rangle) \times K3\langle\text{Вок.}\rangle] \times K4\langle\text{О}\rangle = \text{Сочинение}$$

Каждый композитор работает с фольклорными образцами в своих частях, но вокальные партии создаются К3 по завершении всех частей изолированно, на материале созданных инструментальных вариантов К1, К2, К3. После завершения создания и внедрения вокальных партий во все части коллективной работы К4 начинает работу над оркестровкой.

$$K3\langle\Phi\rangle \times [K3\langle\text{Вок.}\rangle \times (K1\langle\text{Ч.1}\rangle + K2\langle\text{Ч.2}\rangle + K4\langle\text{Ч.3}\rangle)] \times K4\langle\text{О}\rangle = \text{Сочинение}$$

К3 собирает фольклорные образцы для всех участников процесса, на их основе создаёт вокальный материал для каждой части и передаёт наработки для дальнейшей работы композиторам творческой группы. Другие участники (К1, К2, К4) после завершения подготовительного материала продолжают работу над своими частями. По завершении работы по частям весь музыкальный материал попадает для оркестровки к К4.

Таким образом, на основе нейтральных примеров коллективного творчества композиторов было получено пять формул, где вторая и третья имеют по три варианта, а пятая формула — два; итого 10 вариантов формул произведения. Приведённые формулы напрямую зависят от метода и

изначальной схемы итогового продукта⁵⁰. Именно на начальном этапе фиксируются основные компоненты, которые формируют взаимодействия соавторов внутри творческой команды. Грамотно подобранные задания, распределённые с учётом сильных и слабых сторон участников, превращают формулу произведения в уникальный процесс его создания. Нельзя отрицать и того, что любая созданная формула под воздействием внешних сил (катализаторов) модернизируется и превращается в новый вариант⁵¹.

Определив основные варианты формул создания коллективного музыкального произведения, рассмотрим пути взаимодействия каждого участника проекта (K1, K2, K3, K4).

Композитор под условным номером K1 работает над материалом первой части произведения и, при условии использования вокальных партий, вступает во взаимодействие с композитором K3, а также использует подобранный K3 фольклорный материал. Путь работы над произведением второго участника проекта K2 соответствует логике мышления композитора K1 (т.е. он вступает во взаимодействие с композитором K3 и использует подобранный K3 фольклорный материал). Третий композитор проекта K3 выполняет сбор фольклорного материала и занимается оформлением вокальных партий во всех частях произведения при условии их внедрения в партитуру сочинения. Соответственно, он взаимодействует со всеми участниками процесса. Четвёртый автор K4 следует мышлению композиторов в команде, а также работает над оркестровкой всего произведения, таким образом вступая в творческое взаимодействие со всеми участниками процесса.

Рассмотренный нейтральный пример позволяет сделать вывод о том, что каждый участник творческой группы выполняет конкретное задание либо работает над определённым материалом — фрагментом общего сочинения. Как правило, многие «поручения» пересекаются и решаются на уровне идеи и распределения задач для команды композиторов.

⁵⁰ См. Таблицу формул коллективного сочинения.

⁵¹ См. Приложение IV. Формулы коллективного произведения.

Детально изучив природу взаимодействия внутри группы композиторов при создании коллективных произведений, можно прийти к выводу, что на уровне идеи существуют методы, которые дают возможность моделировать формулы единого творческого продукта соавторов.

Путь, пройденный композиторами в сотворчестве, — это особый процесс создания единой композиции. Участники проекта взаимодействуют как на уровне теоретических основ композиции, так и на уровне художественного восприятия единой композиции. Итоговое музыкальное сочинение соединяет в себе почерки всех участников, что придаёт сочинению неповторимую многогранность. С точки зрения проектной деятельности, композитор становится структурной единицей творческой лаборатории. Уникальный опыт и сформированные методы сотрудничества в проектах профессионального музыкального искусства любопытны как опытным, так и молодым композиторам, начинающим свою карьеру.

Подведём итоги. 1. Соавторство в музыке, от его истоков в фольклоре до современных коллабораций с искусственным интеллектом, предстаёт как неотъемлемая часть эволюции музыкального творчества. Многовековая история свидетельствует о его способности не только ускорять процесс создания, но и обогащать произведение новыми гранями, вдохновлёнными как прагматическими, так и глубоко идеологическими или социальными мотивами. Дифференциация задач, чёткое определение модели взаимодействия под началом инициатора, а также влияние социокультурного контекста и технических возможностей эпохи — всё это формирует уникальный режим сотворчества, демонстрирующий поразительную преемственность от оперных примеров прошлого до современных симфонических полотен.

2. Предложенная авторская классификация выявляет три категории: «Авторский материал» (использование целостного материала в рамках единой концепции), «Единая тема» (выбор единой темы в качестве объединяющего ядра) и «Незавершённое произведение» (завершение незаконченных

произведений). Сочетание художественного замысла, учёта историко-социальных факторов и глубокого уважения к авторскому стилю становится фундаментом, позволяющим команде композиторов, сохраняя индивидуальность, достичь целостности и единства произведения.

3. Методы взаимодействия композиторов, функционирующие как особый «микрокосм», позволяют преодолеть ограничения индивидуального мышления, трансформируя личное вдохновение в мощную мотивацию, обусловленную общими целями. Систематизация через пять базовых формул («Фольклор – Аранжировка», «Учитель – Ученик», «Оркестр – Вокал», «N часть – N часть», «Автор – Завершитель») не только структурирует процесс, но и подчёркивает ценность распределения ролей. Гибридные формы лишь подтверждают динамичность и открытость коллективного музыкального творчества, где интеграция талантов рождает уникальные, принципиально новые продукты, обогащённые потенциалом всей команды композиторов.

ГЛАВА 3. ПРАКТИКА КОЛЛЕКТИВНОГО ТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI В.

3.1. Международные коллективные произведения

Согласно социальной роли, искусство объединяет людей в идеальные сообщества в соответствии с установками эпох и стилей. Однако фигура композитора до последнего времени оставалась одиночной. Будучи единоличным автором, проявляющим через творчество собственное мироощущение, он создаёт в загадочной «тиши», не раскрывая никому источников своего вдохновения. Однако во второй половине XX – начале XXI в. ситуация начинает меняться в связи с возникновением проектных сочинений, имеющих несколько авторов: «Художественные деятели пытаются в своём творчестве преломить традицию и сочетать её с новыми тенденциями, уловить то, что есть вне времени, то, что шире пределов нашего бытия и т. п.» [201, с. 14–15]. При создании проектных произведений композиторы «подчиняют свою волю» ведущей идее, высказанной извне и принадлежащей заказчику. В данной ситуации можно наблюдать трансформацию понимания природы сочинения музыки. «В большинстве случаев за всеми подобными явлениями в исторической перспективе высвечивается или печальное событие (Месса по Россини), или благотворительная акция (вариации на тему Диабелли), или жест, спровоцированный памятной датой» [4, с. 5], которые мотивируют авторов проекта на создание уникального музыкального сочинения.

Практика международного сотрудничества композиторов в рамках одного произведения — явление редкое, что обуславливается особым подходом к взаимодействию внутри проектной группы. Современная эпоха может быть примером одного из наиболее активных периодов обращения к коллективным формам творчества. В данном исследовании осуществляется попытка рассмотрения механизма взаимодействия композиторов и автора идеи на примере трёх международных проектов: «Реквием примирения», «Страсти — 2000» и «Галлиполийская симфония».

Предлагаемый материал исследования кратко освещает три международных композиторских сотрудничества, где автор идеи выполняет функцию организатора творческого процесса, способствует решению задач, поставленных перед группой композиторов, а именно — занимается подбором авторов для участия в процессе сотворчества, регламентацией их труда и организацией творческого показа единого сочинения. Необходимо отметить, что композиторы в данных проектах не встречаются для обсуждения наработанного материала, а работают изолированно друг от друга; все возникающие вопросы по деятельности участников решались лидером.

Обозначенные международные проекты различаются методами работы авторов над произведением, что в первую очередь влияет на уровень формообразования частного в общем. Международное творческое взаимодействие композиторов представляет собой интересный опыт для проектов, созданных «по случаю».

«Реквием примирения»

Первый проект — «Requiem der Versöhnung» («Реквием примирения») — имеет мемориальную направленность: он приурочен к 50-летию окончания Второй мировой войны. Произведение было создано в 1995 г. по заказу Internationale Bachakademie⁵² в Штутгарте. В нём воплотились

⁵² Internationale Bachakademie — международная академия Баха, «основана в 1981 г. Х. Риллингом в Штутгарте. Цель академии — изучение и пропаганда творчества И.С. Баха. Ежегодно академией проводятся лекции, фестивали, мастер-классы.

идеи 14 композиторов из 13 стран (авторы проекта перечислены в таблице 7). Премьера состоялась на сцене «Бетховенского зала Штутгартского дома хорового пения в рамках Европейского музыкального фестиваля 15 и 16 августа 1995 г.» [147]⁵³.

Таблица 7.

Название части	Автор	Страна
I Prolog	Лучано Берио (K1)	Италия
II Introitus and Kyrie	Фридрих Церха (K2)	Австрия
III Dies Irae	Пауль-Хайнц Дитрих (K3)	Германия
IV Judex ergo	Марек Копелен (K4)	Чехословакия
V Juste judex	Джон Харбисон (K5)	США
VI Confutatis	Арне Нордгейм (K6)	Норвегия
VII Interludium	Бернард Рандс (K7)	Великобритания
VIII Offertorium	Марк-Андре Дальбави (K8)	Франция
IX Sanctus	Джудит Уир (K9)	Великобритания
X Agnus Dei	Кшиштоф Пендерецкий (10)	Польша
XI Communio I	Вольфганг Рим (K11)	Германия
XII Communio II	Альфред Шнитке (12) и Геннадий Рождественский (15)	Россия
XIII Responsorium	Дзёдзи Юаса (13)	Япония
XIV Epilog	Дьёрдь Куртаг (14)	Венгрия

В названии произведения автор идеи проекта Х. Риллинг использует словосочетание, в котором раскрываются два понятия: реквием и примирение. Жанр реквиема становится каркасом для воплощения идеи примирения стран-участниц Второй мировой войны. Он трактуется как своеобразная заупокойная месса по всем погибшим. По мнению Х. Риллинга, примирение являет собой «сведение вместе враждующих сторон конфликта, осуществляемое, как правило, третьей стороной с целью поощрения сторон к разрешению спора, восстановление отношений между народами»⁵⁴, о чём свидетельствует название сочинения.

⁵³ В премьере принимали участие Гехингенский хор (Германия), Краковский камерный хор (Польша) и Израильский филармонический оркестр под руководством Х. Риллинга.

⁵⁴ Из личной переписки с Х. Риллингом в ноябре 2014 г.

Каждая часть международного проекта индивидуальна по авторскому смыслу и прочтению исторических событий сложного для всего мира времени. Принцип, согласно которому над одной частью работает один композитор, имеет исключение. Автор *Communio II* А.Г. Шнитке принимал участие в проекте, но завершил партитуру уже Г.Н. Рождественский. Вместе с тем единство жанровой структуры и главной идеи примирения помогает им объединиться в уникальный творческий продукт.

Х. Риллинг предложил участникам коллективного произведения использовать традиционную последовательность текстов, установленную в период работы Тридентского собора (XVI в.). Вместе с тем композиторы, приступив к работе над «*Requiem der Versöhnung*» и опираясь на канонические признаки реквиема и его структуру, предложили оригинальные драматургические решения того или иного фрагмента целого. В результате выстроилась уникальная музыкальная концепция, где жанровый архетип был обогащён новыми, актуальными авторскими смыслами.

Так как автор проекта не ставил условием единый стиль, композиторы создали индивидуальные завершённые сочинения, отражающие их творческую индивидуальность. По словам Х. Риллинга, участники самостоятельно определяли часть реквиема для индивидуального воплощения идеи примирения. Необходимо отметить, что автор идеи изначально составил список композиторов для участия в проекте по своему личному усмотрению. Для него было важно создать международный проект с именами, значимыми для определённых стран. Автор проекта корректировал список участников не раз, так как не все приглашённые из его изначального списка давали согласие на участие.

В данном коллективном произведении преимущественно используется изолированный **тип взаимодействия** с элементами частичного, а **метод соавторства** определяется как «N часть – N часть», где каждый из одиннадцати композиторов написал самостоятельную часть латинской мессы. Проект складывается как сумма автономных фрагментов. Это же

прослеживается в части № 11, метод «Автор-завершитель» («З»). **Формула коллективного произведения:** K1«Ч.1» + K2«Ч.2» + K3 «Ч.3»+ K4 «Ч.4»+ K5 «Ч.5» + K6 «Ч.6»+ K7 «Ч.7»+ K8 «Ч.8»+ K9 «Ч.9»+ K10 «Ч.10»+ K11 «Ч.11»+ [K12 «Ч.12»] x K15 «З» + K13 «Ч.13»+ K14 «Ч.14» = Сочинение⁵⁵.

Драматургическую структуру произведения условно можно разделить на четыре этапа: экспозиция катастрофы, суд и покаяние, катарсис и примирение, эпилог.

Первый этап включает три части: «Prolog», «Introitus and Kyrie», «Dies Irae». Л. Берио создаёт пролог как звуковой образ неотвратимости: резкие возгласы трубы, крики хора и призрачное звучание аккордеона в совокупности изображают картину мирной жизни, которая резко обрывается, и начинается война. Ф. Церха и П. Дитрих продолжают эту линию через полифоническую форму фуги и сонористические приёмы, где «Dies Irae» становится звуковым воплощением военной катастрофы.

Затем следует второй этап — зона суда и покаяния, включающая эпизоды «Judex ergo», «Juste judex», «Confutatis» и «Interludium». Этот центральный раздел представляет собой чередование сцен суда и молитвенного смирения. М. Копелент и Х. Харбисон работают с контрастом между мерцающими струнными, символизирующими небесный свет, и драматическими хоровыми звучаниями. А. Нордгейм, напротив, создаёт многоголосную хоровую фактуру, которая исключительно монолитна: голос за голосом формируют единый аккорд, «дышащий» благодаря подвижной динамике от фразы к фразе, что порождает волны эмоционального напряжения и спада.

⁵⁵ «K1» – Композитор (номер участника см. Таблицу 7).

«З» – Завершитель

«Ч.N» – Часть 1, Часть 2 и т.д.: это работа композитора над определенной частью произведения, где N – порядковый номер фрагмента (см. Таблицу 7).

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is written in 12/8 time and features Latin lyrics. The lyrics are: "Con - fu - ta - tis - ma - le - die tis - Con - fu - ta - te ma - le - die -". The score includes various dynamic markings such as *fp*, *f*, *cresc.*, *lunga*, *fff*, *ppp*, and *mf*. The Soprano and Alto parts have lyrics written above the notes, while the Tenor and Bass parts have lyrics written below the notes. The score is marked with a tempo of 52 and a key signature of one sharp (F#).

Кульминация коллективного произведения приходится на третий этап драматургической структуры: наступает катарсис и примирение в «Offertorium», «Sanctus», «Agnus Dei», «Communio I» и «Communio II». Переломным моментом становится часть «Offertorium» М. Дальбави, возвращающая к архаике григорианского унисона — чистой молитве. Далее Дж. Уир в «Sanctus» вводит двойственность света и печали, а К. Пендерецкий в «Agnus Dei» создаёт трагический диалог хора и солистов. Соединение двух пластов в единое целое представляется как картина мира, которая разобщена, но в то же время стремится к единению.

The image shows a musical score for a vocal ensemble. It includes staves for Soprano Solo, Alto Solo, Tenor Solo, Bass Solo, and a four-part choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The lyrics are in Latin, including "tol - lis", "Ag - nus De - i", "qui tol - lis pec - ca - ta", and "pec - ca - ta". The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *p* (piano).

В «Communio I» авторства В. Рима сквозь тишину прорываются хоровые выкрики, имитирующие военную технику, звуковая материя прерывается грохотом, напоминающим бомбёжки, после чего звучит дуэт-вокализ женских голосов, словно молитва во имя жизни. В «Communio II» звучит хоровая fuga А. Шнитке, завершённая Г. Рождественским, в которой автор обращается к каноническому тексту *Lux Aeterna*, звучащему в общей ткани как общая благодарность за мир во всём мире.

К финальному этапу (эпилогу) относятся две заключительные части: «Responsorium» и «Epilog», написанные Дз. Юасой и Д. Куртагом, которые выстраивают путь от шума войны до мирного неба, подобно краткому содержанию предыдущих частей реквиема.

На уровне композиционных техник в произведении наблюдается строгое полифоническое письмо в фуге А. Шнитке или фугированных разделах Ф. Церхи, микрополифония у А. Нордгейма и Х. Харбисона, алеаторика у П. Дитриха и М. Копелента. Важную роль играет тембровая драматургия: труба как сигнал катастрофы у Л. Берио и Дз. Юасы, колокол как знак суда и вечности у М. Копелента и Д. Куртага, аккордеон как призрачное воспоминание у Л. Берио, шумовые эффекты как имитация войны у В. Рима.

Вербальный компонент реквиема – канонический латинский текст заупокойной мессы, включающий «Requiem», «Kyrie», «Dies Irae», «Sanctus»,

«Agnus Dei» и «Lux aeterna», составляет основу, но подвергается радикальной обработке: фрагментации, наложению, алеаторическому распаду на слоги и фонемы. Введение дополнительных текстов, таких как французский текст Поля Колена в прологе Л. Берио и расширенный латинский текст с авторскими вставками в разделе «Rex tremendae», создаёт многозначность, расширяя смысловое поле от частной трагедии до общечеловеческого страдания. Кульминацией становится финальное «Vita issa est» в эпилоге Д. Куртага.

Таким образом, произведение не только суммирует национальные стили, но и создаёт новое смысловое единство через идею примирения. Данный проект соответствует модели коллективного сочинения по частям, объединённых единой темой.

«Страсти — 2000»

Второй международный проект Х. Риллинга «Страсти — 2000», в котором приняли участие композиторы из разных частей света, способствовал усилению кросскультурных взаимодействий между авторами. В проекте участвовали Тань Дунь (Китай — США), Софья Губайдулина (Россия), Вольфганг Рим (Германия), Освальдо Голихов (США — Аргентина).

«Страсти — 2000» представляют собой четыре пассиона. Каждый участник создал своё произведение на родном языке, как в своё время сделал И.С. Бах⁵⁶, что являлось обязательным условием при исполнении коллективного сочинения, согласно которому все четыре части прозвучали в Штутгарте на ежегодном фестивале 5 сентября 2000 г., а также должны были быть исполнены на родине композиторов⁵⁷.

Название «Страсти — 2000» объединяет в себе жанр и памятную дату: проект стал «не просто данью памяти И.С. Баха, но и своеобразным зеркалом, отразившим современное понимание библейского сюжета. Пассионы

⁵⁶ И.С. Бах пассионы: «Страсти по Луке» (1712, BWV 246), «Страсти по Иоанну» (1724, BWV 245), «Страсти по Матфею» (1729, BWV 244b и BWV 244), «Страсти по Марку» (1731, BWV 247).

⁵⁷ «Страсти по Иоанну» С. Губайдулиной прозвучали в России на фестивале «Звезды белых ночей» 25 июня 2001 г. под руководством В.А. Гергиева; там же были исполнены и «Страсти по Матфею» Т. Дуня под руководством самого автора. В 2006 г. «Страсти по Марку» О. Голихова прозвучали в США в Симфоническом зале Бостона и были опубликованы издательством Boosey&Hawkers.

неслучайно были выбраны средством диалога культур — в идее Г. Риллинга отразились современные тенденции развития жанра. География выбора композиторов определилась формой креста четырёх сторон света» [167, с. 157].

Так как во второй половине XX в. композиторы начали активно обращаться к пассионам, «“Страсти” предыдущих исторических периодов можно было с уверенностью отнести либо к католической (более конфессиональной, нежели собственно национальной из-за свойственного католичеству универсализма), либо к немецкой (лютеранской) традициям» [167, с. 155], Х. Риллинг акцентирует внимание зрителей на жанре, возвращая к истокам, дополняя современным звучанием и указывая на его «бессмертие».

Вторая часть названия проекта указывает на значимый юбилей — 250 лет со дня кончины И.С. Баха, представляя собой приношение великому немецкому гению. Х. Риллинг не ставит целью воссоздать четыре пассиона И.С. Баха, а предлагает вниманию слушателей прочтение Евангелия каждым участником.

Автором идеи проекта были предложены четыре текста Евангелия: от Марка, Матфея, Иоанна и Луки (те же, что и у И.С. Баха). Композиторы самостоятельно определяли состав исполнителей и драматургию своего произведения в рамках общего проекта, а также не были ограничены в трактовке текста.

Таблица 8.

Название	Автор	Страна
«Страсти по Иоанну»	София Губайдулина (K1)	Россия
«Страсти по Луке»	Вольфганг Рим (K2)	Германия
«Страсти по Матфею»	Тань Дунь (K3)	США, Китай
«Страсти по Марку»	Освальдо Голихов (K4)	США, Аргентина

Международный проект «Страсти — 2000» представляет собой уникальный эксперимент, основанный «на переосмыслении духовных произведений И.С. Баха с использованием современных музыкальных техник» [166, с. 252]. В проекте использованы следующие варианты текста:

«Страсти по Иоанну» на русском, «Страсти по Луке» на немецком, «Страсти по Матфею» на английском, «Страсти по Марку» на испанском языках. По мнению С.А. Губайдулиной, «проект “Страстей” сейчас даже более актуален, чем во времена И.С. Баха или Г. Шютца. Тогда это было само собой разумеющимся: люди верили в Бога и подтверждали свою веру. В XX веке данная тема стала проблематичной. Каждый решил её по-своему, <...> неожиданно из четырёх композиторов, получивших заказ, чисто религиозное сочинение пришло в голову только мне. Один сомневается, другой играет, третий хочет осмыслить все по-новому, и всем им, кроме меня, кажется, что реакцией на распятие Христа должны быть веселье и благополучие. Вот это — конец XX и начало XXI вв.» [8].

В данном проекте **тип взаимодействия** — изолированный, композиторы работали над разными частями цикла индивидуально. Особенностью данной инициативы является изначально определённый состав участников и тот факт, что композиторы знали своих соавторов, тогда как в некоторых других проектах авторы не знали, кто именно является коллегами по произведению. А **метод соавторства** — «N часть – N часть» (каждый отвечал за одну из частей проекта, являющуюся отдельным произведением в рамках проекта). **Формула коллективного произведения:** K1 «Ч.1» + K2 «Ч.2» + K3 «Ч.3» + K4 «Ч.4» = Сочинение⁵⁸.

Каждый композитор привносит в традиционное понимание «Страстей» нечто своё, отражая индивидуальные черты и культурные влияния своей страны. С.А. Губайдулина, известная своей духовной глубиной и философскими исканиями, акцентирует внимание на словах как носителях божественной истины. Включение текстов Апокалипсиса позволяет погрузиться в размышления о конце времён и неизбежной трансформации мира.

⁵⁸ «K1» – Композитор (номер участника см. Таблицу 8).

«Ч.N» – Часть 1, Часть 2 и т.д.: это работа композитора над определенной частью произведения, где N – порядковый номер фрагмента (см. Таблицу 8).

В. Рим выбирает путь традиционного подхода, где внимание сосредоточено на внутренней тишине и саморефлексии. Его интерпретация текста отличается лаконичностью, но при этом обладает мощной эмоциональной силой, достигающей своей кульминации минимальными средствами. Эта скромная экспрессия акцентирует внимание на вечных ценностях и истинном величии евангельской истории через глубокое размышление.

Тань Дунь переосмысливает водную стихию как символ непрерывности и обновления. Его музыкальный язык основан на воспроизведении звуков природы и использовании современных технологий, что создаёт атмосферу глубокой медитации.

Подход О. Голихова интересен смешением традиционного христианского звучания с танцевальными элементами самбы и румбы. Такой синтез ритмов переносит слушателя в мир новых звуковых и эмоциональных переживаний, где религиозный текст приобретает праздничный оттенок, что отражает современное восприятие жанра через призму разнообразных культур.

Данный международный проект Х. Риллинга в рамках фестиваля «Passion – 2000» раскрыл новый взгляд на традиционный сюжет сквозь призму творчества И.С. Баха на уровне межкультурного взаимодействия в современном музыкальном пространстве.

«Галлиполийская симфония»

«Галлиполийская симфония» — это приношение трагическому историческому событию⁵⁹, вплетённому в судьбы трёх стран: Австралии, Новой Зеландии и Турции. В создании данного проекта приняли участие 11 композиторов (см. таблицу 10) из стран-участниц военного конфликта,

⁵⁹ Галлиполийская операция. Целью войск под командованием Великобритании (включая англичан, австралийцев, новозеландцев, индийцев и русских) и их союзника Франции был захват стратегически важных турецких проливов Дарданеллы и Босфор. Симфония посвящена 57 пехотному полку Османской империи, которым командовал Мустафа Кемаль Ататюрк, будущий основатель Турецкой Республики. Итогом битвы стало закрепление за Турцией права на контроль над проливами, соединяющими Средиземное и Чёрное моря.

креативный директор Дес Пауэр и музыкальный руководитель Галлиполийского симфонического оркестра Кристофер Лэтэм.

В 2005 г. Крис Лэтэм предложил идею международного проекта композиторов министерству по делам ветеранов Австралии, а в 2006 г. началась работа над коллективным произведением. Креативный директор Дес Пауэр оперативно создал десятичастную концепцию, которая излагает исторические события, рассматривая их через призму турецкого, австралийского и новозеландского восприятия. Она строится по сюжетной линии, где каждая часть служит отдельной главой, раскрывающей один из периодов кампании. К. Лэтэм лично осуществил подбор композиторов из Австралии, Новой Зеландии и Турции. Каждый год в течение десятилетия создавалась одна часть произведения.

Проект получил щедрую поддержку от правительств Турции и Новой Зеландии, правительства Квинсленда, авиакомпании «Qantas» и Центра исполнительских искусств Квинсленда. С 2006 г. по инициативе правительств Австралии и Новой Зеландии каждый год перед утренней службой в День АНЗАК в бухте Галлиполи исполнялось одно произведение участника проекта.

Важный ключ к решению проблемы общей стилистики произведения появился в 2008 г. от П. Скулторпа. В беседе о его музыке он заметил, что «единственные мелодии, обладавшие тем самым “золотым” качеством, которое искали участники проекта, основывались на открытых интервалах. Кварты и квинты — те самые ноты, которые мы яснее всего слышим в сигнале “Последнего поста”. Эта крошечная информация стала частью ДНК произведения и, казалось, связала весь материал на клеточном уровне» [96].

На протяжении нескольких лет 25 апреля, в День АНЗАК, на полуострове Галлиполи в северо-западной провинции Чанаккале в память о событиях 1915 г. исполнялись фрагменты «Галлиполийской симфонии». А в 2015 г. австралийский композитор Грэм Коэн доработал и объединил эти части в единое симфоническое полотно. Премьера произведения состоялась

4 августа 2015 г. в Стамбуле в соборе Святой Ирины⁶⁰; прозвучало одиннадцать композиций продолжительностью 90 минут⁶¹. На премьерном исполнении коллективной симфонии присутствовали все создатели, за исключением ушедшего из жизни П. Скалторпа. Дирижировала коллективным сочинением Джессика Коттис.

Симфония включает двенадцать частей, каждая из которых посвящена суровым событиям кампании 1915 г. на Галлиполийском полуострове, отражая определённый этап истории; её музыка несёт в себе идею мира и объединения.

Таблица 9.

№	Название	Перевод	Композитор	Страна
1.	Gelibolu	«Гелиболу»	Омар Фарук Текбилек (K1), Пегге Полиас (K12)	Турция
2.	He Poroporaoki (Farewell)	«Хе Поропораоки (Прощай)»	Гарет Фарр (K2) и Ричард Наннс (K13)	Новая Зеландия
3.	The Voyage	«Путешествием»	Грэм Коэн (K3)	Австралия
4.	Thoughts of Home	«Мыслях о доме»	Питер Скалторп (K4), Пегге Полиас (K12)	Австралия
5.	The Landing	«Высадка»	Елена Кац-Чернин (K5)	Австралия
6.	The Invasion	«Вторжение»	Камран Инс (K6)	Турция
7.	God Pity Us Poor Soldiers	«Боже, пожалей нас, бедных солдат»	Росс Харрис (K7)	Новая Зеландия
8.	The August Offensive	«Августовское наступление».	Эндрю Шульц (K8)	Австралия
9.	The Trenches Are Empty Now	«Окопы теперь пусты»	Росс Эдвардс (K9)	Австралия
10.	Hope of the Higher Heart	«Надежду высшего сердца»	Демир Демирхан (K10), Грэм Коэн (K3)	Турция
11.	Future	«Будущее»	Грэм Коэн (K3)	Австралия
12.	One Hundred Seconds for One Hundred Years	«100 секунд за 100 лет»	Кристофер Лэтэм (K11) Пегге Полиас (K12)	Австралия

⁶⁰ Церковь (IV в.), превращённая в музей, в туристической столице Турции.

⁶¹ Оркестр, солисты и хор, представленные коллективами колледжа Святого Иосифа, школы Всех Святых и ансамблем «Австралийские голоса», выступали под масштабными экранами. На них креативный директор Дес Пауэр демонстрировал фотографии, документы и кадры, относящиеся к событиям в Галлиполи. Солисты: Омар Фарук Текбилек (Турция) — вокал, нэй, зурна; Уильям Бартон (Австралия) — диджериду; Хоромона Хоро (Новая Зеландия) — таонга пуоро; Михаэль Аскилл (Австралия) — перкуссия; Джулиан Джексон (Великобритания) — хроматическая гармоника; Бахадыр Шенер (Турция) — канун; Озан Арслан (Турция) — баглама. После премьеры в Стамбуле объединённый оркестр отправился в гастрольный тур по трём странам.

Тип взаимодействия в проекте — прямой: автор идеи встречался с каждым композитором на протяжении 10 лет работы над проектом, обсуждал замысел, договаривался о стилистическом единстве произведения. В итоге полученные партитуры были объединены с последующей доработкой в одно сочинение.

Метод соавторства — «Оркестр – Вокал» (явно разделены функции симфонического оркестра и вокальной линии) в сочетании с методом «N часть – N часть» (каждая часть посвящена отдельному историческому эпизоду или национальному взгляду на события Галлиполи), а также методом «Фольклор – аранжировка».

Формула коллективного произведения: (K1 «Ф» x [K1 «Ч.1»]+K4 «Ч.4» + [K11 «Ч.12»]) x K12 «О» + [K2 «Ф» x «Ч.2»] x K13 «О» + K3 «Ч.3»+ K5 «Ч.5»+ K6 «Ч.6» + K7 «Ч.7»+ K8 «Ч.8»+ K9 «Ч.9»+ (K10 «Ф» x [K10 «Ч.10»]) x K3 «О» + K3 «Ч.11» = Сочинение⁶².

Коллективность выступает в проекте как инструмент преодоления исторического противостояния: произведение объединяет композиторов из стран, некогда воевавших друг против друга, и формирует единое высказывание о памяти и мире.

Музыкально-драматургическая структура сочинения основана на принципе исторического повествования, где каждая часть выполняет свою смысловую задачу: Пролог (ч. № 1) – I этап (ч. № 2–4) – II этап (ч. № 5–8) – III этап (ч. № 9–10) – Финал (ч. № 11) – Эпилог (ч. № 12).

В первых пяти частях композиторы воссоздают атмосферу скорби по погибшим в форме неторопливого рассказа. Первая часть «Gelibolu» О.Ф. Текбилека в оркестровке П. Полиаса — своеобразный пролог,

⁶² K1» – Композитор (номер участника). «Ф» – Фольклор – подбор фольклорного материала, отбор. «О» – Оркестровка – выполнения основных мероприятий, связанных с оркестровкой всего произведения. «Ч.N» – Часть 1, Часть 2 и т.д.: это работа композитора над определенной частью произведения, где N – порядковый номер фрагмента: см. Таблицу 9.

открывается жанром плача, построенным на фольклорных мотивах, где певец повествует о разрушениях войны.

Пример 3.

The musical score is for a piece titled 'Taksim Improvisation' by O.F. Tekbik, dated ca. 1900. It is a multi-staff score. The top staff is for 'O.F. Tekbik Voice (also Ney, Zurna)' and includes lyrics in Turkish: 'Ge-li-bo lu, Ge-li-bo lu, Ol-dan sen in-san-li gin, en dar yo lu en zor yo lu, Ge-li-bo lu, Ge-li-bo lu, Ol-dan'. Below this are staves for 'Baglama', 'Kanun', 'Percussion Soloist', 'Chromatic Harmonica', and 'Dadjeridu'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'mp' (mezzo-piano). There are also performance instructions in English, such as 'First time union with singer Omer Faruk Tekbik. 2nd time embellished as per tradition.' and 'Ad lib. Water sounds, Pouring water out of cups, etc.'.

Следующие четыре части написаны представителями Австралии и Новой Зеландии, в них описывается прощание с родными (ч. № 2), долгое путешествие (ч. № 3) и кульминационный момент высадки на вражескую землю (ч. № 4). В данных частях звучат необычные инструменты — чаша с водой, маорийские таонга пуоро, австралийский диджериду, что придаёт музыке этническую окраску и тембральное разнообразие.

В частях №№ 5–8 достигается наивысшее драматическое напряжение военного конфликта, что является кульминационной точкой драматургии. В ч. № 5 Е. Кац-Чернин воссоздает картину высадки войск на турецкую землю и нападения на мирных жителей. В следующей части, авторства К. Инса, слушатель видит картину сражения: турецкие солдаты дают отпор захватчикам.

Пример 4.

Здесь чётко прослеживаются два музыкальных пласта, которые тембрально и мелодически соответствуют странам-участницам конфликта (Восток и Запад). В седьмой части наступает временное перемирие, где стороны хоронят павших и скорбят.

В следующих частях (№№ 8–10), на третьем этапе драматургической линии, захватчики после повторного нападения терпят поражение и покидают турецкую землю. В десятой части «Hope of the Higher Heart» Д. Демиркан предлагает видение турецкой стороны по решению военного конфликта, а именно надежду на то, что человечество сумеет превозмочь врождённый инстинкт к войне и обратится к миру.

В финале, носящем название «Future» («Будущее»), Г. Коэн добивается мощного кульминационного эффекта, где хоровое звучание, инструментальные группы и сольные голоса сплетаются в единое целое, символизируя призыв к всемирному единению.

The musical score for Example 5 is a page from a score, showing vocal parts and an orchestral arrangement. The vocal parts are for Soprano/Alto (S/A) and Tenor/Bass (T/B). The orchestral parts include Violins I and II (Vln. I, Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The score is written in 4/4 time and includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, and *ff*. The lyrics for the vocal parts are: "We will come - a - gain to re - main - here - We will come - a - gain to re - main - here - We will come - for - All who rest - for all who rest - in peace." The orchestral parts feature a variety of musical textures, including sustained chords and moving lines.

Подлинная глубина финала раскрывается, когда к заключительным пассажам в оркестре и хоровому звучанию присоединяются все семеро солистов, достигая, наконец, того единства и смысловой весомости, которые и являлись целью данной части.

Своеобразной кодой Галлиполийской симфонии стала часть К. Лэтэма «One Hundred Seconds for One Hundred Years», исполненный как дань памяти композитору П. Скалторпу; он становится в рамках проекта мемориальным жестом, соединяющим эпохи.

Основной особенностью произведения является объединение культур трёх стран. Композиторы умело сочетают традиционный симфонический оркестр с малоизвестными национальными инструментами, такими как диджериду, баглама и флейты коауау. Необычным и интересным является взаимодействие ладов традиционной музыки, пентатоники маори и европейских вокальных техник. Композиторы используют тембровые возможности инструментов для персонификации сторон конфликта. В кульминации тембры инструментов смешиваются, создавая картину столкновения двух противоборствующих сторон.

Поэтические тексты О.Ф. Текбилек составляют вербальный компонент, играющий роль главного смыслового вектора. В первой части «Gelibolu» турецкий текст передаёт скорбь по погибшим, восхищение мужеством защитников родной земли и подчёркивает важность этого подвига для

будущих поколений. Английский текст финала «Future» показывает изменившееся настроение нападающей стороны: больше не хотят приходить с оружием и желают мира.

Проект «Галлиполийская симфония» следует рассматривать как мультикультурное историческое пространство, где музыка становится средством символического примирения.

Международные коллективные проекты служат интересным опытом воплощения в музыке какой-либо одной идеи, лежащей в области общечеловеческих тем, темы памяти и культуры. Каждый из рассмотренных примеров, несмотря на чёткое распределение ролей между участниками, демонстрирует высокую долю свободы авторского творчества. На композиционном уровне это позволяет говорить о непредсказуемости и, в широком понимании, общей алеаторичности звучания.

3.2. Локальные коллективные произведения

Локальные коллективные композиторские проекты представляют собой форму художественного сотрудничества, при которой группа композиторов в рамках единого географического и культурно-административного ареала (государства или субрегиона) объединяется для создания целостного музыкального произведения или серии произведений. Данное явление выступает как практический инструмент консолидации профессионального сообщества, репрезентации локальной самоидентичности и реализации стратегий альтернативного культурного производства. Участники проекта связаны общим национальным (или субнациональным) контекстом, что формирует общее поле профессиональных контактов, культурных кодов, инфраструктурных возможностей и потенциальной аудитории. Локальные

коллективные композиторские проекты представляют собой значимый феномен в современной музыкальной культуре, функционирующий на стыке художественного творчества, социальной самоорганизации и культурной политики. Они выступают в качестве «практических сообществ», где вырабатываются новые художественные языки, формируются профессиональные альянсы и конструируется актуальный образ локальной (национальной) звуковой культуры.

В рамках диссертации будут рассмотрены два коллективных произведения разных стран. Первый – национальная симфония «Кантонская рифма Шёлкового пути» (Китай), второй — опера «Курмангазы» (Казахстан). Эти два сочинения — крупномасштабные национальные коллективные музыкальные проекты, которые выступают как инструмент конструирования и репрезентации культурной идентичности. В случае Китая акцент делается не на национальной идентичности государства, а на его роли как центра цивилизации, восстанавливающего древние связи в современных условиях. Звучание становится «средством» дипломатии. Для Казахстана произведение стало символом объединения народа вокруг исторической личности, своеобразным утверждением национальной композиторской традиции, демонстрацией её возможностей в создании крупной формы на основе национального мелоса.

Симфония «Кантонская рифма Шёлкового пути»

Совместную работу китайских авторов — композиторов с различным уровнем образования и музыкантов-исполнителей — следует воспринимать как важную составляющую национального музыкального наследия. Формирование и развитие этого явления на протяжении многих лет находилось в прямой зависимости от изменений внутривнутриполитической и исторической обстановки в Китае, а во время «культурной революции» (1966–1976) коллективные проекты стали единственным способом создания произведений искусства. Подобные формы сотрудничества существовали и ранее: например, в 1945 г. группой музыкантов была «создана музыкальная

драма “Седовласая девушка”⁶³. Однако в 60–70-е гг. этот феномен приобрёл ведущее значение в искусстве КНР» [207, с. 28]. Формирование жанра национальной оперы характеризовалось двумя ключевыми особенностями: принципом коллективного творчества и активным использованием фольклорных мелодий. Практика совместного сочинения партитур⁶⁴ в китайской традиционной опере представляет собой устоявшийся обычай.

Во второй половине XX в. прослеживается активное развитие оркестровой музыки в Китае. В это время ключевыми художественными задачами стали поиск «гармоничного» звучания и тембрового «единства». Данная творческая установка существенно стимулировала процесс модернизации и усовершенствования традиционных инструментов, и под влиянием новых общественных тенденций искусство национального оркестра вступило в фазу активного развития. В начале XXI в. наблюдается активное создание коллективных сочинений в Китае⁶⁵; кроме того, в рамках государственной политики 30 декабря 2013 г. был учреждён Национальный фонд искусств, который в период с 2014 по 2021 гг. профинансировал в общей сложности 36 произведений для национальных оркестров, из которых треть была создана командой композиторов.

Проект «Морские мотивы Шёлкового пути» (окончательное название произведения — симфония «Кантонская рифма Шёлкового пути») был заказан в мае 2014 г. отделом пропаганды и оркестром традиционной музыки провинции Гуандун. Тогда же Чэнь Цзохуэй, руководитель Гуандунского оркестра традиционных инструментов, и директор Чжан Ле отправились в

⁶³ Партитуру создавали восемь композиторов: Ма Кэ, Чжан Лу, Цюй Вэй, Хуань Чжи, Сян Оу, Чень Цзы, Лю Цзы, Лю Чи. Либретто, также созданное коллективом авторов, записано Хэ Цзинчжи и Дин И. Музыкальная драма и одноименный кинофильм был представлен в СССР и др. странах.

⁶⁴ Коллективные оперы: «Свадьба Сяо Эрхэя» (1953), «Лю Хулань» (1954), «Красная гвардия Хунху» (1959), «Красный коралл» (1960), «Лю Саньцзе» (1961), «Сестра Цзян» (1962), «Дочь партии» (1991), «Пламя и весенний ветер погубят древний город» (2005).

⁶⁵ Среди них такие крупномасштабные полотна, как Большая национальная симфония «Корни Китая» (Чжао Ципин, Чэн Дачжао, Чжан Цзянь, Хань Ланькуй, Цзин Цзяньшу Цюй, 2004), национальная оркестровая сюита «Изобилие из года в год» (Лю Вэньцин, Лю Сицин, Ли Чонгван, Цзин Цзяньшу, Ли Вэньпин Цюй, 2007), национальная симфония «Звуковые картины Дуньхуана» (Чжао Ципин, Чжан Цзянь, Цзин Цзяньшу, Хань Ланькуй, 2011), национальная симфония «Кантонская рифма Шелкового пути» (Цзин Цзяньшу, Хань Ланькуй, Чжан Цзянь, Чжан Сяофэн, Чжао Ципин, Лань Чэнбао, Фан Сяоминь, 2014) и др.

Сиань, чтобы встретиться с известным композитором Чжао Цзипином. Они пригласили его возглавить проект «Шёлковый путь и кантонские рифмы». Чжао Цзипин, в свою очередь, предложил привлечь к работе известных композиторов — Цзин Цзяньшу, Хань Ланькуя и Чжан Цзяня. Чэнь Цзохуэй также пригласил Чжан Сяофэна, Лань Чэнбао и Фан Сяоминя. Таким образом была сформирована команда из семи человек. Причины объединения композиторов в проект таковы. Во-первых, предшествующий опыт успешной коллаборации. Участие ряда композиторов в создании масштабных произведений для национального оркестра (таких как «Корни Хуася» и «Звуковые картины Дуньхуана») сформировало уже апробированную модель творческого взаимодействия, общий профессиональный язык и снизило транзакционные издержки координации в новом проекте. Во-вторых, социокультурная и территориальная взаимосвязь композиторов. Большинство участников проекта связаны с Сианем — городом, выступающим в роли значимого культурного и образовательного центра. Эта общность может рассматриваться как фактор формирования «культурного капитала» (в терминах П. Бурдьё), что способствует единству художественного видения, основанного на общих региональных нарративах и символическом ландшафте. В-третьих, идеологическая и тематическая близость. Композиторы в своей практике используют традиционную культуру как основу, а трогательные исторические сюжеты — в качестве главной линии своего творчества, демонстрируя глубокие национальные чувства и высокую социальную ответственность. Это является самым убедительным доказательством их единомыслия. В сентябре лидер творческой группы композиторов «сопровождал семерых композиторов для проведения исследований и сбора информации в провинции Гуандун. Они последовательно посетили Гуандунскую музыкальную труппу, храм Наньхай, Чаочжоу, Шаньтоу, Чаонань и другие регионы, чтобы глубоко изучить материалы локальной музыки, активно обмениваться мнениями с традиционными исполнителями и музыкантами, а также получить творческое

вдохновение» [255, с. 14]. В Шаньтоу прошёл семинар по созданию масштабной сюиты «Морские мотивы Шёлкового пути» (впоследствии «Кантонская рифма Шёлкового пути») для национального оркестра. Произведение из семи частей отражает путь от Линнаня до возвращения из-за океана. После завершения сочинения режиссёр Чжан Ли приступил к трёхмесячным репетициям. В марте следующего года на семинаре у горы Цинчэн команда композиторов столкнулась с задачей уложиться в 10-минутный формат для каждой части. В результате кропотливого редактирования и творческого поиска проект был доработан и получил своё окончательное название — «Кантонская рифма Шёлкового пути». Премьера этой национальной симфонии успешно прошла⁶⁶ в Гуанчжоу в мае 2015 г.

Каждое произведение коллективного проекта является самостоятельной работой отдельного композитора, что обеспечило значительную творческую свободу участникам группы и позволило авторам применять индивидуальные приёмы для воплощения музыкальных образов.

Таблица 10.

№	Название		Композитор	
1	开海	«Открытие моря»	景建树曲	Цзин Цзяньшу (K1)
2	祭海	«Поклонение морю»	韩兰魁曲	Хань Ланькуй (K2)
3	远航	«Дальнее плавание»	张坚曲	Чжан Цзянь (K3)
4	异域	«Чужие земли»	张晓峰曲	Чжан Сяофэн (K4)
5	乡愁	«Тоска по дому»	赵季平曲	Чжао Ципин (K5)
6	归来	«Возвращение»	蓝程宝曲	Лань Чэнбао (K6)
7	新梦	«Новая мечта»	房晓敏曲	Фан Сяоминь (K7)

⁶⁶ В дальнейшем проект был представлен на Международном фестивале искусств «Шёлковый путь» и смотре «Шанхайская весна». Затем последовали первые зарубежные гастроли: спектакль был исполнен во «Дворце искусств» в Сан-Франциско, в зале «Бенароа» в Сиэтле и театре «Орфеум» в Ванкувере. В декабре 2017 г. работа удостоилась премии «Золотая запись» в номинации «Лучшее музыкальное произведение». Зимой 2018 г. коллектив получил приглашение на Сиднейский международный фестиваль искусств, а в завершение того же года проект «Кантонская рифма Шёлкового пути» был включен в число ключевых инициатив, отмеченных на национальном уровне как выдающийся вклад в музыкальную индустрию.

Данный проект — это яркий пример **прямого взаимодействия участников команды**. Группа китайских композиторов работала совместно под руководством ведущего автора или художественного руководителя. **Метод соавторства** определяется как смешанный, так как совмещает два подхода: «N часть – N часть» (каждая часть симфонии посвящена одному из городов или культурных центров Шёлкового пути) и «Фольклор – Аранжировка» (использованы традиционные мелодии народов, населяющих земли вдоль Шёлкового пути, обработанные в академической оркестровой технике). **Формула коллективного произведения:** K1 «Ф» x K1 «Ч.1» + K2 «Ч.1» + K3 «Ч.3» + K4 «Ф» x K4 «Ч.4» + K5 «Ч.5» + K6 «Ч.6» + K7 «Ф» x K7 «Ч.7» = Сочинение⁶⁷.

Произведение призвано отразить великое начинание по продвижению духа Морского Шёлкового пути в новую эпоху в рамках инициативы «Один пояс — один путь». Симфония состоит из семи самостоятельных частей, образующих единое целое; однако каждая из них обладает индивидуальностью и может восприниматься как самостоятельное произведение.

Структура симфонии семичастна и выстроена по принципу циклического повествования, описывающего полный цикл морской экспедиции: Начальный этап (ч. № 1–2) — Центральный этап (ч. № 3–5) — Финал (ч. № 6–7).

Начальные части «Открытие моря» Цзин Цзяньшу и «Поклонение морю» Хань Ланькуя создают двойную перспективу: первая представляет исторический взгляд на освоение морских путей, вторая – сакральный обряд жертвоприношения божеству Южно-Китайского моря. Чаочжоуские барабаны и гонги в ч. № 1 создают эпическое торжественное начало всей

⁶⁷ K1» – Композитор (номер участника). «Ф» – Фольклор – подбор фольклорного материала, отбор. «Ч.N» – Часть 1, Часть 2 и т.д.: это работа композитора над определенной частью произведения, где N – порядковый номер фрагмента: см. Таблицу 10.

симфонии, а мощное звучание оркестра *tutti* в ч. 2 передаёт таинственность священнодействия.

Центральный этап объединяет части с № 3–5, которые описывают испытания во время экспедиции. Кульминацией становится встреча с водной стихией в третьей части «Дальнее плавание» Чжан Цзяня, где оркестр условно распадается на два пласта: в первом пассаже струнных символизируют шторм, во втором ударные и группа духовых изображают молнии, передавая отвагу в преодолении натиска разбушевавшегося океана.

Пример 6.

The musical score for Example 6 is arranged in two systems. The first system includes the following instruments from top to bottom: 定音鼓 (Tom-tom), 对镲 (Cymbals), 云锣 (Cloud Bell), 三角铁 (Triangle), 大军鼓 (Bass Drum), 大锣 (Gong), 管钟 (Chime), and 螺号 (Shofu). The second system includes: 高胡 (Gao Hu), 二胡 I (Erhu I), 二胡 II (Erhu II), 中胡 (Zhong Hu), 大提琴 (Cello), and 贝斯 (Bass). The score is written in staff notation with various musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings like *ff* and *sfz*.

Четвёртая часть «Чужие земли» становится примером кросс-культурного диалога внутри симфонии. Композитор Чжан Сяофэн через фольклорные элементы⁶⁸ Юго-Восточной Азии, Индии и арабского мира создаёт оживлённую картину торговых отношений между китайскими кораблями и местным населением. В пятой части симфонии «Тоска по дому» Чжао Цзипин переводит повествование в лирическую плоскость, используя

⁶⁸ Используются такие региональные инструменты, как разновидность цитры гучжэн (钢丝箏), вибрафон (颤音琴), маримба (马林巴), барабаны бонго (邦戈鼓) и традиционная сона (唢呐).

цитаты гуандунских мелодий: «Падение в воду»⁶⁹, «Лунный свет»⁷⁰, «Цайюнь в погоне за Луной»⁷¹.

Финальный этап симфонии включает две части, в которых утверждается идея триумфального возвращения на родину: в шестой — «Возвращение» — Лань Чэнбао создаёт картину возвращения мореплавателей после долгого странствия по Шёлковому пути.

Пример 7.

Заключительная часть симфонии «Новая мечта» композитора Фан Сяомина переключается с первой частью, создавая тематическую арку, которая становится своеобразным откликом нового времени о Великом Шёлковом пути. Автор интегрирует элементы и технику кантонской музыки с современным гармоническим языком западной традиции.

В коллективной симфонии «Кантонская рифма Шёлкового пути» тембровая персонификация играет ключевую роль: так, эмоциональный мир (тоска, воспоминания) воссоздаётся струнными, ударные инструменты

⁶⁹ Хаккская локальная песня из уезда Цюйцзян города Шаогуань провинции Гуандун.

⁷⁰ Кантонская детская песня.

⁷¹ Фортепианное произведения Ван Цзяньчжуна.

символизируют стихию и ритуальные действия, духовые и цитра — культурный диалог цивилизаций. Каждая инструментальная группа не только сохраняет тембральную автономию, но и подчинена общему драматургическому замыслу. Фольклорный музыкальный материал кантонских мелодий и участие традиционных ударных инструментов становятся конструктивным принципом формообразования коллективной симфонии.

Необходимо отметить, что программность симфонии «Кантонская симфония Шёлкового пути» функционирует на нескольких уровнях. Первый — исторический — заключается в том, что каждая часть отсылает к конкретному этапу морских экспедиций, создавая иллюзию документальной хроники. Второй — региональный — акцентируется на гуандунской идентичности, так как Южное побережье Китая (провинция Гуандун и район Байюэ) позиционируется как исторический центр Морского Шёлкового пути. Третий — политико-идеологический — проявляется на финальном этапе драматургии произведения, который прямо формулирует концепцию «великого возрождения нации», связывая древнюю торговлю с современной инициативой «Один пояс — один путь».

Таким образом, данное произведение является не просто музыкальной иллюстрацией морских путешествий, а зрелым художественным высказыванием о региональной идентичности, исторической преемственности и культурном суверенитете. Симфония выполняет не только художественную, но и политическую функцию: демонстрирует культурное единство регионов и служит инструментом «мягкой силы» Китая.

Опера «Курмангазы»

В рамках культурной политики СССР в период 1930–1950-х гг. перед композиторами была поставлена цель разработать оперные произведения для республик Средней Азии. Столкнувшись с непривычным музыкальным материалом иной культуры, авторы, не владевшие местной традицией, начали сотрудничать с национальными музыкантами в формате совместного

творчества. Примерами такого соавторства служат работы В. Власова, А. Малдыбаева и В. Фере («Аджал ордуна», 1938); С. Василенко и М. Ашрафи («Буран», 1939); Р. Глиэра и Т. Садыкова («Лейли и Меджнун», 1940); Ю. Мейтуса и Д. Овезова («Лейли и Меджнун», 1946) и др. Благодаря совместному труду за указанные годы было написано около 30 опер. Например, первую казахскую оперу «Кыз Жибек» (1934) создал композитор Е. Брусиловский; при этом значительный вклад в её постановку внесли «народные исполнители К. Байсеитова, К. Джандарбеков, К. Байсеитов, М. Ержанов» [63, с. 117].

В эпоху формирования современной национальной культуры Казахстана (1940–1960-е гг.) широкое распространение получила практика коллективного написания оперных произведений. Знаковой вехой, задавшей вектор дальнейшего развития оперного искусства в республике, стало произведение «Абай», созданное творческим тандемом А. Жубанова и Л. Хамиди в 1944 г. Годом позже, в 1945-м, свет увидела опера «Амангельды», ставшая совместным трудом композиторов М. Тулебаева и Е. Брусиловского.

Опера «Курмангазы» — уникальное произведение казахской музыкальной культуры, созданное в соавторстве композиторов А. Жубанова и его дочери Г. Жубановой. Данная работа занимает особое место в истории национального казахского оперного искусства. В настоящее время известны два варианта оперы «Курмангазы», написанной в соавторстве: двухактная радиоопера и опера в трёх действиях с пятью картинками на либретто Х. Ергалиева (созданные в 1970 и 1985 гг. соответственно). В 2009 г. в рамках государственной программы Министерства культуры Республики Казахстан «Издание социально важных видов литературы» издательство «Өнер» осуществило публикацию клавилов и партитур музыкально-сценических сочинений казахстанских авторов. Среди этих материалов впервые были изданы клавиш и партитура оперы Г. и А. Жубановых «Курмангазы». В ходе анализа данного произведения выявились разночтения в музыкальном тексте между опубликованными партитурой и клавишом, а также между ними и

рукописным оригиналом, который хранится в библиотеке Абаевского ГАТОБ. Отметим, что «первое такое расхождение обозначено сразу же на титульном листе партитуры и клавира, на которых стоит имя только Г. Жубановой, в то время как в рукописи на титульном листе — имена двух авторов. В учебниках по казахской музыкальной литературе авторами этой оперы указываются два композитора» [62, с. 5]. В научных исследованиях и критических публикациях, посвящённых опере «Курмангазы», указываются также два автора. Современные издания партитуры и клавира демонстрируют ряд расхождений с авторскими рукописями и ранними исследованиями.

Создание сочинения было инициировано А. Жубановым на рубеже 1950-х гг. Исходный замысел и концепция принадлежат ему, тогда как конечное музыкальное воплощение и инструментовка были осуществлены Г. Жубановой. История оперы «Курмангазы» берёт начало с глубокого исследования композитором биографии и наследия великого кюйши, результаты которого были опубликованы в виде научных трудов при его жизни⁷².

А. Жубанов уговорил М. Ауэзова, автора романа об Абае, написать либретто для оперы «Курмангазы». После долгих раздумий М. Ауэзов согласился. Они начали совместную работу над планом, и А. Жубанов, вдохновлённый идеями М. Ауэзова, даже написал мелодию центральной арии, не дожидаясь стихов. Однако, когда был готов схематический план и М. Ауэзов приступил к полному либретто, он тяжело заболел. Поехав на операцию в Москву, он писал оптимистичные письма, но операция не помогла, и М. Ауэзов скончался. После его смерти А. Жубанов на много лет остановил работу над оперой, не желая обращаться к другому автору.

⁷² Ахмет Жубанов (1906–1968), знаменитый казахский композитор, дирижёр, музыковед и общественный деятель, сыграл ключевую роль в исследовании и продвижении наследия великого кюйши Курмангазы Сагырбайулы. Среди его основных научных работ «Казахский народный композитор Курмангазы. Жизнь и творчество. 1818–1893» (1936); «К происхождению казахского музыкального жанра кюй. Историко-лингвистическое исследование» (1936); «Жизнь и творчество казахских народных композиторов XIX – начала XX века» (1950); «Струны столетий. Очерки о жизни и творчестве казахских народных композиторов» (1958); «Соловьи столетий» (1963).

Тема незавершённой оперы «Курмангазы» Г. Жубановой в диалоге с отцом, А. Жубановым, раскрывает ряд методологических и эстетических проблем в области музыкальной драматургии на национальном материале. Время от времени А. Жубанов указывал на существование разрозненных музыкальных фрагментов и структурного плана, разработанного совместно с М. Ауэзовым. Ключевым элементом концепции было программное использование конкретных кюев Курмангазы в драматургических функциях (лейтмотивы, характеристика персонажей, кульминационные точки). Это свидетельствует о стремлении создать не иллюстративную, а синтетическую форму, где инструментальная традиция становилась драматургическим костяком.

Отказ А. Жубанова от работы с другими либреттистами после смерти М. Ауэзова (1974) носил принципиальный характер. Он аргументировал его уникальной компетенцией. На вопросы Г. Жубановой о завершении либретто с кем-то другим композитор отвечал, что эта тема была подвластна только М. Ауэзову: «А поэма “Курмангазы” Х. Ергалиева, разве по ней нельзя создать либретто?», <...> “Хаман (так он звал Хамита) — слишком импульсивный и темпераментный человек. Я его ценю как высокоталантливого поэта, но творчески работать с ним непросто, он слишком упрямый”, — отвечал он. И добавлял: “Вот если ты в будущем будешь с ним творчески общаться, у вас контакт получится, так как вы разного поколения, и с тобой он не будет сильно упрямиться”» [66, с. 252]. Рассмотрение кандидатуры поэта Х. Ергалиева раскрывает поколенческий конфликт и различия в творческих методах. Характеристика Х. Ергалиева как «импульсивного и упрямого» указывает на потенциальный диссонанс с академическим, структурированным подходом А. Жубанова. Однако предположение о возможности продуктивного сотрудничества Х. Ергалиева с Г. Жубановой основано на гипотезе о меньшей идеологической и стилевой напряжённости между представителями разных поколений творческой интеллигенции. Это также могло быть намёком на передачу творческой эстафеты. Таким образом, либретто воспринималось не

как технический текст, а как неотъемлемая часть авторского замысла, утрата которой ставила под вопрос аутентичность всего проекта.

Первой версией произведения стала радиоопера «Курмангазы», завершённая в 1971 г. по заказу Гостелерадио Казахской ССР. Это был новаторский для казахской музыки жанр, где музыкальные эпизоды сочетались с драматическими монологами от лица персонажей — Сказителя, Курмангазы, его матери и невесты. Премьера сценической оперы состоялась в 1987 г. на сцене Государственного академического театра оперы и балета имени Абая и была встречена горячим приёмом публики.

Драматургия строится на контрасте двух типов времени. «Внешнее» событийное время (эпизоды восстания, бала, освобождения) отличается стремительностью и линейным развитием. «Внутреннее» психологическое время, раскрывающее мир главного героя, напротив, характеризуется замедленностью, цикличностью и часто имеет медитативный, созерцательный характер. Художественное пространство оперы строится на противопоставлении открытых (степь, свобода) и закрытых (тюрьма, помещение) локаций, что влияет на восприятие времени и эмоциональную атмосферу.

Конфликт, который составляет драматургическую основу оперы «Курмангазы», строится на противопоставлении социальных миров, воспринимаемых как «свой» и «чужой». Первый олицетворяется трагической историей казахского народа, второй — представителями российской имперской колонизаторской политики. Для воплощения этого противостояния используется метод жанрового и музыкально-стилевого контраста. Трагическая линия, связанная с казахским народом, раскрывается через кюи Курмангазы. Линия контрдействия, представляющая противоположный мир, выражена распространёнными в России XIX века европейскими жанрами: вальсом, полькой, романсом, маршем. При этом драматургия построена так, что эти два антагонистических мира практически не соприкасаются непосредственно. Ключевая идея заключается в том, что конфликт

проистекает не из прямого столкновения, а из взаимного отторжения пространств, что особенно ярко показано во II действии (в сцене бала). Таким образом, авторы оперы, сохраняя эпическую традицию казахского эпоса, где противостояние раскрывается через межродовые конфликты, переосмысливают её: противопоставление «своего» и «чужого» приобретает в их произведении прежде всего социальный характер.

Тип взаимодействия соавторов в данной опере определяется как прямая кооперация на первом этапе, которая затем перерастает в кросс-поколенческую инициативу. Старший композитор (отец) передал замысел и материал младшей коллеге (дочери), которая завершила произведение после его смерти. Таким образом, тип взаимодействия **смешанный**.

Метод соавторства: доминирует «Автор – Завершитель» (базовый метод), дополненный «Учитель – Ученик» (наставник и его ученики) и «Оркестр – Вокал» (разделение функций солистов, хора и оркестра).

Формула коллективного произведения: $[((K1 \text{ «Ф»} \times [K2 \text{ «Вок.»} + K1 \text{ «М1»}) \times K2 \text{ «О»} + [K2 \text{ «Ф»} \times K2 \text{ «М2»}]) \times K2 \text{ «О»}] \times K2 \text{ «З»}] = \text{Сочинение}^{73}$.

В опере «Курмангазы» коллективный авторский проект реализуется через синтез европейской оперной драматургии и казахских музыкальных традиций, где кюи становятся не просто цитатами, а основой для симфонического развития и драматургических преобразований. В кульминационных моментах, таких как тюремная сцена, музыкальная ткань сознательно замедляется, приобретая философскую глубину, что фокусирует внимание на внутреннем мире героя.

⁷³ «К№» – Композитор (номер участника: А. Жубанов (1), Г. Жубанова (2)). «З» – Завершитель. «Ф» – Фольклор – подбор фольклорного материала, отбор. «О» – Оркестровка – выполнения основных мероприятий, связанных с оркестровкой всего произведения. «М1» – Материал: это работа композитора над фрагментом произведения, где N – порядковый номер участника.

Пример 8.



Ключевым драматургическим решением является сольное исполнение кюя на домбре, которое знаменует не только личное освобождение, но и символический прорыв в будущее, выражая коллективное стремление к свободе. Таким образом, «свой» мир в опере раскрывается именно сквозь призму кюев, которые становятся носителями идей преодоления и устремлённости в будущее; причём здесь обнаруживаются принципиально новые способы использования жанров традиционной музыки, которые затрагивают не только тематическую организацию оперы, но и определяют её хронотоп. Важная роль в драматургии оперы принадлежит монологам Курмангазы.

Пример 9.

The image shows a musical score for a vocal line with piano accompaniment. The vocal line is in the upper staff, written in a bass clef, and includes the lyrics: "Айт- тым, кұ ша-ғым - ды кұ сы - ры -". The piano accompaniment is in the lower staves, with the right hand in a treble clef and the left hand in a bass clef. The key signature is three flats (E-flat major or C minor), and the time signature is 4/4. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more complex bass line in the left hand.

Истоки этих монологов можно усмотреть в казахском традиционном жанре толгау. Мотив изменчивости и текучести мира – центральный в толгау – выражается через многотемность всего произведения. Временную статику этого жанра определяет его содержательная сторона: будучи философским размышлением, толгау носит внесюжетный характер.

Обобщая сказанное, можно отметить, что в опере А. Жубанова и Г. Жубановой «Курмангазы» явственно обнаруживаются как внешние (сюжетные, тематические) связи с традиционной культурой казахов, так и связи внутренние, моделирующие этническую картину мира в её многообразной целостности.

Обстоятельства диалога — детальное изложение замысла дочери-композитору при признании невозможности собственного завершения работы — позволяют интерпретировать его как форму символической передачи исследовательского и творческого «капитала». Возможно, А. Жубанов видел в Газизе ретранслятора, способного в будущем актуализировать замысел с учётом новых музыкально-языковых средств.

Ситуация, сложившаяся с оперой «Курмангазы», представляет собой незавершённый проект в условиях дефицита уникальных междисциплинарных компетенций. Она иллюстрирует, как утрата ключевого соавтора (М. Ауэзова) привела к непреодолимому разрыву между имеющимся материалом (музыкальные эскизы, драматургический план) и конечной целью (целостное сценическое произведение). Уникальность рассмотренного примера в том, что произведение сохраняет стилистическое единство, несмотря на смену поколений авторов, что достигается за счёт фиксации концепции и тематического материала первым автором.

3.3. Отечественная практика коллективного соавторства

В России коллективные музыкальные проекты имеют глубокие исторические традиции и сегодня активно эволюционируют в новых форматах. Коллективное творчество композиторов зачастую становится экспериментом. Подобные произведения могут возникать в рамках определённого объединения или по собственной воле участников. Отечественные проекты, как правило, представляют собой крупномасштабные коллективные творческие и организационные инициативы композиторов внутри страны, которые нацелены на укрепление национальной композиторской традиции, формирование современного репертуара, укрепление профессиональной консолидации и поддержку государственной культурной политики. В рамках работы будут рассмотрены три проекта: опера «Победа над солнцем — 2013», мюзикл «Капитанская дочка» и «Гимн (Увертюра) Саратовской консерватории имени Л.В. Собинова». Эти произведения раскрывают разные методы и подходы при создании коллективного музыкального произведения. По каждому примеру представлен исторический обзор и дана общая музыкальная характеристика.

Мюзикл «Капитанская дочка»

Мюзикл «Капитанская дочка», созданный композитором А. Петровым в соавторстве с его дочерью Ольгой, основан на произведении А.С. Пушкина. Либретто принадлежит А. Шульгиной. Эта работа была выполнена в сотрудничестве с американскими коллегами. Первая постановка состоялась в 2002 г. в Бостоне под руководством режиссёра Пола Кандела с использованием английского текста, подготовленного Адель Аронхайм.

Идея создания мюзикла возникла в 1995 г. у продюсера Дж. Уайтома⁷⁴, знакомство с которым побудило композитора А. Петрова стать вдохновителем российско-американской программы «Играем мюзикл вместе»⁷⁵. Для погружения в жанр продюсер предложил композитору «ещё раз посетить Америку, побродить по Бродвею, походить по театрам и обязательно заехать в Уотерфорд, в центр О'Нила» [87]. Идею для будущего спектакля позволили выбрать самому автору. А. Петров обратился к последней прозаической повести А.С. Пушкина. Как отмечал композитор в одном из своих интервью, «соревноваться с американцами на современную тему очень трудно, и поэтому я выбрал “Капитанскую дочку”» [86]. Этот выбор был глубоко осознанным: история позволяла показать подлинно национальные характеры в моменты судьбоносных испытаний, что оказалось особенно значимо в период становления новой России.

После возвращения из поездки композитор постепенно включился в работу. В это же время А. Шульгина занялась созданием либретто. Когда Дж. Уайт вновь посетил Петербург, А. Петров представил ему несколько готовых номеров, получивших горячую поддержку инициатора проекта, который испытывал настоящую радость от того, что выступал первооткрывателем такого неординарного начинания. Однако, поскольку спектакль планировался к постановке как в России, так и в Америке, возникла необходимость в английском тексте. Стоит отметить, что автор англоязычного либретто А. Аронхайм проявила исключительную чуткость и такт по отношению к пушкинской прозе, сохранив её поэтику в форме, удобной как для композитора, так и для исполнителей, будь то стихи или проза.

⁷⁴ В 1963 году американский актер и продюсер Джордж Уайт основал в Уотерфорде (Коннектикут) Театральный центр имени Юджина О'Нила. Эта площадка объединила театр, обучение и творческие искания, проводя ежегодные летние конференции для драматургов, композиторов, актеров и других деятелей искусства со всего мира. В 1980-х гг. Центр стал ключевым каналом культурного взаимодействия между США и СССР. С середины 1990-х гг. по инициативе Уайта в Санкт-Петербурге начались семинары, основанные на современных американских мюзиклах.

⁷⁵ В рамках программы российские студенты познакомились с бродвейскими артистами и новейшими мюзиклами. По инициативе Петрова в Санкт-Петербургской академии театрального искусства были организованы семинары по музыкальному театру. Уайт отмечал, что Петров разделял его веру в то, что мюзикл способен привлечь молодую аудиторию, и заряжал своим энтузиазмом всех участников.

Создание мюзикла «Капитанская дочка» продвигалось постепенно. Первую редакцию произведения представили в театральном центре. Отдельные новые сцены и эпизоды демонстрировались публике в формате концертного исполнения в Нью-Йорке, Петербурге и Уотерфорде. Однако весь этот процесс оказался чрезмерно затянут во времени. По предложению А. Петрова к созданию мюзикла присоединилась его дочь О. Петрова⁷⁶, выступившая в качестве композитора: «Дела идут постепенно и медленно. В июне мы вместе с дочерью Ольгой ездили в Америку. Я её подключил к этому делу потому, что вся история с мюзиклом длится вот уже несколько лет и свежесть композиторского взгляда на материал потеряна. Кроме того, Оля гораздо лучше меня знает английский язык. Поездка была вызвана тем, что сейчас готовится к выпуску студенческий спектакль в Бостонской консерватории. Они получили неплохой бюджет с учётом того, что мюзикл будет костюмным, в лучших традициях Бродвея. В октябре планируется показ уже готового спектакля в статусе предпремьерного с публикой» [75].

Российская премьера «Капитанской дочки» в полуконцертной (без костюмов, реквизита и декораций) версии прошла в 2003 г., дважды в Учебном театре на Моховой и дважды в Эрмитажном театре (22 марта). Главные роли исполняли бродвейские солисты, массовые роли — студенты Петербургской театральной академии. Мюзикл был поставлен в рамках торжеств по случаю трёхсотлетия Санкт-Петербурга на сцене Эрмитажного театра. Исполнение мюзикла было совместным (российско-американским), партии Гринёва, Пугачёва, Швабрина и Екатерины II исполнялись на английском языке. Премьера мюзикла «сопровождалась ажиотажем: “лишние билетки” шли нарасхват. А самые почётные места в зрительном зале заняли 73-летний

⁷⁶ Мюзикл «Капитанская дочка» — не первая совместная работа отца и дочери. Они написали музыку к сериалу «Петербургские тайны» (1994), Мюзикл «Синяя птица» (2005) Композиторы ранее принимали участие в иных коллективных проектах композиторов. Так, А. Петров совместно с А. Черновым создали оперетту «Жили три студента» по заказу Ленинградского театра музыкальной комедии (1961); О. Петрова — симфонию «Гадкий утенок» совместно с И. Цеслюкевичем, А. Микитой.

композитор Андрей Петров, его соавтор — дочь Ольга, а также автор английского либретто Адель Аронхайм и режиссёр Пол Кандел» [86].

Через несколько лет после премьеры в Америке коллектив Санкт-Петербургского театра «Рок-опера», заручившись согласием правообладателей, создал собственную, самобытную интерпретацию «Капитанской дочки». В результате возник абсолютно иной спектакль — с изменённым жанром, новой аранжировкой и под другим названием: «Куда путь держишь, Ваше благородие?». В постановке, которая реализовывалась под фонограмму, были использованы аранжировки, музыкальные номера и несколько иная драматургическая линия. Премьера состоялась 10 января 2004 г.⁷⁷

Премьера «Капитанской дочки» в жанре рок-оперы состоялась 22 декабря 2012 г. в Московском музыкальном театре «На Басманной». В постановке использованы современные технологии (лазерные проекции, снежная пушка): «Композитор Юрий Алябов вместе с музыкальным руководителем профессором Петровым сделали современную аранжировку музыки, балетмейстер из Екатеринбурга добавил в спектакль современную пластику, использовалась для эффекта бурана снежная пушка и проекции двуглавого орла» [131]. Спектакль активно гастролировал по России, критики характеризуют его как мюзикл или рок-оперу с ясным сюжетом и зрелищным оформлением.

Несмотря на художественную силу, более двадцати лет мюзикл не находил полноценной сценической реализации и ставился лишь дважды в редакциях, далёких от авторского замысла. Как отмечает внучка А. Петрова М. Гогитидзе, сложность с реализацией мюзикла в России была связана с авторскими правами на либретто, написанное на английском языке, которыми обладала американская сторона: «Надо было либо выкупать права и переводить либретто на русский, либо создавать текст заново. Мы предлагали

⁷⁷ Спектакль был показан на фестивале «Другие берега» в Новосибирске (2004) и в Одесском театре мюзикомедии (2006). Постановка шла до 2008 г. В 2016 г. была выпущена аудиозапись.

этот мюзикл разным театрам, но материал непростой, требовал больших вложений — творческих и финансовых» [19]. Данную идею поддержал гендиректор Петербургской музкомедии Юрий Алексеевич Шварцкопф, который решил реализовать проект к 225-летию А.С. Пушкина. К юбилейному году Театр музыкальной комедии представил обновлённую постановку⁷⁸, которую осуществил режиссёр И. Коняев, подчеркнувший актуальность темы чести и нравственного выбора. Её премьера состоялась 26 сентября 2024 г. в Санкт-Петербургском театре музыкальной комедии. Спектакль участвовал в городских проектах и концертах перед премьерой⁷⁹.

Фрагменты первоначальной авторской версии мюзикла Андрея и Ольги Петровых «Капитанская дочка» регулярно включаются в концертные программы, которые проводит Фонд Андрея Петрова для популяризации и сохранения творческого наследия композитора. Многочисленные постановки мюзикла А. Петрова и О. Петровых «Капитанская дочка» подтвердили гениальность А.С. Пушкина, сумевшего донести до потомков непреходящие идеи чести, достоинства, верности и человечности, которые особенно ярко проявляются на фоне исторических потрясений.

Тип взаимодействия соавторов в данном проекте смешанный и частичный, он характеризуется как межпоколенческий: отец и дочь работали в тандеме, синхронно, а в последующих версиях О. Петрова завершала и дорабатывала материал отца. Дополнительно присутствует диахронное взаимодействие: последующие переработки произведения другими композиторами и театрами. В данном примере прослеживаются **два метода**

⁷⁸ Либретто было переработано О. Солодом (проза) и С. Цирюк (стихи). Музыкальную партитуру доработали О. Петрова и музыкальный руководитель, дирижёр А. Нефёдов, создав современные аранжировки. Сценографию разработала О. Шаишмелашвили.

⁷⁹ 29 августа 2024 г. мюзикл был представлен в рамках городской программы «Театральный Петербург на книжных аллеях». А уже 2 сентября композиции из спектакля «Капитанская дочка» исполнили на традиционном концерте «Все в сад!», посвященном годовщине со дня рождения композитора А. Петрова. Мюзикл «Капитанская дочка» стал лауреатом высшей театральной премии Санкт-Петербурга «Золотой софит-2025» в номинации «Лучший спектакль в оперетте и мюзикле». В ноябре 2025 г. спектакль был удостоен Национальной премии «Музыкальное сердце театра» в различных номинациях. Лучший текст песен (С. Цирюк), лучшая музыка (А. и О. Петровы), лучший музыкальный руководитель (А. Нефёдов), лучшая сценография (О. Шаишмелашвили), лучший исполнитель главной роли (Дмитрий Ермак – Пугачёв) и лучший продюсер (Юрий Шварцкопф).

соавторства: преобладает «Учитель – Ученик» (А. Петров как мастер, О. Петрова как ученица и продолжательница) с чертами «Автор – Завершитель» (после ухода одного из авторов произведение завершалось другими участниками). **Формула коллективного произведения (базовая):** [K1 «M1» + K2 «M2»] x K (1+2) «O» = Сочинение.⁸⁰ В дальнейшем спектакль постоянно видоизменялся как K2, так и иными авторами.

Мюзикл состоит из двух актов и пролога. Так, в первом акте 14 сцен (№ 2–15), а во втором — 10 сцен (№ 16–26). На рукописях имеется и номерная структура (См. Приложение VI).

Ключевая особенность мюзикла — сознательное взаимодействие русской литературной и музыкальной традиций с эстетикой бродвейского театра. Русское культурное начало проявляется в опоре на пушкинский текст, в интонациях народной песни в партии Пугачёва, в хоровых номерах, в православной нравственности, в воссоздании дворянского быта и исторического фона. Бродвейские черты узнаются в стандартной для мюзикла структуре с ариями, дуэтами, хорами и финалами, в использовании лейтмотивов и сквозного музыкального развития, в вокальных формах, характерных для этого жанра. Тот факт, что текст написан на английском языке, а тема остаётся русской, создаёт ещё один смысловой слой: история, рассказанная на универсальном наречии мирового театра, становится понятна глобальной аудитории, не теряя своей национальной сути.

В мюзикле действует разветвлённая система повторяющихся музыкальных тем. Вальс становится символом любви и воли, появляясь в разных сценах и объединяя персонажей.

⁸⁰ «K№» — Композитор (номер участника: А. Петров (1), О. Петрова (2)). «M1» — Материал: это работа композитора над фрагментом произведения, где N — порядковый номер участника. «O» — Оркестровка — выполнения основных мероприятий, связанных с оркестровкой всего произведения.

Пример 10.

mp *più mosso*

But i - ma - gine, ma - ma, your litt - le lad

Русская протяжная песня неизменно сопровождает Пугачёва, подчёркивая его стихийную, народную природу, а колокольный звон возникает в моменты рока и возмездия.

Пример 11.

mf

Red was his caf - tan his horse po - rest white.

mf

Оркестровые средства выразительности также служат характеристике героев: синкопы и отрывистые триоли соответствуют персонажу Швабрина, мощные аккорды в нижнем регистре олицетворяют Пугачёва, волнообразное движение вокальной линии раскрывает душевные смятения Маши, сочетание разных ритмов в партии Гринёва воплощает внутреннюю борьбу между долгом и чувством.

Текстовый материал в мюзикле «Капитанская дочка» функционирует на нескольких уровнях. Первый — повествовательный: либретто на английском достаточно точно повторяет фабулу пушкинской повести, сохраняя все

ключевые события. Второй — этический: тема чести прямо озвучивается в решающих сценах суда и в арии Гринёва. Третий — идеологический: коллективные сцены утверждают мысль о гармонии личного счастья и государственного порядка.

Жанр мюзикла, который часто воспринимается как развлекательный, здесь наполняется серьёзным историческим и нравственным содержанием. Несмотря на размытое соавторство, произведение выдержано стилистически цельно, чему способствует сквозная система лейтмотивов и чёткая драматургическая композиция. Мюзикл утверждает универсальность таких категорий, как честь, долг и любовь, и при этом сохраняет культурное своеобразие первоисточника. Многократные переработки для русскоязычной сцены только подтверждают жизнестойкость этой модели культурного диалога.

Проведя анализ англоязычной версии клавира мюзикла «Капитанская дочка» А. Петрова и О. Петровой, мы можем утверждать о размытом соавторстве, так как авторство каждого номера не принадлежит конкретному композитору. Работа над партитурой проходила на протяжении длительного времени в творческом тандеме отца и дочери. В работе была проанализирована первая версия мюзикла. На данный момент музыка «Капитанской дочки» была многократно преобразована и представлена в репертуаре театров России не только на русском языке, но и в изменённом музыкальном оформлении. Обладая выдающимся дарованием, соавторы не просто освоили всё многообразие традиций американского мюзикла, но и обогатили этот жанр своим собственным, уникальным художественным почерком.

Опера «Победа над солнцем — 2013»

Первая постановка оперы «Победа над солнцем» состоялась 3 декабря 1913 г. в петербургском театре «Луна-парк». Композитором первого варианта (который действительно не был полноценной партитурой, а представлял собой условную запись) выступил М. Матюшин. Отсутствие традиционной партитуры было связано с переломной эпохой — сменой общественного

строю, что отразилось в футуристическом подходе: авторы намеренно отказывались от классической гармонии, используя диссонансы, «шумовые» эффекты и алогичные вокальные интонации. Соавторы — поэт А. Кручёных (автор либретто) и художник К. Малевич (автор декораций, костюмов и светового оформления) — чётко представляли себе некую общую идею, объединяющую драматургию, музыку и визуальные образы. Это «общее значение» определяло смысл и форму будущего спектакля. Костюмы, декорации, текст и музыка были взаимосвязаны по типу фольклорного синкретизма (нерасчленённого единства разных видов искусства).

Согласно воспоминаниям участников проекта, все этапы работы над произведением обсуждались коллективно. Так, В.М. Матюшин писал о работе над оперой: «Кручёных, Малевич и я работали вместе. И каждый из нас своим творческим образом подымал и разъяснял начатое другим. Опера росла усилиями всего коллектива, через слово, музыку и пространственный образ художника» [94, с. 130]. Благодаря данному подходу к работе драматургия произведения сложилась в единое целое.

Важно подчеркнуть: К.С. Малевич не сочинял музыку, которая была написана М. Матюшиным. Однако Казимир Малевич как художник-теоретик участвовал в обсуждении звуковой концепции спектакля: например, он мог предлагать принцип озвучивания своих геометрических фигур или ритмику, исходя из рисунка костюмов. Как верно отмечается в исследовании, «уникальность “Победы” изначально была в том, что каждый из трёх соавторов был ещё и теоретиком, причём А. Кручёных и М. Матюшин в двух видах, а К. Малевич в трёх видах искусства — живописи, поэзии, музыке. Спектакль, который они создали вместе, был акцией художников-теоретиков, провозгласивших новые принципы искусства и творчества в своём спектакле — декларации» [52, с. 168].

Написание сводной музыкальной партитуры не предполагалось, так как музыкальную часть оперы исполнял сам В.М. Матюшин по клавиру. В конце 1913 г. либретто оперы и фрагменты нот были опубликованы типографией

товарищества «Свет» тиражом 1000 экземпляров, которые к настоящему времени не сохранились. В 1915 г. М. Матюшин планировал выпустить второе издание произведения, но идея не была реализована.

Премьера спектакля состоялась 3 и 5 декабря 1913 г. в театре «Луна-Парк» г. Санкт-Петербурга. Знаменитая опера «Победа над Солнцем» прошла с оглушительным успехом. Афиша спектакля содержала цифру «13», которая подчёркивала образ заходящего солнца. Постановка оперы была полностью финансирована Л.В. Жевержеевым⁸¹.

Коллективный проект «Победа над солнцем — 2013» был создан группой композиторов, вдохновившихся оперой М.В. Матюшина «Победа над Солнцем». В 2013 г. в рамках фестиваля «От авангарда до наших дней» к 100-летию оперы «Победа над солнцем» была организована реконструкция произведения в Санкт-Петербурге. В данной версии звучит музыка современных композиторов: И.С. Воробьёва, Л.Ф. Резетдинова, И.С. Рогалёва, А.А. Зобнина, С.П. Полозова, А.В. Танонова. Отметим, что «постановка происходила на территории Генштаба (своеобразного амфитеатра, образованного окружающими центральную площадку кирпичными стенами). Видеоряд аскетичен: белые халаты и чёрная одежда как

⁸¹ В 1920 г. в г. Витебске была организована постановка «Победы над Солнцем» в виде драматического действия, без музыкального сопровождения Матюшина. В это же время осуществляется попытка постановки оперы Э. Лисицким, который планировал реализовать действие в электромеханическом театре, но идея не была реализована. В 1983 г. проект авангардистов был осуществлен силами Западно-Берлинской академии искусств и Калифорнийского института искусств (Лос-Анджелес). В 1988 г. постановка была реализована режиссёром Г. Губановой в сотрудничестве с театром «Чёрный квадрат» и «Театром-студией Ленинградского Дворца молодежи». В 1993 г. состоялся международный российско-австрийский вариант реконструкции оперы. Постановка была реализована в театре им. Ленсовета в г. Петербурге. В 1997 г. была осуществлена постановка оперы Российским академическим молодежным театром (РАМТ) с музыкой С.А. Андрусенко. На стыке веков осуществляется ряд постановок оперы «Победа над Солнцем» за рубежом. Среди них — постановки в США: Лос-Анджелес (аутентичная версия, 1997), Калифорнийский Университет Санта-Круз (режиссёр У. Никелл, 2006), Нью-Йорк (режиссёр Г. Фиртичник, 2007); Нью-Йорк, университет Вассар, Паукипси, театр Стаса Намина (режиссёр А. Хачатрян, А. Россинский, 2013). В 2025 г. реконструкцию оперы провели Волго-Вятский филиал Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина (Арсенал) и Сбер при поддержке Правительства Нижегородской области. Куратор проекта «Победа над Солнцем» — К. Ануфриева (музыковед, начальник отдела творческих проектов Волго-Вятского филиала ГМИИ им. А.С. Пушкина), исследовавшая творчество М. Матюшина более 10 лет. В данном случае утраченные фрагменты клавира были воссозданы с помощью нейросети SymFormer и продемонстрированы 9 июня 2025 г. в концертном зале «Подгауз» в рамках конференции ЦИПР. Синяя подсветка на сцене символизировала созданный ИИ материал. Эскизы кубистических костюмов и декораций, выполненные художником-авангардистом Казимиром Малевичем, анимировали с помощью нейросети Kandinsky.

цветовое развитие образа “Чёрного квадрата” Малевича. Костюмы и декорации в данной постановке не имеют большого значения. Они на протяжении всей оперы остаются одни и те же» [70, с. 5, 12].

Отличие современного проекта от аутентичной постановки состоит в использовании не только фортепиано: здесь подключается симфонический оркестр. В современной петербургской постановке замысел коллектива авторов максимально приближен к жанру оперы. В рассматриваемой версии композиторы усилили звучание хора, наделили его ритуальным значением, выстраивая параллель с древнегреческим театром. Также необходимо отметить, что композиторы применяют разнообразные вокальные техники, созданные в XX веке: «Впервые в театре семантика произведения заключается не в том, что происходит, и не в том, что говорится на сцене, а в самом художественном языке. Именно в новизне художественного языка сошлись все компоненты спектакля» [98, с. 47].

Соавторы при создании новой версии отталкивались от первоначальной полистилистики М.В. Матюшина: «Драматургия произведения выстраивалась на основе контрастов, причудливого сочетания эксцентрики, музыкальных номеров, речевых монологов и диалогов. Развитие действия на сцене заменили манифестации символов-аллегорий» [70, с. 5, 13]. В итоге «возникла реакция как бы двойного действия: на одной чаше весов — либретто Крученых, нацеленное к праздничному финалу, на другой — его музыкальное прочтение концентрического характера, прямо противоположное с точки зрения семантики» [34, с. 15].

Таблица 11.

Название части	Композитор
Пролог	И. Роголёв (К1)
Первое деймо	
Картина 1	А. Зобнин (К2)
Картина 2	Л. Резетдилов (К3)
Картина 3	Л. Резетдилов (К3)
Картина 4	С. Полозов (К4)
Второе деймо	
Картина 5	А. Танонов (К5)

Картина 6, 1 сцена	И. Воробьёв (К6)
Картина 6, 2 сцена	Д. Мазитова (К7)
Картина 6, 3 сцена	И. Воробьёв (К6)

В данном проекте тип взаимодействия — изолированный: авторы текста (либретто), музыки (группа композиторов) и визуального ряда (художники) работали независимо друг от друга. Композиторы работали обособленно, выполняя задания автора идеи. **Метод соавторства** в коллективном произведении определяется как «N часть – N часть» (каждая часть оперы поручена отдельному композитору) и с элементами «Автор – Завершитель» (реконструкция первоначального замысла 1913 года). **Формула коллективного произведения:** [К1 «Ч.Пролог» + К2 «Кар.1» + К3 x (Кар.2 + Кар.3) + К4 «Кар.4»] + [К5 «Кар.5» + К6 «Кар.6 (сцена 1 + 3)» + К7 «Кар.6 (сцена 2)»] = Сочинение⁸².

Драматургическая линия построена как повествование, не имеющее главного героя, где последовательность ритуально-перформативных действий заменяет традиционную сюжетную линию. И.С. Роголёв создал пролог и коду в контексте первой постановки оперы «Победа над солнцем». Интересная особенность: композитором не указан темп; это даёт определённую свободу исполнения. Мерное движение четвертями у литавр и фортепиано символизирует неизбежное наступление новой эры и крах старого мира. Вступление solo сопрано начинается словами «Всё хорошо, что хорошо начинается»: композитор использует элементы регулируемой алеаторики, рисуя тем самым картину народного волнения.

Декламационные возгласы «Хой! Хой!» олицетворяют восстание толпы, поддерживаемое партией фортепиано, имитирующей призыв военной трубы. Далее вновь звучат возгласы «Хой! Хой!», вновь переходящие в короткую «автоматную очередь» с текстом «Ви-да ди-ба», выносящую окончательный приговор солнцу.

⁸² «К№» — Композитор (номер участника). «Кар. №» — картина (порядковый номер), где N — фрагмента: см. Таблицу 11.

The musical score for Example 12 consists of six staves. The top three staves are for percussion: Timp. (Timpani), Piatti (Cymbals), and T.T. (Tamtam). The next two staves are for vocal parts: S. (Soprano) and A. (Alto). The bottom staff is for the piano (Pno.). The vocal parts have lyrics in Russian: 'Хой! Хой! Вн-да, ди-ба! Вн-да, ди-ба! Вн-да, ди-ба! Вн-да, ди-ба! Вн-да, ди-ба!'. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth notes.

Музыкальным оформлением первой картины занимался композитор А.А. Зобин. В этом фрагменте демонстрируются такие персонажи, как Нерон, Калигула, Путешественник, Забияка. Смертельный вызов брошен солнцу, который приведёт к разрушению мира. Сравнение пролога и I части демонстрирует различие в авторском подходе: И.С. Роголёв оставляет множество исполнительских деталей на усмотрение дирижёра, тогда как композитор I части, напротив, с чрезвычайной тщательностью фиксирует в нотах все нюансы.

В отличие от И.С. Роголёва, А.А. Зобин очень детально прописывает партитуру, вводя авторские обозначения. Также автор использует расширенную инструментальную группу, к которой добавляется электрическая бас-гитара.

Вторая картина создана Л.Ф. Резетдиновым, в ней демонстрируется сцена гипотетического штурма солнца. В начале композитор использует переменные размеры как символ неустойчивости меняющегося мира. Готовность народа к самопожертвованию во имя Победы раскрывается фразой: «Отрадно упасть под колёса. Строй колесницы побед!». После убийства солнца происходит призыв к борьбе: «Драку затейте с пулемётами и раздавите ногтем». В заключение картины звучит своеобразный гимн «Победа над солнцем».

Третья картина распадается на два эпизода: ритмический и колыбельную. К составу инструментальной группы добавляется деревянная

коробочка, низкий том-том, труба (B $\flat$) и альт. В партитуре наблюдается переключка группы духовых и струнных. В момент затишья оркестра вступают solo и хор: «Размозжить черепаху, упасть на люльку». Примечательно здесь то, что слоги одного слова распределяются между solo и хором.

Пример 13.



Также автор вводит бас-профундо (горловое пение) на фоне хорового вокализа на гласные буквы (у-о-а-э-ы-о-у-у-о-ф-э-ы-о-э) в сочетании с фольклорным ансамблем.

В завершении действия звучит музыка С.П. Полозова. Данный эпизод подводит итог действию: победа над временем и смерть классического искусства. В партитуре композитор использует цитату из «Лунной сонаты» Л. ван Бетховена в исполнении арфы; этим автор отмечает, что после убийства солнца свет всё же остаётся, но лунный.

Пример 14.



Музыка ко II действию (5-я картина) создана А.В. Таноновым. Автором вводится в партитуру новый необычный инструмент — бонго. В партии фортепиано используется авторская нотация. Шестая картина написана двумя композиторами: первая часть, ариозо *lamento* — И.С. Воробьёвым, вторая,

рэгтаймовое *basso ostinato* — Д. Мазитовой. Эти два фрагмента воспринимаются как своеобразные интерлюдии к финалу.

Вторая сцена 6-й картины начинается с персонажа МЧ, интересной особенностью которого является набор букв в духе авангардной музыки XX в.

Пример 15.



В заключении II действия раздаётся празднично-победный финал, где возвращаются из пролога слоги «Ви-да ди-ба» в исполнении хора и солистов. Звучит кода, в которой вновь появляется Медсестра, поглощающая мир жизни и искусства.

Подводя итог, можно утверждать, что в опере кардинально трансформированы музыкальный язык и вся система характеристик персонажей. Каждый из композиторов, сохраняя индивидуальный стиль, подчиняется общей сюжетной линии. «Победа над солнцем — 2013» является не концом света, а триумфом света, рождением новой эпохи. Регулируемая алеаторика создаёт «звуковой хаос», символизирующий распад старого космоса. Лейтмотив «удара судьбы» через тремоло там-тама и возгласы возвращается в финале, создавая драматургическую арку.

Опера «Победа над солнцем» содержит в себе «инъекцию» смерти. Эпизоды убийства, похорон солнца подчёркивают идею невозврата к старому. Отрицание прошлого и разрушение старых норм приводят к новому миру. Символом новой эпохи становится отрицание реального бытия и переосмысление символов старой эпохи.

Таким образом, коллектив авторов версии оперы «Победа над солнцем — 2013» создаёт новое музыкальное полотно, которое

воспринимается не столько как реконструкция, сколько как интерпретация идеи нового искусства. Не разрывая связь между сценографией, музыкой и текстом, авторы подталкивают каждое последующее поколение к изучению семантических констант эпохи авангарда.

«Гимн Саратовской консерватории»

К 110-летию⁸³ Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова был создан торжественный гимн. Это произведение является результатом коллективного творчества композиторов кафедры теории музыки и композиции⁸⁴.

Идею проекта предложила Л.А. Вишневская, озвучив её на одном из заседаний кафедры. По её замыслу, гимн должен был стать музыкальным поздравлением от всей кафедры, построенным вокруг уникальной объединяющей концепции. В основу произведения легла идея зашифровать в музыке аббревиатуру консерватории по образцу знаменитой монограммы Баха (В-А-С-Н). Название «Saratov State Conservatoire» в виде инициалов S-S-C было закодировано в нотах Es-Es-C. Эти три опорные ноты присутствуют в каждом из трёх разделов гимна, создавая скрытую музыкальную подпись.

Произведение состоит из четырёх частей, написанных разными авторами в соответствии с традициями сонатно-симфонического цикла:

Таблица 12.

№ части	Название	Композитор
I	Гимн Консерватории	В. Мишле (K1)
II	Фугато	В. Орлов (K2)
III	Ода	С. Полозов (K3)
III	Festivity	И. Субботин (K4)

⁸³ Ключевые события состоялись в период с сентября по октябрь 2022 г. в рамках праздничного фестиваля «Традиции прошлого — перспективы будущего». Так, 29 сентября прошло совместное совещание Федерального учебно-методического объединения и Ассоциации музыкальных учебных заведений РФ, а также Международная научно-практическая конференция «Музыкальное образование в России: сохранение традиций и формирование новых стратегий». 30 сентября было организовано торжественное заседание Учёного совета и концертная программа. 21 октября отмечался день рождения консерватории (её официальное открытие произошло 21 октября 1912 г.). Финальной частью программы стал 24-часовой марафон классической музыки, завершившийся 22 октября праздничным концертом.

⁸⁴ 5 сентября 2026 года в Саратове в рамках культурного форума в исполнении Театра хоровой музыки и симфонического оркестра филармонии (дирижёр Анатолий Семенов) состоялась премьера коллективного сочинения «Пять взглядов на Саратов», созданного по заказу Министерства культуры Саратовской области пятью композиторами: В. С. Мишле, А. А. Назаровым, С. П. Полозовым, И. А. Субботиным и В. В. Орловым.

Связующие фрагменты между частями выполнил В. Мишле, который, также работая над своим разделом, органично вплёл в музыкальную ткань тему студенческого гимна «Gaudeamus», подчёркивая, что главная ценность консерватории — её студенты. Премьера гимна состоялась 21 октября 2020 г. в исполнении студенческого оркестра под управлением М. Мясникова. На сегодняшний день партитура гимна не опубликована и хранится в личных архивах участников творческого коллектива.

В данном проекте тип взаимодействия — изолированный, несмотря на единое географическое расположение и единство композиторской школы: авторы работали в рамках заказа, совместно выполняя поставленную задачу. **Метод соавторства** определяется как «N часть – N часть». **Формула коллективного произведения:** K1 «Ч.1» + K2 «Ч.2» + K3 «Ч.3» + K4 «Ч.4» = Сочинение⁸⁵.

Драматургическая линия произведения выстроена по классической схеме сонатно-симфонического цикла с элементами сюиты. Первая часть авторства В. Мишле выступает в роли экспозиции-пролога: она открывается праздничной, искрящейся мелодией на фоне оркестровой педали низких инструментов, что создаёт ощущение светлой торжественности. Кульминацией части становится цитата «Gaudeamus» в группе медных духовых.

⁸⁵ «K1» – Композитор (номер участника). «Ч.N» – Часть 1, Часть 2 и т.д. Это работа композитора над определенной частью произведения, где N – порядковый номер фрагмента: см. Таблицу 12.

Cor. I, II

Cor. III, IV

2 Tr-be

3 Tr-ni

Tuba

Вторую часть «Гимна» — фугато — выполнил В. Орлов. Вступление к фугато является связкой между первой и второй частями. Вначале тема проходит у струнных, далее переходя к медным, деревянным духовым и колокольчику. В одном из разделов композитор использует полифоническую фактуру, в которую внедряется аккордовая структура у валторн, образующая своеобразный хорал. Фугато завершается яркой точкой — аккордом на фермате, который исполняет оркестр *tutti*.

Третья часть создана С. Полозовым и озаглавлена как «Ода». Она открывается торжественно, неспешно, крупными длительностями оркестра *tutti* в темпе *Andante maestoso*. Далее звучат мягкие, почти распевные переливы у струнных, переходящие к деревянным духовым и создающие светлое лирическое настроение.

3

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

Завершается «Ода» поочерёдным вступлением голосов, объединяющихся в финальном аккорде.

Четвёртая часть авторства И. Субботина имеет название «Festivity» (праздник). Часть представляет собой яркий финал. Триольное движение струнных с *pizzicato* виолончелей и контрабасов подчёркивает праздничный характер произведения. В коде композитор применяет оркестровую педаль, которая делает звучание более прозрачным и акварельным, замыкая цикл идеей лёгкости как символа праздничной радости.

Несмотря на то, что все части написаны разными авторами, они имеют общие черты. В каждой из них применены пунктирный ритм и триоли, также композиторы осознанно используют тембр как средство выразительности: в I части флейты и гобои создают праздничное настроение, во II для придания глубины композитор выбирает виолончель и контрабас, в III части лирическое светлое настроение создают струнные, а в IV композитор выбирает *solo* трубы как праздничную фанфару.

Произведение выполняет несколько функций: первая — мемориальная — посвящение 110-летию Саратовской консерватории; вторая — эстетическая — четыре автора применяют разные стили и жанровые решения, отражая идею единства в многообразии; третья — социальная — взаимодействие авторов между собой и слушателями. Коллективное творчество выступает здесь механизмом реализации государственной культурной политики и укрепления локальной идентичности консерватории. Гимн выполняет функцию символической консолидации учебного заведения.

Подведём итоги: 1. Анализ международных проектов («Реквием примирения», «Страсти — 2000», «Галлиполийская симфония») показал, что коллективное творчество трансформирует роль композитора из независимого творца в участника общего замысла, подчиняющего индивидуальный стиль общей задаче. Такие проекты становятся платформами межкультурного и межрелигиозного диалога, расширяют жанровые границы и служат инструментом преодоления исторических и политических разногласий.

Коллективное сочинение доказывает, что современное искусство способно не только отражать сложность реальности, но и активно влиять на её преобразование, выступая фактором укрепления мира и взаимопонимания.

2. На примере китайской симфонии «Кантонская рифма Шёлкового пути» и казахской оперы «Курмангазы» установлено, что коллективное творчество является самостоятельным методом создания крупномасштабных произведений, обеспечивающим драматургическую целостность при стилистическом многообразии.

Также установлена зависимость функций коллективных проектов от национально-культурного контекста: в Китае они служат инструментом цивилизационной дипломатии, в Казахстане — механизмом утверждения национальной идентичности. Опера «Курмангазы» демонстрирует успешный синтез национального и европейского, а также уникальный случай кросс-поколенческой передачи авторского замысла.

3. Исследование проектов «Победа над солнцем — 2013», «Гимн Саратовской консерватории» и мюзикла «Капитанская дочка» показало, что российская практика коллективного соавторства представляет собой многомерное явление, сочетающее различные модели взаимодействия. Выявлен переход от авангардной спонтанности к осознанной командной работе, интеграция национальных традиций с международными формами, а также двойственная природа проектов как художественных экспериментов и инструментов государственной культурной политики. Зафиксирована проблема правовой неопределённости коллективного авторства, требующая дальнейшей разработки.

На основе проведённого анализа проектов разработана сводная таблица формул коллективного взаимодействия авторов, в которой систематизированы модели соавторства — от простых линейных до сложных гибридных вариантов. Выявлено, что выбор типа сотрудничества влияет на стилистическое единство конечного творческого продукта. В таблице представлены восемь проектов с указанием типа взаимодействия, метода

соавторства и формул коллективного сочинения, что помогает наглядно сопоставить модели соавторства каждого произведения.

Таблица 13.

Проект	Тип взаимодействия	Основной метод соавторства	Формула
«Реквием примирения»	Изолированное + частичное	N часть – N часть/ Автор – Завершитель	$K1 \text{ «Ч.1»} + K2 \text{ «Ч.2»} + K3 \text{ «Ч.3»} + K4 \text{ «Ч.4»} + K5 \text{ «Ч.5»} + K6 \text{ «Ч.6»} + K7 \text{ «Ч.7»} + K8 \text{ «Ч.8»} + K9 \text{ «Ч.9»} + K10 \text{ «Ч.10»} + K11 \text{ «Ч.11»} + [K12 \text{ «Ч.12»}] \times K15 \text{ «З»} + K13 \text{ «Ч.13»} + K14 \text{ «Ч.14»} = \text{Сочинение}$
«Страсти — 2000»	Изолированное	N часть – N часть	$K1 \text{ «Ч.1»} + K2 \text{ «Ч.2»} + K3 \text{ «Ч.3»} + K4 \text{ «Ч.4»} = \text{Сочинение}$
«Галлиполийская симфония»	Прямое	Оркестр – Вокал / N часть – N часть/ Фольклор Аранжировка	$(K1 \text{ «Ф»} \times [K1 \text{ «Ч.1»}] + K4 \text{ «Ч.4»} + [K11 \text{ «Ч.12»}]) \times K12 \text{ «О»} + [K2 \text{ «Ф»} \times \text{«Ч.2»}] \times K13 \text{ «О»} + K3 \text{ «Ч.3»} + K5 \text{ «Ч.5»} + K6 \text{ «Ч.6»} + K7 \text{ «Ч.7»} + K8 \text{ «Ч.8»} + K9 \text{ «Ч.9»} + (K10 \text{ «Ф»} \times [K10 \text{ «Ч.10»}]) \times K3 \text{ «О»} + K3 \text{ «Ч.11»} = \text{Сочинение}$
Симфония «Кантонская рифма Шёлкового пути»	Прямое	Фольклор – Аранжировка N часть – N часть /	$K1 \text{ «Ф»} \times K1 \text{ «Ч.1»} + K2 \text{ «Ч.1»} + K3 \text{ «Ч.3»} + K4 \text{ «Ф»} \times K4 \text{ «Ч.4»} + K5 \text{ «Ч.5»} + K6 \text{ «Ч.6»} + K7$

			«Ф» x K7 «Ч.7» = Сочинение.
Опера «Курмангазы»	Прямое + Смешанное (кросс-поколенческое)	Автор – Завершитель / Учитель – Ученик	[((K1 «Ф» x [«Вок.» + K1 «М1»)) x K2 «О» + [K2 «Ф» x K2 «М2»]) x K2 «О»] x K2 «3»] = Сочинение
Опера «Победа над солнцем — 2013»	Изолированное	N часть – N часть / Автор – Завершитель	[K1 «Ч.Пролог» + K2 «Кар.1» + K3 x (Кар.2 + Кар.3) + K.4 «Кар.4»] + [K5 «Кар.5» + K6 «Кар.6 (сцена 1 +3)» + K7 «Кар.6 (сцена 2)»] = Сочинение
Мюзикл «Капитанская дочка»	Частичное/ Смешанное	Учитель – Ученик / Автор – Завершитель	[K1 «М1» + K2 «М2»] x K (1+2) «О» = Сочинение
Гимн (Увертюра) Саратовской консерватории	Прямое	N часть – N часть	K1 «Ч.1» + K2 «Ч.2» + K3 «Ч.3» + K4 «Ч.4» = Сочинение

Анализ представленных проектов позволяет выделить несколько ключевых тенденций и закономерностей в подходах к коллективному творчеству:

- Преобладание изолированного и прямого типов взаимодействия. В половине проектов («Реквием примирения», «Страсти — 2000», «Победа над солнцем — 2013») используется полностью или частично изолированное соавторство, где каждый автор работает над своей частью независимо, а конечное произведение собирается по принципу мозаики. Прямой тип взаимодействия (Оркестр – Вокал, Аранжировка – Фольклора) характерен для «Галлиполийской симфонии» и «Кантонской рифмы Шёлкового пути».

- Доминирующая модель: «N часть – N часть». Самая распространённая формула (4 проекта из 8) — последовательное соединение автономных фрагментов («часть за частью»). Это свидетельствует о высокой степени автономии соавторов при создании материала, при этом целостность произведения достигается на этапе монтажа или редактуры.
- Особая роль модели «Автор – Завершитель». Данная модель фигурирует в проектах, где исходный материал создавался одним автором (историческим или современным), а другой выступал в роли завершителя, аранжировщика или интерпретатора. Особенно ярко это выражено в «Реквиеме примирения» (K15 в роли завершителя) и в опере «Курмангазы» (через кросс-поколенческую связь).
- Использование смешанных и гибридных форм. Проекты «Курмангазы» и «Капитанская дочка» демонстрируют сочетание сразу нескольких типов взаимодействия: прямое и смешанное с элементами «Учитель – Ученик». Это говорит о переходе от простых моделей к более сложным, многослойным формам соавторства, где роли участников могут меняться на разных этапах работы.
- Фольклор как особый случай соавторства. В «Галлиполийской симфонии» и «Кантонской рифме» фольклорные источники (КФ) выступают не просто как материал, а как полноправный соавтор: их аранжировка и встраивание в современную партитуру осуществляются через умножение (х) и добавление, что подчёркивает диалог традиции и новаторства.
- Наличие «рамок» (скобок) как маркера сложной структуры. Использование квадратных и круглых скобок в формулах (например, [K12 «Ч.12»] х K13 «О» в «Реквиеме» или ((K1Ф х [Вок. + K1 M1]) х K2 О) в «Курмангазы») указывает на вложенность соавторских действий: одни части зависят от других, присутствует иерархия вкладов.

Выполненный в данной главе анализ даёт основания сформулировать следующие **обобщённые выводы**.

1. Совместное творчество в современной музыкальной среде выступает простым сложением личных усилий, а принципиально иным типом художественного осмысления, построенным на обмене мнениями, поиске компромиссов и объединении различных стилевых направлений.

2. Функции коллективных проектов различаются в зависимости от национальных и политических условий: они могут быть средством диалога между культурами (Китай, международные инициативы), способом укрепления национального самосознания (Казахстан, Россия) либо методом осмысления и преодоления исторических коллизий (европейские примирительные программы).

3. Схемы соавторства меняются от стихийного совместного творчества начала прошлого столетия (опера «Победа над солнцем», 1913) до организационно оформленных вариантов командной работы, в которых каждый участник сохраняет собственную творческую уникальность, но подстраивает её под общую концепцию.

4. Вопрос авторства в рамках коллективных произведений по-прежнему остаётся нерешённым: юридическая нечёткость соседствует с необходимостью создавать новые методы оценки личного вклада каждого участника.

Следовательно, совместное творчество в музыке XXI в. превращается не только в художественный подход, но и в общественный механизм, позволяющий формировать новые смыслы, преодолевать различия между цивилизациями и периодами, а также определять пути дальнейшего развития современного музыкального искусства.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Коллективное музыкальное сочинение представляет собой сложный и трудоёмкий процесс, который в условиях современного искусства и культуры всё чаще реализуется в рамках проектной деятельности. Как показал анализ данного процесса, временный характер творческих объединений, ограниченность сроков и ресурсов, а также ориентация на создание уникального результата (музыкального произведения) сближают совместное творчество композиторов с классическими характеристиками проекта. В ходе проведённого исследования была достигнута поставленная цель: раскрыто содержание термина «проект композиторов» как особой формы коллективных сочинений, а также рассмотрены модели взаимодействия авторов внутри проектной деятельности. Гипотеза о том, что коллективное музыкальное произведение представляет собой особую разновидность художественного проекта, не только получила полное подтверждение, но и была существенно расширена в ходе анализа эмпирического материала.

Анализ практического материала — от крупных международных до локальных отечественных проектов — показал, что соавторство перестаёт быть исключением и превращается в метод создания крупных музыкальных произведений. При этом каждый рассмотренный проект совмещает в себе такие факторы, как исторический контекст, национальные композиторские традиции, степень личного вклада участника проекта и внешние условия. Это позволяет утверждать, что универсальной модели композиторского соавторства не существует; напротив, многообразие выявленных формул

свидетельствует о высокой адаптивности проектного подхода к различным творческим задачам.

В ходе диссертационного исследования были решены все поставленные задачи. На основе анализа теоретических основ проектного подхода, который опирается на работы Дж.К. Джонса, В.М. Розина, В.Ф. Сидоренко и современные исследования в сфере арт-менеджмента, выявлено, что понятие «проект» в музыкальном искусстве имеет свои отличительные особенности: поэтапность, временные рамки, нацеленность на уникальный итог и разделённое авторство. В контексте коллективного творчества композиторов проектный подход позволяет рассматривать совместное произведение не как простое сложение индивидуальных усилий, а как качественно иное художественное целое, обладающее собственной внутренней логикой. Введено и обосновано определение «проект композиторов», под которым понимается целенаправленный, ограниченный во времени процесс совместного творчества группы авторов, объединённых единой художественной идеей и стремящихся к созданию целостного произведения. Разработанная авторская типология коллективных музыкальных проектов позволяет не только описывать, но и прогнозировать модели композиторского сотворчества, что даёт кураторам и продюсерским центрам инструмент для обоснованного выбора формата соавторства. Выявленные механизмы взаимодействия и модели распределения авторских функций позволяют практикующим авторам более осознанно вступать в творческие союзы и прогнозировать потенциальные риски. Унифицированный подход к формулам коллективных произведений может стать практическим инструментарием для планирования и реализации совместных проектов.

Предложена авторская типология музыкальных проектов, включающая три главных типа: устойчивые объединения, экспериментальные проекты и арт-коллаборации. Дополнительно выделены проекты, создаваемые композиторами: «по случаю», «веерные» и «стихийные». Эта типология позволяет упорядочить разнообразие форм композиторского соавторства и

проследить динамику взаимодействия авторов внутри одного произведения. Проанализированы механизмы взаимодействия в связке «композитор – исполнитель – слушатель» при создании коллективных сочинений. Установлено, что в подобных проектах происходит перераспределение привычных ролей: композитор может выступать не только как создатель музыки, но и как организатор проектной деятельности; исполнитель зачастую становится соавтором, внося элементы импровизации или интерпретации; слушатель в интерактивных проектах вовлекается в процесс создания произведения. Это ведёт к появлению новых форм художественной коммуникации и изменению субъектных позиций в современном музыкальном искусстве.

Исследована историческая динамика коллективных музыкальных сочинений от истоков до наших дней. Установлено, что коллективные формы существовали на протяжении всего пути развития музыкального искусства: от средневековых литургических циклов и оперных ансамблей XVII–XVIII вв. до авангардных экспериментов XX столетия. Однако именно во второй половине XX в. под влиянием постмодернистской парадигмы коллективное сочинительство приобретает характер осознанной проектной деятельности. Формы соавторства претерпели изменения от устойчивых композиторских объединений к гибким коллаборациям.

Анализ международных проектов «Реквием примирения», «Страсти — 2000» и «Галлиполийская симфония» привёл к выводу, что эти сочинения объединяют авторов из разных стран и культурных традиций, реализуя идею культурного диалога и единства. «Реквием примирения» стал примером масштабного международного проекта, посвящённого памяти жертв Второй мировой войны. «Страсти — 2000» представляют собой современную интерпретацию жанра пассиона с участием композиторов разных конфессий и национальностей. «Галлиполийская симфония» демонстрирует возможность совместного творчества авторов, чьи страны находились по разные стороны исторических конфликтов. Выявлено, что

международные проекты выполняют не только художественную, но и дипломатическую функцию, способствуя взаимопониманию между народами. Исследованы локальные коллективные проекты — симфония «Кантонская рифма Шёлкового пути» и опера «Курмангазы». Пример китайского проекта, объединившего нескольких композиторов в рамках инициативы «Один пояс — один путь», рассмотрен как инструмент цивилизационной дипломатии и репрезентации «мягкой силы». Опера «Курмангазы» исследована как пример коллективного труда, осложнённого утратой ключевого соавтора и последующей кросс-поколенческой передачей замысла. Оба проекта демонстрируют, что коллективное творчество является самостоятельным и полноценным методом создания крупномасштабных произведений.

Охарактеризована отечественная практика соавторства на примере мюзикла «Капитанская дочка», реконструкции оперы «Победа над солнцем — 2013» и Гимна Саратовской консерватории. Выявлено, что российская практика соавторства представляет собой явление, сочетающее различные модели взаимодействия композиторов. Общей чертой отечественных проектов является сочетание традиционных подходов к композиции и художественного эксперимента в рамках единой канвы произведения.

Особую ценность представляют предложенные вариативные формулы коллективных произведений, которые позволяют не только классифицировать уже существующие работы, но и прогнозировать возможные варианты авторства в будущих проектах. При этом важно подчеркнуть, что теоретическая модель не противоречит художественному процессу, а, напротив, даёт исследователю и практику «инструменты» для описания сложных многокомпонентных коллективных сочинений. Особого внимания заслуживает тот факт, что коллективное авторство тесно связано с процессами культурной дипломатии и реализации культурной политики. Исследование подтверждает, что в подобных условиях композитор осваивает новые компетенции не только автора, но и организатора сотворческого процесса.

В совокупности материалы исследования создают теоретическую основу для дальнейших научных изысканий. Коллективное музыкальное сочинение представляет собой не случайное совпадение, а закономерную и продуктивную форму художественного творчества, отражающую дух современной эпохи с её интересом к диалогу, синтезу и временным творческим союзам. Перспективы дальнейшего исследования видятся в детальном анализе современных форм сотрудничества между композиторами внутри единой группы, в кросс-культурном сопоставлении моделей взаимодействия различных стран, а также в углублённом изучении психологических и социологических механизмов, приводящих в действие процессы коллективного композиторского творчества. Работа формирует теоретическую основу для понимания современного музыкального проекта как открытого процесса, в котором множественность участников творчества становится источником эстетического замысла.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адорно, Т. Избранное: социология музыки. 3-е изд. – М.: Центр гуманитарных инициатив: Унив. кн., 2014. – 448 с.
2. Александров, В. Антон Танонов о педагогике, мюзиклах и Петербурга / В. Александров // Музыкальная жизнь. – 2018. – № 6. – С. 21–25.
3. Александрова, О. Соло техно-матрешки // РИА Новости от 10.09.2023 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.eastrussia.ru/material/solo-tekhno-matreshki/> (дата обращения: 14.12.2023 г.).
4. Амрахова, А. А. О соотношении внутренней и внешней формы в сочинениях современных композиторов / А. А. Амрахова // III Российский эстетический конгресс: эстетика во времена глобальных перемен : тезисы докладов участников. — Владимир, 2023. — С. 19–21.
5. Амрахова, А.А. Некоторые проблемы формообразования в коллективных сочинениях / А.А. Амрахова // Opus Corporate – Сотворчество: Сборник статей по материалам Всероссийской научной конференции в рамках Всероссийского форума «Музыкальное обозрение России». 14–15 сентября 2021 г. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова. – 2022. – С. 5–11.
6. Амрахова, А.А. Опыт классификации индивидуальных проектов в современной композиции/ А.А. Амрахова// Журнал Общества теории. – 2022. – № 3 (39). – С. 14-25.
7. Андрущенко, Е.Ю. Менеджмент в сфере академической музыкальной культуры и современные event-технологии: учебно-

методическое пособие / Е.Ю. Андрущенко. – 6-е изд. – СПб.: Лань, Планета музыки, 2021. – 84 с.

8. Аннотация С. Губайдулиной: Страсти по Иоанну (2000) [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.famhist.ru/famhist/gub/00211e66.htm> (дата обращения: 20.06.2023).

9. Антон Танонов: Мюзикл «Лолита» – художественный фильм в реальном времени [Электронный ресурс]. – URL: <https://gorod-plus.tv/news/1987> (дата обращения: 05.01.2026).

10. Аронсон, О.В. Богема: опыт сообщества / О.В. Аронсон. – М.: Фонд «Прагматика культуры», 2002. – 96 с.

11. Асафьев, Б.В. Музыкальная форма как процесс / Б.В. Асафьев. – Л.: Гос.муз.изд., 1963. Кн. 1–2. – 378 с.

12. Асафьев, Б.В. Русская музыка. XIX и начало XX века / Б.В. Асафьев. – 2-е изд. – Ленинград: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1979. – 341 с.

13. Банфи, А. Философия искусства / Предисл. К.М. Долгова; пер. с ит. Г.П. Смирнова / А. Банфи. – М.: Искусство, 1989. – 383 с.

14. Белоголова, А.М. Правовая охрана авторских прав на музыкальное произведение [Электронный ресурс] / А.М. Белоголова // Молодой ученый. – 2017. – № 51 (185). – С. 215 – 217. – URL: <https://moluch.ru/archive/185/47409/> (дата обращения: 05.07.2022).

15. Бердяев, Н.А. Философия свободы. Смысл творчества / Н.А. Бердяев. – М.: «Правда», 1989. – 608 с.

16. Бирюков, С.Е. Пять вечеров с современниками / С.Е. Бирюков // Музыкальная жизнь. – 2019. – № 12. – С. 74–81.

17. Бланшо, М. Неопишемое сообщество / М. Бланшо. – М.: Московский философский фонд, 1998. – 80 с.

18. Бобринская, Е.А. «Коллективные действия» как институция / Е.А. Бобринская // Художественный журнал. – 1999. – № 23. – С. 15–18.

19. Боброва, Е. Манана Гогитидзе рассказала о показе мюзикла «Капитанская дочка» в Петербурге: интернет-газета [Электронный ресурс] / Е.

Боброва // Российская газета. – 2024. – 2 сентября. – URL: https://rg.ru/2024/09/02/reg-szfo/manana-gogitidze-rasskazala-o-pokaze-miuzikla-kapitanskaia-dochka-v-peterburge.html?utm_referrer=https%3A%2F%2Fyandex.ru%2F (дата обращения: 23.11.2025).

20. Бобылев, Л.Б. Русская композиторская педагогика: традиции. Личности. Школы / Л.Б. Бобылев. – М.: Композитор, 2013. – 399 с.

21. Богданов-Березовский, В.М. Советская опера / В.М. Богданов-Березовский. – Л.; М.: ВТО, 1940. – 264 с.

22. Болдырев, С.И. Авторские права в современном информационно-телекоммуникационном пространстве Российской Федерации: гражданско-правовое регулирование и защита: автореферат диссертации ... кандидата юридических наук: 12.00.03 / С.И. Болдырев. – Курск, 2017. 22 с.

23. Большой энциклопедический словарь / гл. ред. А.М. Прохоров. – М.: Советская энциклопедия, 2002. – 1628 с.

24. Бочкарёв, Л.Л. Психология музыкальной деятельности / Л.Л. Бочкарёв. – М.: «Институт психологии РАН», 1997. – 352 с.

25. Брагина, О.В. Специфика социологического анализа музыкальной культуры // Культура, личность, общество в современном мире: методология, опыт эмпирического исследования. [XI Международная конференция, Екатеринбург, 19-20 марта 2008 г.]: в 5 частях. Екатеринбург: [Факультет политологии и социологии Уральского государственного университета], 2008. Ч. 2. С. 39–41.

26. Бузанов, В.Ю. Авторское право: сага о сроках / В.Ю. Бузанов // Журнал российского права. – 2014. – № 6. – С.73 – 81.

27. Бэгьюли, Ф. Управление проектом = Project management: пер. с англ. / Ф. Бэгьюли. – М.: Гранд ФАИР-ПРЕСС, 2002. – 202 с.

28. Василенко, Н.К. Основные тенденции развития современной экспериментальной музыки / Н.К. Василенко // Известия Волгоградского

государственного педагогического университета. – 2012. – № 3 (67). – С.77 – 80.

29. Васильева, О. «Лолита 1916» или новое слово о Григории Распутине. 2018 [Электронный ресурс] / О. Васильева. – URL: <https://imapress.media/2018/10/28/lolita-1916-ili-novoe-slovo-o-grigorii-rasputine> (дата обращения: 05.01.2026).

30. Вицелярова, К.Н. Проекты в сфере культуры и искусства / К.Н. Вицелярова, Х.М. Микаелян [Электронный ресурс] // Естественно-гуманитарные исследования. – 2021. – № 38 (6). – С. 128–132. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/proekty-v-sfere-kultury-i-iskusstva>. (дата обращения: 15.03.2023).

31. Волков, С.М. История культуры Санкт-Петербурга с основания до наших дней. Глава 3 [Электронный ресурс] / С.М. Волков. – URL: <https://opentextnn.ru/music/muzykalnye-jepohi/xix-v/volkov-s-istorija-kultury-sankt-peterburga-s-osnovanija-do-nashih-dnej-glava-3/> (дата обращения: 13.01.2026).

32. Вольфсон, В.Л. Стихийное соавторство: постановка проблемы и признаки правообъектности / В.Л. Вольфсон // Журнал Суда по интеллектуальным правам. Декабрь 2022. Вып. 4 (38). С. 83 – 92.

33. Воробьев, Д.Д. «Лулу» Альбана Берга: к проблеме завершения и исполнения/ Д. Д. Воробьев // Газета «Мариинский театр». – 2000. – С. 8–9.

34. Воробьев, И.С. Победа над солнцем как опыт современного прочтения авангардного текста: Международный фестиваль искусств «От авангарда до наших дней» – 2013 / И.С. Воробьев // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. – 2021. – № 4 (14). – С. 12–18.

35. Воробьева, Н.Ю. Имплотия как феномен сотворчества реципиента в системе экранной коммуникации в контексте российской культуры: автореферат диссертации ... кандидата философских наук: 24.00.01 / Н.Ю. Воробьева. – М., 2005. – 26 с.

36. Воротной, М.В. Менеджмент музыкального искусства: учебное пособие / М.В. Воротной. – 3-е изд., стер. – СПб.: Лань, Планета музыки, 2021. – 256 с.
37. Восстановленную нейросетями футуристическую оперу слышали нижегородцы [Электронный ресурс]. – URL: <https://perm.aif.ru/culture/details/vosstanovlennuyu-neyrosetyami-futuristicheskuyu-operu-uslyshali-nizhegorodc> (дата доступа: 10.04.2026).
38. Выготский, Л.С. Психология искусства / Общ. ред. Вяч. Иванова; [Предисл. А. Н. Леонтьева]; Комментарий Л. С. Выготского, Вяч. Вс. Иванова. – 2-е изд., испр. и доп. / Л.С. Выготский – М.: Искусство, 1968. – 576 с.
39. Гармаш, О.А. Менеджмент академической музыки в России: генезис явления: автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Г.О. Анатольевна. – Ростов-на-Дону, 2017. – 27 с.
40. Гасич, Е.Ю. Феномен стиля в отечественном музыкознании: исторические трансформации научных концепций: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 / Е.Ю. Гасич. – Ростов, 2012. – 22 с.
41. Гвоздев, А.В. Некоторые аспекты творческого содружества И. Брамса и Й. Иохима / А.В. Гвоздев // Вестник музыкальной науки. – 2016. – № 3 (13). – С. 32–38.
42. Генисаретский, О. И. Философия проектности: из истории проектной культуры второй половины XX века / О. И. Генисаретский. — Москва : URSS : ЛЕНАНД, 2016. – 399 с.
43. Генисаретский, О.И. Деятельность проектирования и проектная культура. Предисловие к неизданной книге о проектной культуре, 1994 год. [Электронный ресурс] / О.И. Генисаретский // Электронная публикация: Центр гуманитарных технологий. – 15.03.2007. – URL: <https://gtmarket.ru/library/articles/2692> (дата обращения: 02.06.2023).
44. Гидденс, Э. Социология / Э. Гидденс. – М.: Эдиториал УРСС, 2005. – 632 с.

45. Гозенпуд, А.А. Русский оперный театр (1917 – 1941) / А.А. Гозенпуд – Л.: Музгиз, 1963. С. 155–162.
46. Гончарова, Д.С. К вопросу о специфике музыкального проекта / Д.С. Гончарова // Материалы IX Международной студенческой научной конференции «Студенческий научный форум». – URL: <https://scienceforum.ru/2017/article/2017040304> (дата обращения: 09.03.2023).
47. Горностаева, М.В. Искусство как социологическое явление: (Некоторые современные концепции в западной социологии искусства) / М.В. Горностаева // Социологические исследования = СОЦИС: Ежемесячный научный и общественно-политический журнал РАН. – 2004. – № 4. – С. 84–90.
48. Горшунов, А.А. Музыкальное произведение как объекты авторского права / А.А. Горшунов // Новый юридический вестник. – 2020. – № 4 (18). – С. 24–29.
49. ГОСТ Р ИСО 21500-2014 Национальный стандарт РФ. Руководство по проектному менеджменту. – М.: Стандартинформ, 2015. – 50 с.
50. Грей, Р.П. Уильям Моррис и «Движение искусств и ремесел» / Р.П. Грей // Стиль жизни – стиль искусства. Развитие национально-романтического направления стиля модерн в европейских художественных центрах второй половины XIX – начала XX века. Россия, Англия, Германия, Швеция, Финляндия. – М.: Государственная Третьяковская галерея, 2000. С. 75–86.
51. Губайдулина, С.А. Аннотация С. Губайдулиной: «Страсти по Иоанну» (2000) [Электронный ресурс] / С.А. Губайдулина. – URL: <http://www.famhist.ru/famhist/gub/00211e66.htm> (дата обращения: 20.06.2023).
52. Губанова, Г.И. Театр русских футуристов: «Победа над солнцем»: Комплексный анализ: диссертации ... кандидата искусствоведения: 17.00.01 / Г.И. Губанова. – М., 2000. – 211 с.
53. Гудожникова, О.Н. Творческое сотрудничество композиторов и исполнителей в сонатах для виолончели и фортепиано / О.Н. Гудожникова // Вестник музыкальной науки. – 2019. – №3 (25). – С.118–126.

54. Гурье, Л.И. Проектирование педагогических систем: Учеб. пособие; Казан. гос. технол. ун-т. [Электронный ресурс] / Л.И. Гурье – Казань, 2004. – 212 с. – URL: https://pedlib.ru/Books/1/0222/1_0222-5.shtml (дата обращения: 02.06.2023).
55. Дадян, П.Г. Музыкальное произведение как самостоятельный объект авторского права: теоретико-правовое исследование: автореферат диссертации ... кандидата юридических наук: 12.00.03 / Д.П. Гамлетович. – М., 2015. – 22 с.
56. Дамберг, С.В. «Социология музыки» Теодора Адорно и современная музыкальная культура / С.В. Дамберг, Е.В. Семенов // Журнал социологии и социальной антропологии. – 2004. – Том VII. – № 2. – С.173–181.
57. Девятова, О.Л. Особенности творческого процесса композитора / О.Л. Девятова // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. – 2014. – № 1 (124). – С. 67–81.
58. Дёмкина, Д.В. Кураторство и художественный проект в системе современного искусства: историко-теоретический анализ: автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Д.В. Дёмкина. – Барнаул, 2012. – 23 с.
59. Деркачева, А.В. Арт коллаборации как способ продвижения музыкальных проектов [Электронный ресурс] / А.В. Деркачева // Международный студенческий научный вестник. – 2024. – № 1. – URL: <https://eduherald.ru/ru/article/view?id=21462> (дата обращения: 02.06.2025).
60. Джанаев, М.Б. Философские аспекты композиционной деятельности [Электронный ресурс] / М.Б. Джанаев. – URL: http://www.rusnauka.com/12_KPSN_2012/Philosophia/4_99224.doc.htm (дата обращения: 27.12.2023).
61. Джонс, Дж.К. Методы проектирования: Пер. с англ. – 2-е изд., доп. – М.: Мир, 1986. – 326 с.

62. Джумакова, У.Р. Коллективное творчество и авторство в опере: исторический опыт музыкальной культуры Казахстана / У.Р. Джумакова, С.К. Мусаходжаева // Проблемы музыкальной науки. – 2019. – № 1. – С. 115–122.
63. Джумакова, У.Р., Кетегенова, Н.С. Казахская музыкальная литература: 1920 – 1980 / У.Р. Джумакова, Н.С. Кетегенова. – Алматы: Гылым, 1995. – 255 с.
64. Долинская, Е.Б. О русской музыке XX века (60-90-е годы): Учебное пособие по курсу «История современной отечественной музыки» / Е.Б. Долинская – М.: Композитор, 2004. – 128 с.
65. Еремеев, А.Ф. Границы искусства. Социальная сущность художественного творчества / А.Ф. Еремеев. – М.: Искусство, 1987. – 317 с.
66. Жубанов, А.К. Курмангазы / А.К. Жубанов, С.Э. Кузембай, К.С. Сахарбаева. – Алматы: Әдебиет Әлемі, 2014. – 308 с.
67. Жубанов, А.К. Курмангазы / А.К. Жубанов; ред. А. Нысанбаев. – Алматы: Қазақ энциклопедиясы, 1998. – 680 с.
68. Журавлев, В. Опера «Царь Демьян» на фестивале «Звезды белых ночей» [Электронный ресурс] / В. Журавлев. – URL: <https://musiccritics.ru/?readfull=4004> (дата обращения: 27.12.2025).
69. Зайцев, Г. О коллективном творчестве в XVIII веке от 21.01.2020 [Электронный ресурс] / Г. Зайцев. – URL: https://vk.com/wall-136438709_345 (дата обращения: 05.05.2024).
70. Зайцева, М.Л. Эксперименты композиторов эпохи русского авангарда в области синтеза искусств / М.Л. Зайцева // Траектория науки. Электронный журнал. – 2019. – № 4 (9). – С. 5.1 – 5.22.
71. Закон РФ от 09.07.1993 г. № 5351 – 1 «Об авторском праве и смежных правах».
72. Иванов, Н.В. Авторские и смежные права в музыке: учебно-практическое пособие / Н. В. Иванов; под ред. А. П. Сергеева. – М.: Проспект, 2014. – 175 с.

73. Илларионов, В.С. Авторские права на музыкальные произведения, распространенные в сети Интернет: автореферат диссертации. ... кандидата юридических наук: 12.00.03 / В.С. Илларионов. – М., 2013. – 30 с.
74. Ильин, Е.П. Психология творчества, креативности, одаренности / Е.П. Ильин. – СПб: Питер, 2009. – 434 с.
75. Ильченко, С. Андрей Петров: Гимн – дело серьёзное / И. Сергей // Невское время: интернет-газета. – 2002. – 17 июль. Архивировано 30 января 2025.
76. Исаев, Е.И. Основы проектирования психологического образования педагога: диссертация ... доктора психологических наук: 19.00.07 / Е.И. Исаев. – М., 1998. – 306 с.
77. Исаев, Е.И. Проектирование психологического образования педагога. / Е.И. Исаев // Вопросы психологии – 1997. – № 6. – С. 48–57.
78. История отечественной музыки второй половины XX века / Отв. ред. Т.Н. Левая. – СПб.: Композитор, 2005. – 556 с.
79. Истратова, Е. #ВСЕОНИ – ВСЕ НАШИ [Электронный ресурс] / Е. Истратова // Музыкальная жизнь. – 2022. – № 4. – URL: <https://muzlifemagazine.ru/vseoni-vse-nashi/> (дата обращения: 22.12.2025).
80. Каган, М.С. Философия культуры: Становление и развитие / М.С. Каган. – СПб.: СПбГУ, 1995. – 308 с.
81. Казанцева, Л.П. Автор в музыкальном содержании: диссертация ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Л.П. Казанцева. – М., 1998. – 248 с.
82. Казанцева, Л.П. О содержательных особенностях музыкальных произведений с тематическими заимствованиями: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Л.П. Казанцева. – М., 1984. – 195 с.
83. Казанцева, Л.П. Основы теории музыкального содержания: Учеб. пособие для студентов муз. вузов / Л.П. Казанцева. – Астрахань: Факел, 2001. – 366 с.

84. Казанцева, Л.П. Содержание музыкального произведения в контексте художественной культуры / Л.П. Казанцева. – Астрахань: Волга, 2005. – 110 с.
85. Казаринова, Д.Б. Теория коллективных действий: политические импликации / Д.Б. Казаринова // Вестник РУДН. Сер. Политология. – 2011. – № 3. – С. 71–78.
86. Капитанская дочка запела по-английски [Электронный ресурс]// Комсомольская правда интернет-газета. – 2003. – 31 марта. Архивировано 19 декабря 2007 года (дата доступа 15.03.2026).
87. Капитанская дочка. [Электронный ресурс]. – URL: https://fondpetrov.ru/ru/projects/andreipetrov/captains_daughter (дата доступа 30.03.2026).
88. Карелина, Е.К. Композиторская деятельность: к вопросу о типологии и проблемах изучения / Е.К. Карелина // Музыка. Искусство, наука, практика: науч. журн. Казан. гос. консерватории им. Н.Г. Жиганова. – 2012. – № 2 (2). – С. 54–60.
89. Карповцева, А.С. Социологический анализ понятия «проект» в социальном проектировании и управлении / А.С. Карповцева // Известия Уральского государственного университета. Сер. 1. Проблемы образования, науки и культуры. – 2010. – № 6 (85), ч. 2. – С. 252–262.
90. Кетегенова, Н.С. Опера «Курмангазы» А. и Г. Жубановых / Н.С. Кетегенова // Жизнь в искусстве. Композитор Газиза Жубанова. – Алматы: Онер, 2003. – С. 200–231.
91. Кимберг, А.Н., Налетова, А.С. Концепты индивидуального и коллективного субъектов / А.Н. Кимберг, А.С. Налетова // Человек. Сообщество. Управление. – 2006. – № 3. – С. 17–24.
92. Климов, И.А. В поисках субъекта деятельности / И.А. Климов // Социальная реальность. – 2006. – № 12. – С. 92–97.
93. Коваленко, В.А. Организация творческого мышления / В.А. Коваленко // Вопросы философии. – 2002. – № 8. – С. 78–87.

94. Ковтун, Е.Ф. Победа над Солнцем – начало супрематизма / Е.Ф. Ковтун // Наше наследие. – 1989. – № 2. – С. 285–290 с.
95. Коленько, С.Г. Менеджмент в сфере культуры и искусства: учебник и практикум для академического бакалавриата / С.Г. Коленько. – М.: Издательство Юрайт, 2016. – 370 с.
96. Коллекция «Цветы Великой войны»: подарок нации [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.flowersofpeace.com.au/flowers-of-the-great-war-collection> (дата обращения: 11.04.2026).
97. Копцева, Н.П. Музыкальное мышление композитора и процесс создания культурных ценностей / Н.П. Копцева, В.П. Лозинская // Электронный журнал «Педагогика искусства». – М.: Институт художественного образования и культурологии РАО. – 2012. – № 2. – С. 78–85.
98. Котович, Т.В. Победа над солнцем история футуристической оперы / Т.В. Котович // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. – 2018. – № 1 (1). – С. 46–54.
99. Красова, Л.Н. Композитор Юрий Симакин (1947-2015): очерк жизни и творчества / Л.Н. Красова // Наследие веков. – 2017. – № 3. – С. 80–95.
100. Критский, Б.Д. Соотношение традиций и новаторства в деятельности педагога-музыканта-хормейстера (на примере А.В. Свешникова и Б.Г. Тевлина) / Б.Д. Критский // Музыкальное искусство и образование. – 2015. – № 3. – С. 124–130.
101. Крылова, А.В. Инновационные формы активизации массового потребления музыкального искусства академической традиции / А.В. Крылова // Музыкальное искусство в современном социуме: сборник научных статей / ред.-сост. А. В. Крылова. – Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова. – 2014. – С. 82–93.

102. Крылова, А.В. Проектная деятельность в сфере академического музыкального искусства / А.В. Крылова // Горизонты музыкознания. – 2012. – № 1 (10). – С. 19–22.
103. Крылова, М. Высказывание наших дней. 2000 [Электронный ресурс] / М Крылова. – URL: https://www.ng.ru/culture/2000-06-20/7_matheus.html?ysclid=mjxhu7dhtm466354528 (дата обращения: 10.01.2026).
104. Крылова, Н.Б. Новые ценности образования: тезаурус для учителей и школьных психологов / ред.-сост. Н. Б. Крылова. – М.: ИПИ РАО, 1995. – 76 с.
105. Крысько, В.Г. Социальная психология: Курс лекций / В.Г. Крысько. – 3-е изд. – М.: Омега-Л, 2006. – 352 с.
106. Кузембаева, С. Радиоопера «Курмангазы» А. и Г. Жубановых / С. Кузембаева // Жизнь в искусстве. Композитор Газиза Жубанова. – Алматы, 2003. С. 184–190.
107. Кузин, О.С. Классификация и причины возникновения неформальных объединений в современных условиях: диссертация ... кандидата политических наук в форме научного доклада: 23.00.02 / О.С. Кузин. – М., 1998. – 33 с.
108. Кузуб, Т.И. Музыкальная культура XX века как феномен эпохи глобализации: автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения: 24.00.01 / Т.И. Кузуб. – Екатеринбург, 2010. – 24 с.
109. Куклина, А.Ю. Развитие современного искусства в регионах России: глобальный контекст и локальные проекты: автореферат диссертации ... кандидата философских наук: 24.00.01 / А.Ю. Куклина. – Томск, 2022. – 29 с.
110. Куприна Е.Ю. Музыкальное сотворчество как художественно-динамическая система: диссертация ... доктора искусствоведения: 5.10.1. / Е.Ю. Куприна. – Самара, 2022. – 627 с.

111. Куприна, Е.Ю. Введение в понятие «Сотворческая музыкально-исполнительская деятельность» / Е.Ю. Куприна // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота. – 2014. – № 5(43). Ч. 1. – С. 116–120.
112. Куприна, Е.Ю. Музыкальное сотворчество как художественно-динамическая система: автореферат диссертация. ... доктора искусствоведения: 5.10.1. / Е.Ю. Куприна. – Саранск, 2023. – 41 с.
113. Куприна, Е.Ю. Сотворчество в музыкальном искусстве и музыкальном образовании: монография / Е.Ю. Куприна. – М.: ИНФРА-М, 2020. – 320 с.
114. Куприна, Е.Ю. Сотворчество музыкантов: психологический аспект / Е.Ю. Куприна // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота. – 2014. – № 5 (43): в 3-х ч. Ч. II. – С. 111–116.
115. Куприна, Е.Ю. Субъектные дислокации сотворчества в контексте триады Б.В. Асафьева / Е.Ю. Куприна // Научный вестник Московской консерватории. – 2019. – № 2(37). – С. 116–131.
116. Кутырев, В.А. Осторожно, творчество! / В.А. Кутырев // Вопросы философии. – 1994. – №7/8. – С. 72–81.
117. Лаврова, С. В. Проблема музыкального мышления и искусственного интеллекта / С. В. Лаврова // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2023. – № 4 (53). – С. 84–95.
118. Лащенко, С.К. Семантика музыкальной композиции / Новое литературное обозрение. – 2015. – №4. – С.381 – 387.
119. Лелеко, В.В. Петербургский мюзикл «Мастер и Маргарита» / В.В. Лелеко, Э.В. Махрова // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2019. – № 3 (62). – С. 100–123.
120. Лосев, А.Ф. Музыка как предмет логики/ А.Ф. Лосев. – М.: Академический проект, 2012. – 208 с.

121. Лотман, Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Предисл. С.Л. Даниэля, сост. Р.Г. Григорьева. – СПб.: академический проект, 2022. – 543 с.

122. Луконин, Д.Е. Беляевский кружок в художественной жизни России: 80-е. XIX – начало XX: диссертация...кандидата исторических наук: 07.00.02 / Д.Е. Луконин. – Саратов, 2009. – 348 с.

123. Макаров, Д. Г. Объективная форма музыкального произведения как объекта авторского права / Д. Г. Макаров, Т. Г. Макаров // Авторское право и смежные права. – 2016. – № 11. – С. 24–32.

124. Макарова, Е.А. Арт-менеджмент в сфере музыкальной культуры: курс лекций для студентов специальности 1-21 04 01 (по направлениям), направление специальности 1-21 04 01 -02 Культурология (прикладная) / авт.-сост. Е.А. Макарова. – Минск: Институт современных знаний имени А.М. Широкова, 2013. – 153 с.

125. Мальшина, Н.А. Значение проектной деятельности в функционировании вузов культуры и искусства Российской Федерации / Н.А. Мальшина, И.В. Каменская // Человек. Культура. Образование. – 2022. – № 3(45). – С. 131–155.

126. Мальшина, Н.А. Организация проектной деятельности в сфере культуры и искусства в регионах РФ / Н.А. Мальшина, И.В. Сергеева // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. – 2021. – № 2. – С. 75–84.

127. Маньковская, Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб.: Алетейя, 2000. – 346 с.

128. Мариинка представит на фестивале коллективный проект «Царь Демьян». Интер Медия. 19 September 2023 [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.intermedia.ru/news/126225>. (дата обращения: 27.12.2025).

129. Марков, А.В. Традиции церковной гимнографии в проекте «Страсти по Матфею-2000»: к социологии русских художественных

сообществ / А.В. Марков // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории, 2022. – Вып. 31. – С. 7–15.

130. Маслоу, А.Г. Мотивация и личность / Пер. с англ. СПб.: Евразия, 1999. – 478 с.

131. Матвеева, Е. Владимирцы увидят премьеру рок-оперы «Капитанская дочка»: интернет-газета / Е. Матвеева // Комсомольская правда. – 2013. – 22 марта [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.vladimir.kp.ru/daily/26049/2962006/> (режим доступа: 23.11.2025).

132. Махлина, С.Т. О синергетическом анализе художественного произведения / С.Т. Махлина // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора М.С. Кагана. Материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. Серия «Symposium». Вып. № 12. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 300–311.

133. Мачанов, Д. Н. Развитие искусственного интеллекта и его влияние на музыкальные произведения как на объекты авторского права / Д. Н. Мачанов // Образование и право. – 2020. – № 2. – С. 251–253.

134. Молния сверкнула и расстегнулась [Электронный ресурс]. – URL: <https://muzlifemagazine.ru/molniya-sverknula-i-rasstegnulas/> (дата обращения: 19.01.2026).

135. Молотова, Е. Первую в мире симфонию с участием искусственного интеллекта представили на ВЭФ Петр Дранга и Сбер [Электронный ресурс] / Е. Молотова // Новостной портал Московский комсомолец от 10.09. – 2023. – URL: <https://www.mk.ru/social/2023/09/10/pervuyu-v-mire-simfoniyu-s-uchastiem-iskusstvennogo-intellekta-predstavili-na-vef-petr-dranga-> (дата обращения: 03.05.2023).

136. Моряхин, В.А. Синтезированный музыкально-художественный проект как явление культуры рубежа XX–XXI вв.: автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения: 17.00.09 / В.М. Моряхин. – СПб., 2009. – 25 с.

137. Муравьёва, Г.Е. Проектирование образовательного процесса в школе: автореферат диссертации ... доктора педагогических наук: 13.00.01 / Г.Е. Муравьёва. – Шуя, 2003. – 400 с.
138. Н.С. Пятое собрание общества камерной музыки / Н.С. / Хроника // Музыкальное обозрение. – 1887. – № 27. – С. 338.
139. Настоящая классика – путём игры в рулончик. Как сочинялся балет «Полифем» [Электронный ресурс]. – URL: www.russiancomposers.ru/?readfull=4489 (Дата обращения 30.11.2023).
140. Наше «ужасное представление» источало смешанный запах крови, водки и мочи» [Электронный ресурс]. – URL: <https://theatretimes.ru/nashe-uzhasnoe-predstavlenie-istoch> (дата обращения: 27.12.2025).
141. Николаев В. Гатчина – место действия первой советской оперы [Электронный ресурс]. – URL: https://gatchina24.ru/gtnpravda/2013/10/02/Gatchina_mesto_deistviya_pervoi_sovetskoi_operi.html (дата обращения: 01.05.2024).
142. Новгородцева, И.Д. Музыкальный проект: специфика позиционирования и продвижения / И.Д. Новгородцева // Контентус. – 2016. – № 1 (42). – С. 282–288.
143. Новиков А.М., Д.А. Новиков. Методология / А.М. Новиков, Д.А. Новиков. – М.: СИНТЕГ, 2007. – 668 с.
144. Носова, И.П. Влияние социальных потребностей на формирование жанров музыкального искусства / И.П. Носова // Актуальные проблемы социокультурных исследований: межрегиональный сборник научных статей / Кемеровский государственный университет культуры и искусств. – Вып. 3. – Кемерово: КемГУКИ, 2007. С. 222.
145. Онегин (Мюзикл) [Электронный ресурс] // ФКЦ Лэнд: сайт. – URL: <https://fccland.ru/stati/21364-onegin-myuzikl.html> (дата обращения: 01.12.2025).

146. Оркестр musicAeterna представил «Музыкальное измерение» в парке Ораниенбаум [Электронный ресурс]. – URL: <https://peterhofmuseum.ru/news/2025/1551> (дата обращения: 30.12.2025).

147. Паламаржа А.Ю. «Requiem der Versonung» / А.Ю. Паламаржа // «Opus corporate» – Сотворчество: сборник статей по материалам всероссийской научной конференции в рамках Всероссийского форума «Музыкальное обозрение России». 14–15 сентября 2021 г. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2022. – С. 128–138 с. (0,58 п.л.)

148. Паламаржа, А.Ю. Коллективные практики создания музыкальных композиций: от барокко до современности / А.Ю. Паламаржа // Сфера культуры, № 1(19). – Самара. – 2025. – С. 91–106.

149. Паламаржа, А.Ю. Международные коллективные музыкальные проекты композиторов / А.Ю. Паламаржа, Т.В. Карташова // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания, № 2(28). – Саратов. – 2025. – С. 37–43.

150. Паламаржа, А.Ю. Методы взаимодействия композиторов в процессе сотворчества / А.Ю. Паламаржа, Т.В. Карташова // «Вестник КемГУКИ», № 1(70). – Кемерово. – 2025. – С. 140–148.

151. Партитура к композиции «Звук Вологды». Буклет (с разворотом под CD). [Электронный ресурс]. – URL: [https://docs.yandex.ru/docs/view?url=ya-disk-public%3A%2F%2FM%2FZzBq6W%2FKZi0Q%2FZun0R4m7YJRjR2NIoumvxiIrbFqlkEDh3ljloPgSUaFS8bdkq%2FJ6bpmRyOJonT3VoXnDag%3D%3D&name=Буклет%20\(с%20разворотом%20под%20CD\).pdf](https://docs.yandex.ru/docs/view?url=ya-disk-public%3A%2F%2FM%2FZzBq6W%2FKZi0Q%2FZun0R4m7YJRjR2NIoumvxiIrbFqlkEDh3ljloPgSUaFS8bdkq%2FJ6bpmRyOJonT3VoXnDag%3D%3D&name=Буклет%20(с%20разворотом%20под%20CD).pdf) (дата обращения: 25.12.2025).

152. Переверзев, М.П. Менеджмент в сфере культуры / М.П. Переверзев, Т.В. Косцов // Журнал исследований социальной политики, том 7, № 1. – 2009. – С. 137–139.

153. Переверзев, М.П. Менеджмент в сфере культуры и искусства: учебное пособие: [по направлению подготовки 031600 «Искусства и гуманитарные науки»] / М. П. Переверзев, Т. В. Косцов. – М.: ИНФРА-М, 2010. – 192 с.
154. Переписка А.Н. Скрябина и М.П. Беляева. 1894–1903. – Петроград: Государственная академическая филармония, 1922. – 194 с.
155. Петров, В.О. Реквием и современность: мобильные признаки жанра / В.О. Петров // Камертон. Вестник астраханской государственной консерватории. – 2011. – № 10. – С. 23–29.
156. Планида, М.Ю. Водевиль в отечественной музыкальной культуре: конец XVIII – начало XXI века: трансформации жанра: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / М.Ю. Планида. – Ростов-на-Дону, 2019. – 258 с.
157. Полат, Е.С. Типология телекоммуникационных проектов / Е.С. Полат // Наука и школа. – 1997. – № 4. – С. 8–13.
158. Положение о работе Всероссийского юношеского оркестра национальных инструментов. – СПб.: 2022 [Электронный ресурс]. – 6 с. – URL:
https://petroconcert.spb.ru/files/free_data/polozhenie_o_rabote_vserossii_774_sko_go_yunosheskogo_orkestra_natsionalnykh_instrumentov_natsionalnaya_kollektsia_2022.pdf (дата обращения: 19.12.2025).
159. Положение о специальной программы «Большой дебют». РГИСИ, 2025. [Электронный ресурс]. – URL: <https://musicalheartru/festival-2025/bolshoj-debyut/polozhenie-2/> (дата обращения: 21.12.2025).
160. Полозов, С.П. Творческое взаимодействие композиторов при коллективном сочинении музыки / С.П. Полозов // «OPUS CORPORATE» – СОТВОРЧЕСТВО: Сборник статей по материалам Всероссийской научной конференции в рамках Всероссийского форума «Музыкальное обозрение России», 14–15 сентября 2021 г. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2022. – С. 12–17.

161. Полозова, И.В. Специфика коллективного творчества в эпоху классицизма на примере исторического представления «Начальное управление Олега» / И.В. Полозова // «OPUS CORPORATE» – СОТВОРЧЕСТВО: Сборник статей по материалам Всероссийской научной конференции в рамках Всероссийского форума «Музыкальное обозрение России», 14–15 сентября 2021 г. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2022. – С. 18–24.

162. Пospelов, П.Г. «Настоящая классика», или игра в рулончик. Как сочинялся балет «Полифем» / П.Г. Пospelов // Трибуна современной музыки. – 2006. – № 4. – С. 11–20.

163. Преловская, М.А. К вопросу об определении понятия «проектирование» / М.А. Преловская // Молодой ученый. – 2021. – № 46 (388). – 377 с.

164. Премьера футуристической оперы «Победа над солнцем» отгремела в концертном Пакгаузе [Электронный ресурс]. – URL: <https://yandex.ru/video/preview/16775329797353205988> (дата обращения: 10.04.2026).

165. Пять вечеров – 2019. Союз композиторов России [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.unioncomposers.ru/pyat-vecherv-2019> (дата обращения: 29.12.2025).

166. Рау, Е.Р. Жанр пассиона в музыкальном искусстве: общий исторический путь и судьба в XX–XXI вв.: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Е.Р. Рау. – СПб., 2018. – 329 с.

167. Рау, Е.Р. Современные пассионы: лики жанра в XX–XXI веках / Е.Р. Рау // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 5 (55): в 2-х частях. Часть 1. – С. 154–158.

168. Рафикова, К.В. Коллективное и индивидуальное в художественном сообществе (на материале художественных объединений

второй половины XIX века) / К.В. Рафикова // Социальные явления. – 2017. – № 1(7). – С. 50–58.

169. Резник, И.Б. Наука «Социология музыки» и её возможности в процессе подготовки специалистов художественного образования / И.Б. Резник // Омский вестник. – 2007. – №2 (54). – С. 219–211.

170. Рогинская, Ф.С. Товарищество передвижных художественных выставок. Альбом / Ф.С. Рогинская – М.: Искусство, 1989. – 174 с.

171. Родионова, Д.Г. Музыкальный менеджмент как ценностное явление духовной культуры России: диссертация ... кандидата культурологии: 24.00.01 / Д.Г. Родионова. – Краснодар, 2019. – 201 с.

172. Розин, В.М. Проектирование как объект философско-методологического исследования / В.М. Розин // Вопросы философии. – 1984. – № 10. – С. 100–114.

173. Романец, М.С. Самозаимствование в творчестве композиторов XX века: к постановке проблемы / М.С. Романец // Проблемы музыкальной науки. – 2018. – № 3. – С. 65–71.

174. Романец, М.С. Феномен самозаимствования в творчестве композиторов XX века: автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / М.С. Романец. – Ростов-на-Дону, 2020. – 26 с.

175. Руководство по Своду знаний по управлению проектами (Руководство PMBOK) – Шестое издание. – Newtown Square, PA: Project Management Institute, 2017. – 726 с.

176. Сальери был соавтором Моцарта, а не соперником, выяснилось накануне 260-летия Зальцбургского гения [Электронный ресурс] // NetWorker (Рекламное агентство и журнал). – URL: <http://networker-media.ru/cinema27jan2016mozar/#more-34355> (дата обращения: 16.05.2024).

177. Селевко, Г.К. Энциклопедия образовательных технологий. В 2-х т. Т. 1. – М.: Народное образование, 2005. – 556 с.

178. Сергеева, И.В. Идея – проект – воплощение: студенческие арт-проекты в свете современной культурной политики / И.В. Сергеева // Диалог

искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. По материалам Международного научного форума. Том X / Редактор-составитель А.И. Демченко. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова. – 2020. – С. 142–151.

179. Сергеева, И.В. Рецензия на книгу: Тульчинский Г.Л., Шекова Е.Л. Менеджмент в сфере культуры: учебное пособие. 3-е изд., стер. / И.В. Сергеева. – СПб.: Издательство планета музыки, 2007. – 528 с.

180. Сидоренко, В.Ф. Генезис проектной культуры / В.Ф. Сидоренко // Вопросы философии. – 1984. – № 10. – С. 87–99.

181. Синельникова, О.В. Новая религиозность и практика коллективного сочинительства в музыкальной культуре постмодернизма / О.В. Синельникова // Вестник Кемеровского гос. ун-та культуры и искусств. – 2008. – № 7. – С. 63–71.

182. Синельникова, О.В. Практика коллективного творчества композиторов в музыкальном искусстве постмодерна / О.В. Синельникова // Проблемы музыкальной науки. – 2010. – № 2 (7). – С. 47–51.

183. Скрябин, А.Н. Письма / сост., ред. и примеч. А.В. Кашперова. – М.: Музыка, 2003. – 720 с.

184. Слободчиков, В. И. Очерки психологии образования. – Биробиджан: Изд-во БГПИ, 2005. – 270 с.

185. Современная музыка: взгляды в себя / ред.-сост. А. А. Амрахова. – Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2024. – 400 с.

186. Сотворчество – Opus corporate: сборник статей по материалам всероссийской научной конференции в рамках Всероссийского форума «Музыкальное обозрение России». 14–15 сентября 2021 г. – Саратов: Саратовская государственная консерватория Л.В. Собинова, 2022. – 260 с.

187. Сохор, А.Н. Вопросы социологии и эстетики музыки: В 3 тт. / А.Н. Сохор. – Л.: Советский композитор, 1980 – 1983. – 295 с.

188. Сохор, А.Н. Социология и музыкальная культура / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – М.: Сов. композитор, 1975. – 202 с.
189. Степанова, Е.В. Камерно-инструментальные сочинения Н.А. Римского-Корсакова в контексте национальной музыкальной традиции последней четверти XIX века: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Е.В. Степанова. – СПб., 2016. – 249 с.
190. Сто опер: История создания. Сюжет. Музыка / Ред.-сост. М. Друскин. – 5-е изд. – Ленинград: Музыка, 1973. – 623 с.
191. Страсти — 2000: Бах в зеркале XX века [Электронный ресурс]. – URL: <https://design.hse.ru/news/3075?ysclid=m42k2rdw5e602661900> (дата обращения: 12.11.2024).
192. Теоретические аспекты и история авторского права //Библиотека интеллектуальной собственности Sum IP. [Электронный ресурс]. – URL: <https://sumip.ru/biblioteka/avtorskoye-pravo/teoreticheskie-aspekty-istoriya-avtorskogo-prava/> (дата обращения: 02.05.2024 г.)
193. Ткачук, Д.В. Факторы формирования и функционирования музыкально-художественных вкусов современной российской молодежи: диссертация ... кандидата социологических наук: 22.00.06 / Д.В. Ткачук. – СПб., 2020. – 306 с.
194. Толковый словарь русского языка: 100000 слов, терминов и выражений: [новое издание] / Сергей Иванович Ожегов; под общ. ред. Л. И. Скворцова. - 28-е изд., перераб. – М.: Мир и образование, 2015. – 1375 с.
195. Торжество муз Алябьева [Электронный ресурс]. – URL: <https://orpheusradio.ru/programs/ekspomuzyka/2018-03-19/26625-torzhestvo-muz-alyabeva> (дата обращения: 18.05.2024).
196. Тульчинский, Г.Л. Менеджмент в сфере культуры / Г.Л. Тульчинский, Е.Л. Шекова. – Электрон. дан. – СПб.: Планета музыки, 2013. – 544 с.
197. Туровский, М.Б. Культура, личность, история // М.Б. Туровский Философские основания культурологии. М.: РОССПЭН, 1997. – С. 333–344.

198. Устинова, М. 100 новых слов русского языка. Глоссарий конфликтологических терминов / М. Устинова. – М.: ГеоТек, 2015. – 52 с.

199. Участники коллектива music Aeterna в проекте «Музыкальное измерение», инициированном банком ВТБ, предлагают свой профессиональный и творческий взгляд на популярные музейные выставки (по материалам theartnewspaper.ru) [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/20230802-ezdy/> (дата обращения: 03.01.2026).

200. Фестиваль «Art & Tech» [Электронный ресурс]. – URL: <https://live.mts.ru/sankt-peterburg/announcements/art-tech> (дата обращения: 29.12.2025).

201. Филимонова, О. Ф. Траектория искусства: vide supra, или смотрите выше / О.Ф. Филимонова // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. – 2018. – № 2. – С. 13–18.

202. Философия творчества. Ежегодник / Смирнова Н.М., Майданов А.С. – Вып. 2: Когнитивные и социокультурные измерения. – М.: ИнТЕЛЛ, 2016. – 314 с.

203. Ханна, Э. Словарь терминов и определений ITIL на русском языке [Электронный ресурс] / Э. Ханна, С. Рэнс. – URL: http://itsmforum.ru/ZAMtest/Russian_2011_Glossary_v2.0.pdf (дата обращения: 10.11.2021).

204. Хомова, О.С. Арт-коллаборации как драйвер креативной индустрии // Управление АРТ-проектами в современной культуре и социуме / ред. А. В. Крылова. – Ростов-на-Дону: Рос. гос. конс. им. С. В. Рахманинова, 2021. – С. 34–40.

205. Цукер, А.М. К проблеме авторства в массовой музыке / А.М. Цукер // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2020. – № 4. – С. 11–18.

206. Цукер, А.М. Массовая музыка в пространстве культуры / А.М. Цукер. – М.: Композитор, 2024. – 392 с.

207. Цюй, Ва. Из истории коллективного творчества китайских композиторов в 60–70-е годы XX века / Ва Цюй // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2013. – №1 (27). – С. 28–32.

208. Чепурова, К.И. Музыка в структуре социального пространства: Социологический анализ: автореферат диссертации ... кандидата социологических наук: 22.00.06 / К.И. Чепурова. – Саратов, 2005. – 20 с.

209. Чередниченко, Т.В. Музыкальный запас. 70-е: проблемы. Портреты. Случаи. / Татьяна Чередниченко. М.: Новое лит. обозрение, 2002. – 577 с.

210. Черемных, Е. Баха сделали крестным отцом современного искусства // Коммерсантъ. – 2000. – 22 июня. – С. 13.

211. Чернявский, В.А. Размышление о духовно-нравственных константах композиторского творчества / В.А. Чернявский // А.Ф. Григорьев, В.А. Чернявский, Б.М. Целковников. – KANT. – 2019. №2 (31). – С. 283–288.

212. Чубаров, И.М. Коллективная чувственность авангарда. Теории и практики левого авангарда / И.М. Чубаров. – М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2016. – 344 с.

213. Чубаров, И.М. Структуры коллективной чувственности в русском левом авангарде: искусство и социальный проект: автореферат диссертации ... доктора философских наук: 09.00.11 / И.М. Чубаров. – М., 2014. – 45 с.

214. Шекова, Е.Л. Менеджмент и маркетинг в сфере культуры. Практикум: учебное пособие / Е.Л. Шекова, Г.Л. Тульчинский, В.Н. Евланов, Э.В. Новаторов. – СПб.: Планета музыки, 2012. – 160 с.

215. Шестопапов, К.К. Основы автоматизированного проектирования: учеб. пособие / К.К. Шестопапов, А.Н. Новиков. – 2 изд., испр. – М.: МАДИ, 2017. – 96 с.

216. Шрейдер, Ю.А. Свобода как творческая ориентация в мире / Ю.А. Шрейдер // Вопросы философии. – 1994. – № 1. – С. 85–86.

217. Штомпка, П. Социология социальных изменений / пер. с англ.; под ред. В. А. Ядова. – М.: Аспект Пресс, 1996. – 416 с.

218. Юдин, В.В. Технологическое проектирование педагогического процесса. Монография / В.В. Юдин. – М.: Университетская книга, 2008. – 302 с.

219. Юргенсон, Б.П. Авторское право на музыкальные произведения / Б.П. Юргенсон. – М.: Сам полиграфист, 2012. – 93 с.

220. Юсупов, В.З. Источники, методологические основы и понятийный аппарат проектного управления в педагогическом менеджменте [Электронный ресурс] / В.З. Юсупов // Научные труды Московского гуманитарного университета. – 2018. – № 4. – С. 15–43. – URL: <http://journals.mosgu.ru/trudy/article/view/806> (дата обращения: 25.02.2023).

221. Якупов, А.Н. Теоретические проблемы музыкальной коммуникации / А.Н. Якупов // Художественное образование и наука. – 2017. – № 1 (10). – С. 15–37.

222. Яшен, К. Буран : Опера в 5 д. / М. Ашрафи, нар. артист УзССР, орденоносец, С. Н.Василенко, нар. артист УзССР, засл. деятель искусств РСФСР, профессор; Либретто – засл. деятеля искусств УзССР, драматурга-орденоносца Камиль Яшена; Рус. пер. Ю.Данцигера и Д. Долева; Гос. ордена Труд. кр. знамени узб. театр оперы и балета. –Ташкент, 1939. – 64 с.

На иностранных языках

223. All in orchestra: Интервью. 2018 [Электронный ресурс]. – URL: https://geometria.ru/exclusive/all-in-orchestra-_intervyu_912101/ (дата обращения: 03.01.2026).

224. Berg, K.G. Der bedeutende Bach-Interpret Helmuth Rilling wird 90 Jahren alt [Электронный ресурс]. – URL: https://www.rheinpfalz.de/kultur_artikel,-der-bedeutende-bach-interpret-helmuth-rilling-wird-90-jahren-alt-_arid,5510156.html (дата обращения: 10.12.2024).

225. Bruckner Anton. Symphony d-moll: Finale (unvollendet). Vervollständigte Aufführungsfassung Samale-Phillips-Cohrs-Mazzuca (1983–1991). Kritische Neuausgabe (1996–2004). IX. Studienpartitur. Vorgelegt von Nicola Samale@Benjamin-Gunnar Cohrs // Cohrs B.-G. Preface. Introduction:

Bruckner's Ninth in the Purgatory of its Reception / Benjamin-Gunnar Cohrs. Bremen@Rome, 2004. 289 s.

226. Carterette N. The Complete Solo Piano Music of Quentin Kim: A Performer's Edition [DMA dissertation] / Nathan Carterette. Iowa City: University of Iowa; 2025. 153 p.

227. Cieřlik-Klauza, J. Passion Music at the Turn of the XX and XXI Centuries, Part I: Sofia Gubaidulina and Wolfgang Rihm // Rocznik Teologii Katolickiej. 2018. No. 17 (1). P. 183–194.

228. Destouches: Les Éléments. (2010). Operabaroque.fr. Retrieved from [Электронный ресурс]. – URL: https://operabaroque.fr/DESTOUCHES_ELEMENTS.htm (дата обращения 21.09.2015).

229. Diabelli, A. Vaterländischer Künstlerverein. Vienna: A. Diabelli et Comp., 1824. – 85 p.

230. Dietrich, A., Widmann, K. Recollections of Johannes Brahms / transl. by D. E. Hecht. – London: Seeley & Co. Ltd, 1899. – 280 p.

231. Gagliano, M., Court, S., La Flora. Volume 171 of Recent researches in the music of the Baroque Era (edited, annotated and translated by Suzanne Court). A-R Editions. 2011. – 180 p.

232. Giegling, F. Kritischer Bericht zur «Neuen Mozart-Ausgabe», Serie I, Werkgruppe 4, Band 1. 1958. – 15 p.

233. Helmuth Rilling: [Электронный ресурс]: Эрфурт, 2021. – URL: <http://www.helmuthrilling.de> (дата обращения 21.09.2015).

234. Hugill, R. Collaborative Opera [Электронный ресурс]. – URL: <http://hugill.blogspot.co.uk/2012/09/collaborative-opera.html?spref=tw> (дата обращения: 31.10.2024).

235. Internationale Bachakademie Stuttgart: официальный сайт. [Электронный ресурс]: Штутгарт, 2021. – URL: <https://www.bachakademie.de/en/home.html> (дата обращения: 26.08.2021).

236. ISO 21500:2012 Международный стандарт. Руководство по менеджменту проектов. – Женева: ISO, 2012 – 9 с.
237. ISO/TR 10006: 1997 (E). Quality Management – Guidelines to quality in project management. – p. 1.
238. ICB – IPMA Competence Baseline. Version 2.0. IPMA Editorial Committee. – Bremen: Eigenverlag, 1999. – p. 23.
239. Jarman, D., Berg A. Alban Berg: Lulu. CUP Archive. 1991.
240. Keith, P. European Music Festival / Stuttgart, Germany, Wednesday 13 September 2000 [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/reviews/european-music-festival-stuttgart-germany-701827.html> (дата обращения: 20.06.2024).
241. Madumarova, Ch. I. The great Uzbek opera “Buran” / Ch. I. Madumarova // European Journal of Arts. – 2020. – No. 1. – P. 74–80.
242. Moser, A. (1908). Joseph Joachim. Ein Lebensbild (Neue umgearb. und erw. Ausg., Vol. 1 (1831–1856)). Deutsche Brahms-Gesellschaft. – 225 p.
243. Pirame et Thisbé ou Pyrame et Thisbé [Электронный ресурс]. – URL: https://operabaroque.fr/FRANCOEUR_PYRAME.htm (дата обращения: 05.06.2024).
244. Porter, W.V. Peri and Corsi's Dafne: Some New Discoveries and Observations // Journal of the American Musicological Society. – 1965. No. 18 (2). P. 170–196.
245. Requiem der Versöhnung: [Электронный ресурс]. – 2021. – URL: <https://classic-online.ru/stat> (дата обращения: 20.12.2015).
246. Requiem survey.org: [Электронный ресурс]: – 2021. – URL: <http://www.requiemsurvey.org> (дата обращения: 07.12.2017).
247. Sawkins, L. Les Elémens (S153) / L. Sawkins // Michel-Richard de Lalande (1657–1726). – Versailles: Centre de Musique Baroque de Versailles; Établissement Public du musée et domaine national de Versailles, 2001. – P. 59–65.

248. Scheuregger, M., Efthymiou, L. Composer-composer collaboration and the difficulty of intradisciplinarity // *Airea: Arts and Interdisciplinary Research*. – 2020. – no. 2. – P. 23–35.

249. Selby, A. Anna Selina (Nancy) Storace – Mozart's English rose and fist Susanna // *The Classical Music Guide*, November 14, 2007. – URL: <https://www.classicalmusicguide.com/viewtopic.php?t=19403> (дата обращения: 05.06.2024).

250. Taylor, A. Collaboration' in Contemporary Music: A Theoretical View // *Contemporary Music Review* 35. – 2016. – no. 6. – P. 562–578.

251. Vančová, A. Český rozhlas natočí a odvysílá v exkluzivní světové premiéře skladbu Mozarta a Salieriho, která se našla ve sbírkách Národního muzea. Už v neděli na Vltavě". March 11, 2016. [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.krajskelisty.cz/kultura/12503-cesky-rozhlas-natoci-a-odvysila-v-exkluzivni-svetove-premiere-skladbu-mozarta-a-salieriho-ktera-se-nasla-ve-sbirkach-narodniho-muzea-uz-v-nedeli-na-vltave.htm> (дата обращения: 15.06.2024).

252. Woodfield, I. *Cabals and Satires: Mozart's Comic Operas in Vienna*. Oxford University Press. 2019. P. 15–17.

253. 王越. 张坚民族交响乐作品研究[D]. 四川师范大学, 2013: 56 页. Ван Юэ. Исследование национальных симфонических произведений Чжан Цзяня: диссертация ... магистра искусствоведения / Ван Юэ. – Чэнду: Сычуаньский педагогический университет, 2013. – 56 с. – URL: <https://www.doc88.com/p-7048867704838.html> (дата обращения: 08.01.2026).

254. 张立忠, 王怡. 民族管弦乐队改革与创作理念之变迁[J]. 音乐研究, 2014 (06): 页. 112–118. Чжан Личжун, Ван И. Изменения в реформе и творческой концепции национального оркестра [Электронный ресурс] / Личжун Чжан, И Ван // Музыкальные исследования. – 2014. – № 6. – С. 112 – 118. – URL:

https://wenku.baidu.com/view/50076017571810a6f524ccbff121dd36a22dc457?fr=xueshu&_wkts_=1780585920621&needWelcomeRecommand=1 (дата обращения: 05.01.2026).

255. 罗晓雷.民族管弦乐交响套曲《丝路粤韵》创作技法分析[D].西北师范大学, 2024, 85 页. Ло Сяолэй. Анализ композиционной техники симфонической сюиты для национального оркестра «Кантонская рифма Шёлкого пути»: диссертация ... магистра искусствоведения / Сяолэй Ло. – Ланьчжоу: Северо-Западный педагогический университет, 2024. 85 с.

256. 张萌.新时代中国民族管弦乐创作述略[J].音乐艺术(上海音乐学院学报), 2020 (01): 页. 34–48. Чжан Мэн. Краткий обзор творчества китайского национального оркестра в новую эпоху [Электронный ресурс] / Мэн Чжан // Музыкальное искусство (Вестник Шанхайской консерватории). – 2020. – № 1. – С. 34–48. – URL: <https://d.wanfangdata.com.cn/periodical/yyys-shyuxxb202001004> (дата обращения: 20.12.2025).

257. 冯晓.中国当代音乐创作视角下的四川作曲家创作特点研究 – 张坚篇[J].遵义师范学院学报,2020,22(03): 页. 154. Фэн Сяо. Исследование особенностей творчества сычуаньских композиторов в контексте современного китайского музыкального творчества – на примере Чжан Цзяня / Сяо Фэн // Вестник Цзуньинского педагогического университета. 2020. – Т. 22, № 3. – С. 154 – URL: https://www.baidu.com/link?url=ra3tb-vV7hE7wtbbopUYwB1YCiQCsI_fCRKuhM4oP_Lnx9NSMSdmD-s1f0GhMyPAr8C2FZhTwiMwO8SL-7H6aq&wd=&eqid=d15cf48d006914c8000000066a219cad (дата обращения: 16.01.2026).

Нотный материал

258. Вариации на тему Глинки: Песня Вани из оперы «Иван Сусанин»: Для ф.-п. / Предисл. Г. Шнеерсона. – М.: Сов. композитор, 1976. – 24 с.

259. Гимн Саратовской консерватории. [ноты]: партитура: рукопись / В. Мишле, В. Орлов, И. Субботин. – Б.м., 2022. – 29 л. – Из личного архива Мишле В. – Ксерокопия автографа.

260. Жубанова, Г. А. Курмангазы [Ноты]: опера в 4 действиях: клави́р / Газиза Жубанова. – Алма-Ата: Жалын, 1987. – 179 с. – URL: <https://kazneb.kz/ru/bookView/view?brId=1567847&simple=true> (дата обращения: 10.06.2025).

261. Победа над солнцем — 2013. [ноты]: партитура: рукопись / И. Воробьев, А. Зобнин, Д. Мазитова, С. Полозов, Л. Резетдинов, И. Рогалев, А. Танонов. – Б.м., 2013. – 167 л. – Из личного архива Воробьева И.С. – Ксерокопия автографа.

262. Полозов, С.П. Ода. [ноты]: партитура: рукопись / С.П. Полозов. – Саратов, 2022. – 8 л. – Из личного архива Полозова С.П. – Ксерокопия автографа.

263. Gallipoli Symphony [Music]: score: рукопись / D. Demirkan, K. İnce, O.F. Tekbilek, P. Sculthorpe, G. Coehne, E. Kats-Chernin, E. Shultz, G. Farr, R. Nunns, R. Harris, K. Latham, P. Polias. – [S. l.], 2015. – 1 score (165 p.). – Из личного архива К. Лэтема. Ксерокопия автографа.

264. Harbison, J. Juste judex from Requiem der Versohnung [Music]: score: / J. Harbison. – NY: Associated Music Publishers, – [S. l.], 2015. – 1 score (32 p.) – Из личного архива Дж.Х. Харбисона. Ксерокопия автографа.

265. Nordheim, A. Confutatis from Requiem der Versohnun [Music]: score: рукопись / A. Nordheim. – Edition Wilhelm Hansen, 1995. – 1 score (20 p.). – Из личного архива А. Нордгейма. Ксерокопия автографа.

266. Penderecki, K. Agnus Dei from Requiem der Versohnun [Music]: score: рукопись / K. Penderecki. – [S. l.], 1995. – 1 score (11 p.) – Из личного архива К. Пендерецкого. Ксерокопия автографа.

267. Petrov, A., Petrov, O., The Captain's Daughter [Music]: a musical in 2 acts: vocal score / A. Petrov, O. Petrova; libretto by A. Ahronbeim. – [S.l.], [s.a.]. –

1 vocal score (299 p.). – Из личного архива О. Петровой. – Ксерокопия автографа.

268. Schnittke, A., Rozhdestvensky, G. Communio II: Lux Aeterna from Requiem der Versohnun [Music]: score / A. Schnittke, G. Rozhdestvensky. – Hans Sikorski, 1995. – 1 score (9 p.).

269. 丝路粤韵 [Кантонские рифмы Шёлкого пути] [Ноты]: партитура / 景建树 [Цзин Цзяньшу], 韩兰魁 [Хань Ланькуй], 张坚 [Чжан Цзянь], 张晓峰 [Чжан Сяофэн], 赵季平 [Чжао Ципин], 蓝程宝曲 [Лань Чэнбао], 房晓敏曲 [Фан Сяоминь]: 山东友谊出版社 [Shandong Friendship Publishing House], 2017. – 309 с. – 1 партитура. (中国音乐总谱大典 [Chinese Music Score Collection]).

ПРИЛОЖЕНИЕ I. Коллективные музыкальные сочинения

№	Год создания	Жанр	Название	Композиторы
1.	1598	Опера	«Дафна»	Я. Пери и Я. Корси
2.	1617	Опера	«Освобождение Тиррена и Арнии»	Я. Пери, М. да Гальяно
3.	1619	Опера	«Бракосочетание Медоро и Анжелики»	Я. Пери, М. да Гальяно
4.	1628	Опера	«Флора»	Я. Пери, М. да Гальяно
5.	1619	Опера	«Бракосочетание Медоро и Анжелики»	Я. Пери, М. да Гальяно
6.	1656	Опера	«Освобождение Родоса»	Г. Лоуз, М. Локк, Г. Кук, Ч. Коулман, Дж. Хадсон
7.	1695	Опера балет	«Времена года»	П. Колласа, Л. Люлли
8.	1722	Балет	Королевский балет «Стихии»	М.-Р. Делаланд, А. Детуш
9.	1721	Опера	«Муцео Сцевола»	Ф. Амадеи, Дж. Бонончини, Г.Ф. Гендель
10.	1721	Опера-балет	Les elemens	М.-Р. Делаланд, А.К. Детуш

11.	1722	Балет	«Стихии»	М.-Р. Делаланд, А.К. Детуш
12.	1726	Опера	«Пирам и Тисба»	Ф. Ребел (младший), Ф. Франкёр
13.	1735	Опера	«Скандербег» (Scanderbeg)	Ф. Ребел (младший), Ф. Франкёр
14.	1738	Балет	«Балет мира» (Le ballet de la paix)	Ф. Ребел (младший), Ф. Франкёр
15.	1749	Опера-балет	«Шумный принц» (Le prince de Noisy)	Ф. Ребел (младший), Ф. Франкёр
16.	1767	Опера (зингшпиль)	«Долг первой заповеди» (Die Schuldigkeit des ersten Gebotes)	В.А. Моцарт, М. Гайдн, А. Адльгассе
17.	1785	Кантата	«Выздоровление Офелии»	В.А. Моцарт, А. Сальери, (А. Корнетти)
18.	1790	Представление	«Начальное управление Олега»	Екатерина II, К. Каннобио, Дж. Сарти, В. Пашкевич
19.	1791	Опера	«Федул с детьми»	В. Пашкевич, В. Мартин-и-Соленра
20.	1791	Опера	«Милосердие Тита»	В.А. Моцарт, Ф.К. Зюсмайер
21.	1818	Вариации	«Вариации на тему Диабелли»	Среди участников — 50 композиторов, в том числе: К Черни, К. Крейцер, И. Мошелес, а также семилетний (на момент рассылки приглашений) Ф. Лист. Но самый большой интерес к этой идеи возник у Л. Бетховена
22.	1818	Опера-водевиль	«Чудные встречи, или Суматоха в маскараде»	О.А. Козловский, Ф. Антонолин (+ балеты Дидро)
23.	1819	Святочный водевиль	«Пурсоньяк Фалалей, или Рокус Пумперникель в новом виде»	К.А. Кавос, Л.В. Маурер, Ф. Антонолини, А.Д. Жилин и др., аранж. Н.Г. Лядов

24.	1819	Опера-водевиль с дивертисментом	«Мнимые разбойники, или Суматоха в трактире»	А. Сапиенц (+ дивертисмент — Ш. Дидло)
25.	1820	Опера-водевиль	«Карантин»	А.Н. Верстовский, Л.В. Маурер
26.	1821	Опера-водевиль	«Актеры между собою, или Первый дебют актрисы Троепольской»	А.Н. Верстовский, Л.В. Маурер
27.	1821	Опера-водевиль	«Сюрпризы, или Всякая всячина и все в хлопотах»	К.А. Кавос, А.Н. Верстовский, Ш.Ф. Лафон, Н.А. Корсаков
28.	1822	Опера-водевиль	«Новая шалость, или Театральное сражение»	А.А. Алябьев, А.Н. Верстовский, Л.В. Маурер
29.	1822	Водевиль «взятый с французского»	«Феникс, или Утро журналиста»	Д. Шелихов, Ф. Антонолини, Э.Н. Мегюль
30.	1823	Интермедия водевиль	«Татьяна прекрасная на Воробьёвых горах, или Неожданное возвращение»	А.Н. Титов, К.А. Кавос, Д.А. Шелихов
31.	1823	Опера-водевиль	«И ещё дом сумасшедших, или Принц Тирольский»	Н.Е. Кубишта, А.Л. Гурилев и др.
32.	1824	Опера-водевиль	«Учитель и ученик, или в Чужом пиру похмелье»	А.А. Алябьев, А.Н. Верстовский, Ф.Е. Шольц
33.	1824	Водевиль	«Бальдонские воды»	И. Геништа, И. Рейнгард
34.	1824	Водевиль	«Проситель»	А.А. Алябьев, А.Н. Верстовский, Ф.Е. Шольц, М.Ю. Виельгорский
35.	1824	Опера-водевиль	«Хлопотун, или Дело мастера боится»	А.А. Алябьев, А.Н. Верстовский, Ф.Е. Шольц
36.	1825	Опера-водевиль	«Встреча дилижансов»	А.А. Алябьев, А.Н. Верстовский, Ф.Е. Шольц

37.	1825	Волшебная опера- водевиль	«Забавы калифа, или Шутки на одни сутки»	А.А. Алябьев, А.Н. Верстовский, Ф.Е. Шольц (+ танцы А. П. Глушковского)
38.	1825	Водевиль	«Опыт артистов, или Авось удастся»	А.Н. Верстовский, М.Ю. Виельгорский, И. Геништа
39.	1825	Волшебная шуточная опера водевиль	«Волшебный нос, или Талисманы и финики»	А.Н. Верстовский, Ф.Е. Шольц и др.
40.	1825	Водевиль	«Господин ПикАсьет, или Новый искатель обедов»	Ф.Е. Шольц, Н.Е. Кубишта и др.
41.	1825	Опера-водевиль	«Три десятки, или Новое двухдневное приключение»	А.А. Алябьев, А.Н. Верстовский
42.	1825	Опера-водевиль	«Жизнь холостого»	К. О. [князя В. Ф. Одоевского? — Т. К.], Н. А. М. [Н. А. Мельгунова? — Т. К.] и др.
43.	1825	Кантата	«Торжество муз»	А.А. Алябьев, А.Н. Верстовский, Ф.Е. Шольц
44.	1827	Опера-водевиль	«Две записки, или Без вины виноват»	А.А. Алябьев, А.Н. Верстовский
45.	1827	Водевиль	«Моя жена выходит замуж»	А.А. Алябьев, А.Н. Верстовский
46.	1827	Водевиль	«Нераздельное, или Новое средство платить долги»	А.А. Алябьев, Ф.Е. Шольц
47.	1827	Волшебная опера- водевиль	«Пастушка, старушка и волшебница, или Что нравится Женщинам»	А.А. Алябьев, А.Н. Верстовский
48.	1827	Опера-водевиль	«Лучший день в жизни, или Урок богатым женихам»	А.А. Алябьев, А.Н. Верстовский, Ф.Е. Шольц

49.	1829	Опера-водевиль	«Новый Парис»	А.А. Алябьев, А.Н. Верстовский, Л.В. Маурер
50.	1830	Опера-водевиль	«Муж и жена»	А.А. Алябьев, А.Н. Верстовский, Л.В. Маурер, Ф.Е. Шольц
51.	1831	Опера-водевиль	«Старый гусар, или Пажи Фридриха II»	А.А. Алябьев, А.Н. Верстовский, Л.В. Маурер, И. Геништа
52.	1832	Опера-водевиль	«Именины благотельного помещика, или Неожданная свадьба в селе Сверчкове»	И.А. Рупин, Т.В. Жучковский
53.	1832	Дуэт-фантазия (вариационно-концертная пьеса на оперные темы)	Большой концертный дуэт для виолончели и фортепиано на основе темы оперы «Роберт-Дьявол» Джакомо Мейербера	Ф. Шопен, О. Франкомм
54.	1837	Вариации	Вариации на тему из оперы В. Беллини «Пуритане», известные как «Нехамеон».	Ф. Лист, С. Тальберг, И. Пиксис, Г. Герц, К. Черни, Ф. Шопен
55.	1839	Водевиль	«Барышня крестьянка»	И.А. Рупин, П.М. Щепкин
56.	1840	Водевиль	«Сиротка Сусанна»	К.Н. Лядов, П.И. Григорьев, Л. Маурер
57.	1844	Шутка-водевиль	«Гамлет Сидорович и Офелия Кузьминишна»	А.Е. Варламов, А.И. Дюбюк
58.	1850	Опера	«Crispino e la comare»	Л. Риччи, Ф. Риччи
59.	1853	Соната	«Соната F-A-E»	Р. Шуман, И. Брамс, А. Дитрих
60.	1861	Оперетта	Les musiciens de l'orchestre	Л. Делиб, Э. Инъяр, Ж. Оффенбах

61.	1866	Балет	«Le source»	Л. Делиб, Л. Минкус
62.	1867	Оперетта	Мальборо уходит на войну	Ж. Бизе, Л. Делиб, Э. Жонас, И. Легуи
63.	1869	Реквием	«Месса по Россини» (Реквием)	А. Буццола, А. Бадзини, К. Педротти, А. Каньони, Ф. Риччи, А. Нинни, Р. Бушерон, К. Качча, Г. Гаспари, П. Платаниа, Л. Росси, Т. Мабеллини.
64.	1877	Сарсуэла	Un maestro de obra prima (1877)	Ф. Чуэко, Х.В. Дуран
65.	1879	Вариации	«Парафразы»	Н. Римский-Корсаков, А. Бородин, Ц. Кюи, А. Лядов
66.	1880	Сарсуэла	La Canción de la Lola (1880)	Ф. Чуэко, Х.В. Дуран
67.	1881	Месса	Messe des pêcheurs de Villerville (Месса рыбаков из Вильервиля)	Г. Форе, А. Мессаже
68.	1882	Сарсуэла	Luces y sombras	Ф. Чуэко, Х.В. Дуран
69.	1882	Сарсуэла	Fiesta Nacional	Ф. Чуэко, Х.В. Дуран
70.	1886	Квартет	Квартет на тему из трех нот «B-la-f»	Н. Римским-Корсаков, А. Бородин, А. Лядов и А. Глазунов
71.	1886	Сарсуэла	Cádiz	Ф. Чуэко, Х.В. Дуран
72.	1886	Сарсуэла	La gran vía	Ф. Чуэко, Х.В. Дуран
73.	1888	Квартет	«Именины»	А.К. Глазунов, А.К. Лядов, Н.А. Римский-Корсаков

74.	1888	Фантазия в форме кадрили (салонная кадрили на темы Вагнера)	«Воспоминание о Байройте» (подзаголовок Фантазия в форме кадрили на любимые темы из «Кольца нибелунга» Рихарда Вагнера)	Г. Форе, А. Мессаже
75.	1889	Сарсуэла	El año pasado por agua	Ф. Чуэко, Х.В. Дуран
76.	1890	Цикл фанфар	«Славления» (Fanfares)	А.К. Лядов, А.К. Глазунов
77.	1892 (1872)	Опера-балет	«Млада»	А. Бородин, М. Мусоргский, Ц. Кюи, Н.А. Римский-Корсаков, Н. Минкус
78.	1891	Цикл фортепианных миниатюр	«Славлений В.В. Стасову»	Ф.М. Blumenfeld, А.К. Глазунов, А.К. Лядов
79.	1896	Цикл фортепианных пьес (инструментальная миниатюра)	Четыре импровизации	А. Аренский, А. Глазунов, С. Рахманинов, С. Танеев
80.	1898	Вариации	Вариаций на тему русской народной песни «Надоели ночи»	Н.В. Арцыбушев, А.Н. Скрябин, А.К. Глазунов, Н.А. Римский-Корсаков, А.К. Лядов, Я.И. Витол, Ф.М. Blumenfeld, В.В. Эвальд, А.А. Винклер, Н.А. Соколов
81.	1899	Вариации	Вариаций на русскую тему из сборника Н.И. Абрамычева для фортепиано	А.К. Лядов, Н.А. Римский-Корсаков, А.А. Винклер, А.К. Глазунов

82.	1899	Инструментальная миниатюра	«Полька» из сборника «Пятницы» 1 т.	Н.А. Соколов, А.К. Глазунов, А.К. Лядов
83.	1901 (1904)	Вариации	Вариации на русскую народную тему для оркестра	Я.И. Витолс, А.К. Лядов, А.К. Глазунов, Ф.М. Блюменфельд, А.А. Винклер, Н.А. Римский-Корсаков, А.Н. Скрябин.
84.	1901	Сарсуала	«Эль Барbero де Севилья»	Х. Хименес, М. Ньето
85.	1903	Кантата	«Кантата памяти М. Антокольского»	А.К. Глазунов, А.К. Лядов
86.	1904	Сарсуэла	«Эль Хусар де ла Гуардиа»	А. Вивес, Х. Хименес
87.	1905	Сарсуэла	«Гатита бланка»	А. Вивес, Х. Хименес
88.	1908	Сарсуэла	«Вечной ревисте»	Х. Хименес, Р. Чапи
89.	1908	Сюита	Сюита на тему «Лондондерри»	Й. Боуэн, Ф. Бридж, Э. Коутс, Дж.Д. Дэвис, Г. Харти
90.	1918	Вариации	Вариации на тему «Кадет Руссель»	А. Бакс, Ф. Бридж, Ю. Гуссенс, Дж. Айрленд
91.	1920	Балет	«Четыре Москвы (Сто октябрей)»	Л.А. Половинкин, Ан.Н. Александров, Д.Д. Шостакович и А.В. Мосолов.
92.	1920	Опера	Опера о революции 1905 г.	Ю.В. Кочуров, В.В. Желобинский, В.К. Томилин и И.И. Туския
93.	1920	Опера	Опера о революции 1905 г.	А.А. Давиденко и Б.С. Шехтер
94.	1921	Фортепианная сюита	«L'Album des six»	Л. Дюре, Д. Мийо, А. Оннегер, Ж. Орик, Ф. Пуленк, Ж. Кокто

95.	1921	Балет	«Les Mariés de la Tour Eiffel» («Новобрачные на Эйфелевой башне»)	Д. Мийо, А. Оннегер, Ж. Орик, Ф. Пуленк, Ж. Кокто
96.	1921	Опера	Giove a Pompei	А. Франкетти, У. Джордано
97.	1923	Сюита	«Пять проблесков анонимной темы»	Г. Бедфорд, А. Блисс, Ю. Гуссенс, Ф. Г. Уайт, Д. Уильямс
98.	1924	Опера	«За красный Петроград»	А. Гладковский, Е. Пруссак
99.	1924	Сарсуэла	La leyenda del beso	Х. Верт, Р. Сутолло
100.	1928	Симфоническая поэма	«Садраш»	М. Ашрафи, Т. Садыков, Т. Джалилов
101.	1927	Оратория	«Путь октября»	В. Белый, Г. Брук, А. Давиденко, М. Коваль, З. Левина, С. Рязов, В. Тарнопольский, Н. Чемберджи, Б. Шехтер
102.	1927	Оратория	«Ленин»	М. Чулаки, Б. Арапов, В. Щербачев, В. Волошинов, А. Живатов, М. Юдин
103.	1927	Сарсуэла	La del soto del Parral	Х. Верт, Р. Сутолло
104.	1927	Сарсуэла	El último romántico	Х. Верт, Р. Сутолло
105.	1927	Балет	Веер Жанны (L'Éventail de Jeanne)	Ж. Орик, М. Деланн, П. Октав, Ферру, Ж. Ибер, Д. Мийо, Ф. Пуленк, М. Равель, А. Ролан-Мануэль, А. Руссель, Ф. Шмитт
106.	1829	Опера	Der Lindberghflug («Полёт Линдберга»)	П. Хиндемит, К. Вайль

107.	1833	Фантазия	Фантазией и вариациями на тему «Цыганского марша» из оперы Карла Марии фон Вебера «La Preziosa»	Ф. Мендельсон, И. Мошелес
108.	1931	Вариации	Вариации на тему Шестнадцатой симфонии Н. Мясковского (приношение к 60-летию Н. Мясковского)	А. Александров, А. Гедике, В. Нечаев, С. Фейнберг, В. Шебалин, А. Шен-Шин
109.	1932	Спектакль	«Из искры»	Т. Джалилов и Четвертаков (Дымов)
110.	1935	Сюита	«Константин Сараджев»	Н. Мясковский, А. Александров, Д. Мелкий, В. Шебалин, Шеншин
111.	1936	Поэма	«Витязь в тигровой шкуре»	М. Ашрафи, Н. Миронов
112.	1937	Музыкальная драма	«Алтын кыз» (пер. Золотая девушка)	В. Власов, В. Фере, А. Малдыбаев
113.	1937	Опера	«Орленок»	А. Онеггер, Ж. Ибер
114.	1937	Сюита	Монтжуик	Б. Бриттен, Л. Беркли
115.	1937	Кантата	«Портана»	Н. Миронов, Т. Садыков
116.	1938	Музыкальная драма	«Аджал ордуна» (пер. Не смерть, а жизнь)	В. Власов, В. Фере, А. Малдыбаев
117.	1938	Опера	Les petites cardinal.	А. Онеггер, Ж. Ибер
118.	1939	Опера	«Айчурек» (пер. Лунная красавица)	В. Власов, В. Фере, А. Малдыбаев
119.	1939	Музыкальная драма	«Тогтогул»	А. Малдыбаев, А. Веприков
120.	1939	Опера	«Буран»	С. Василенко, М. Ашрафи

121.	1940	Опера	«Долина счастья»	С. Василенко, М. Ашрафи
122.	1940	Опера	«НьюргунБоотур»	Г.И. Литинский, М.Н. Жирковский
123.	1940	Опера	«Лейли и Мейджнун»	Р.М. Глиэр, Т. Садыков.
124.	1940	Балет	«Анар»	В. Фере, В. Власов
125.	1941	Опера	«Фархад и Ширин»	В. Успенский, Г. Мушун
126.	1941	Музыкальная драма	«Давроната	Т. Садыков, А. Козловский
127.	1941	Музыкальная драма	«Шерали»	М. Ашрафи, С. Василенко, А. Козловский
128.	1941	Опера	«Великий канал» / «Долина счастья» / «Сыр-Дарья»	М. Ашрафи, С. Василенко
129.	1941	Кантата	«Счастье»	В. Власов, В. Фере, А. Малдыбаев
130.	1941	Опера	«Кузнец Кова»	Ш. Бобокалонов, С. Баласанян
131.	1941	Опера	«Меч Узбекистана»	Т. Джалилов, М. Бурханов, М. Вайнберг, А. Клумов, Т. Садыков
132.	1941	Музыкальная драма	«Курбан Умаров»	Т. Джалилов, А. Шарафутдинов
133.	1942	Поэма	«Великий полководец»	М. Ашрафи, А. Козловский
134.	1942	Опера	«Амангельды»	М. Тулебаев, Е. Брусиловский
135.	1942	Кантата	Кучкар Турдыев	Н. Миронов, Ю. Раджаби, Янги-Юль
136.	1942	Музыкальная драма	«Давронота»	Т. Садыков, А. Козловский

137.	1943	Балет	«Селькинчек» (пер. Качели)	В. Фере, В. Власов
138.	1943	Музыкальная комедия	«Ким кантти» (пер. Кто как поступил)	А. Малдыбаев, М. Абдраев, А. Аманбаев, А. Тулеев
139.	1943	Музыкальная драма	«Аслар»	Т. Джалилов, Б. Надеждин
140.	1944	Опера	«Абай»	А. Жубанова, Л. Хамиди
141.	1944	Оратория	«Джелал-Эддин»	А. Козловский, Б.А. Арапов
142.	1945	Музыкальная драма	«Гунчалар»	Т. Джалилов, Б. Бровцын
143.	1945	Вариации	Вариации на тему Юджина Гуссенса	Э. Блох, А. Копленд, П. Крестон, А. Фулейхан, Р. Харрис, У. Пистон, Б. Роджерс, Р. Сешнс, Д. Тейлор, Ю. Гуссен
144.	1945	Сюита	«Генезис» для чтеца, хора и оркестра	М. Кастельнуово-Тедеско, Д. Мийо, А. Шёнберг, Н. Шилкрет, И. Стравинский, А. Тансман, Э. Тох
145.	1945	Драма	«Седовласая девушка»	Ма Кэ, Чжан Лу, Цюй Вэй, Хуань Чжи, Сян Оу, Чень Цзы, Лю Цзы, Лю Чи
146.	1946	Кантата	«Торжественная юбилейная»	В. Власов, В. Фере, А. Малдыбаев
147.	1946	Гимн	Гимн Киргизской ССР	В.А. Власов, В.Г. Фере, А. Малдыбаев
148.	1946	Опера	«Лейли и Меджнун»	Ю. Мейтус, Д. Овезова
149.	1946	Опера	«Манас»	В. Власов, В. Фере, А. Малдыбаев
150.	1946	Музыкальная драма	«Армугон»	Т. Садыков, В. Мейн

151.	1947	Опера	«Тулеген Тохтаров»	А. Жубанов, Л. Хамиди
152.	1947	Опера	«Сын народа»	В. Власов, В. Фере
153.	1948	Опера	«Гюльсара»	А. Глиэр, Т. Садыков
154.	1949	Опера	«Тахир и Зухра»	Т. Джалилов, Б. Боровицын
155.	1949	Оратория	«Сказание о счастье»	В. Власов, В. Фере, А. Малдыбаев
156.	1949	Музыкальная драма	«Алпамыш»	Т. Джалилов, Б. Надеждин
157.	1949	Сюита	«Движения сердца: дань памяти Фредерику Шопену, 1849–1949»	А. Соре, Ф. Пуленк, Ж. Орик, Ж. Франсе, Л. Прегер, Д. Мийо
158.	1950	Симфония	Симфония для одного человека	П. Шеффер и П. Анри
159.	1950	Кантата	«В родном колхозе»	В. Власов, В. Фере
160.	1951	Опера	«На берегах Иссык-Куля»	В. Власов, В. Фере
161.	1951	Кантата	«Привет Москве»	В. Власов, В. Фере, А. Малдыбаев
162.	1951	Балет	«Несчастливая девушка»	М.А. Цветаев, Ф. Салиев
163.	1952	Опера	«Айдар и Айша»	А. Аманбаев, С. Германов
164.	1952	Вариации	Оркестровые вариации «Гирлянда Кампра» на тему из оперы Андре Кампра «Камилла, королева волков»	Ж. Орик, Ж.-И. Даниэль-Лесюр, А. Онеггер, Ф. Пуленк, А. Ролан-Манюэль, А. Соре, Ж. Тайфер
165.	1953	Опера	«Тахир и Зухра»	Т. Джалилов, Б. Гиенко, Г. Сабитов

166.	1953	Вариации	«Вариации на елизаветинскую тему»	Л. Беркли, Б. Бриттен, А. Олдхэм, Х. Сирл, М. Типпетт, У. Уолтон
167.	1953	Опера	«Свадьба Сяо Эрхэя»	Ма Кэ, Цяо Гу, Цзя Фэй, Чжан Пэйхэн
168.	1954	Кантата	«Партии нашей слава»	А. Малдыбаев, С. Рязов
169.	1954	Музыкальная драма	«Мукими»	Т. Джалилов, Г. Мушель
170.	1955	Балет	«Весна в Ала-Тоо»	В. Власов, В. Фере
171.	1954	Опера	«Лю Хулань»	Чэнь Цзы, Мао Юань, Гэ Гуанжуй и Ло Цзунсянь, Мэн Губинь, Хуан
172.	1955	Сюита	«Праздник в колхозе»	А. Малдыбаев, М. Абдраев
173.	1955	Опера	«Нурхун»	Т. Джалилов, Г. Сабитов
174.	1956	Музыкальная драма	«Тогтогул»	А. Малдыбаев, М. Абдраев
175.	1956	Балет	Don Perlimplin (также известный как Perlimplinada)	Ф. Момпоу, К. Монтсальватже
176.	1956	Вариации	Вариации на тему Маргариты Лонг	Ж. Орик, Д. Мийо, Ф. Пуленк, А. Дютыйё, Ж. Франсе, Д. Лесюр, Ж. Ривье, А-П. Коре-Пупар
177.	1957	Вариации	Фортепианные Вариации на тему «Песни Вани»	Д. Кабелевский, Э. Капп, Ю. Левитин, Г. Свиридов, В. Шебалин, Д. Шостакович, Р. Щедрин, А. Эшпай
178.	1958	Опера	«Токтогул»	В. Власов, В. Фере, А. Малдыбаев

179.	1958	Симфоническая сюита	«Праздничный Кюй»	А. Малдыбаев, М. Абдраев
180.	1958	Опера	«Зейнаб и Оман»	Т. Садыков, Д. Закиров, Б.И. Зейдман, Ю. Раджаби
181.	1959	Балет	«Красавица Ангара»	Л. Книппер, Б. Ямпиров
182.	1959	Танцевальная пьеса	Танец на пастбище	А. Малдыбаев, Н. Давлесов
183.	1959	Опера	«Красная гвардия Хунху»	Чжан Цзинъань, Чжу Бэньхэ, Оуян Цяньшу
184.	1961	Поэма (кантата)	«Слава тебе, партия»	А. Малдыбаев, М. Абдраев
185.	1961	Оперетта	«Жили три студента»	А. Петров, А. Чернов
186.	1961	Опера	«Лю Саныцзе»	Ли Цяхуэй, Го Гуанфан, Хуан Юйцин; Е Чуньван, Лу Илань, Чжоу Чжицян
187.	1962	Вариации	Вариации тему Золтана Кодая	А. Дорат, Т. Серли, Э. Парто, Г. Фрид, Ш. Вересс
188.	1962	Опера	«Сестра Цзян»	Ян Ми, Цзян Чуньян, Цзинь Ша
189.	1963	Кантата	«Сто лет нашей дружбы»	А. Малдыбаев, М. Абдраев
190.	1965	Кантата	«Ленин — ты дал нам свободу и счастье»	А. Малдыбаев, В. Фере
191.	1966	Вариации	«Вариации на темы Шестнадцатой симфонии Н. Мясковского»	А. Александров, С. Баласанян, Е. Голубев, Д. Кабелевский, А. Николаев, Н. Сидельников, В. Фере, М. Чулаки, А. Шнитке, Р. Щедрин, А. Эшпай

192.	1966	Кантата	«Великие 40 лет (Киргизы счастливый народ)»	А. Малдыбаев, В. Фере
193.	1966	Вариации	«Вариации моста Северн»	М. Арнольд, А. Холддинот, Д. Джонс, Н. Мо, М. Типпетт, Г. Уильямс
194.	1967	Оратория	«Сын Киргиза»	А. Малдыбаев, М. Абдраев
195.	1970	Оратория	«Свадебные вечера»	В. Власов, В. Фере, А. Малдыбаев
196.	1973	Музыка к пьесе	«Принцесса Турандот»	Н. Сизов, А. Козловский
197.	1976	Оркестровая сюита (цикл оркестровых миниатюр)	По случаю 70-летия Поля Захера	К. Бек, Л. Берио, П. Булез, Б. Бриттен, А. Дютыйе, В. Фортнер, А. Гинастер, К. Хальфтер, Х.В. Хенце, Х. Холлигер, К. Хуберт, В. Лютославский
198.	1979	Сюита	«Pas ate quatre»	Г. Рождественский, Э. Денисов, А. Пярт, А. Шнитке
199.	1985	Балет	«Эскизы»	Г. Рождественский, С. Губайдулина, Э. Денисов
200.	1987	Опера	«Курманга-Зы»	А. и Г. Жубановы
201.	1987	Балет	«Гадкий утенок»	О. Петрова, И. Цеслюкевич, А. Микита
202.	1987	Вариации	Вариации Олдбургского фестиваля (Вариации на тему «Sumer Is Icumen In»)	О. Кнуссен, Р. Холлоуэ, Дж. Вайр, Р. Сакстон, А. Гёр, К. Мэтьюз, Д. Бедфорд
203.	1987	Опера	«Курмангазы»	А. Жубанов, Г. Жубанова
204.	1991	Опера	«Дочь партии»	Чжан Чжой, Ван Цзунзе

205.	1993	Реквием	«Requiem per le vittime della mafia» «Реквием по жертвам Мафии»	Л. Ферреро, К. Галанте, П. Арко, М. Амико, Дж. Соллима, М. Бетта, М. Тутино
206.	1994	Компьютерная опера	«Колеблющийся курс»	ТПО «Композитор»
207.	1995	Реквием	«Реквием примирения»	Л. Берио, Ф. Церхп, П-Х. Дитрих, М. Копелентом, Дж.Х. Харбисон, А. Нордгейм, Б. Рэндс, М-А. Дальбави, Дж. Уир, К. Пендерецкий, В. Рим, А. Шнитке, Г. Рождественский, Д. Юаса, Д. Куртаг
208.	2000	Страсти	«Страсти по Матфею — 2000»	В. Мартынов, П. Карманов, И. Юсупова, В. Николаев, С. Загний, В. Гайворонский, А. Вустин, Ю. Ханон, А. Щетинский, А. Ларин, А. Айги, Б. Филановский, А. Дойников, Д. Чеглаков, А. Шульгин, И. Великанов, ТПО «Композитор»
209.	2000	Страсти	«Страсти — 2000»	Тань Дунь, С. Губайдулина, В. Рим, О. Голихов
210.	2000	Опера	«Эпоха грез»	К. Ахо, О. Кортекангас, Г. Рехбергер
211.	2001	Опера	«Царь Демьян»	Л. Десятников, В. Гайворонский, И. Юсупова, В. Николаев
212.	2002		«Семь слов Христа на кресте»	Институт Arte
213.	2002	Мюзикл	«Капитанская дочка»	А. Петров, О. Петрова
214.	2003	Кантата	«Дух народа»	ТПО «Композитор»
215.	2003	Каната	«Освобождение Прелесты»	П. Поспелов, Д. Рябцев, Д. Курляндский

216.	2004	Опера	«Монгеаялга» (Вечная мелодия)	Б-М. Тулуш, У. Хомушка, Ч. Комбу, Н. Лопсан, А. Монгуш
217.	2004	Концерт оркестра	«Десять взглядов на десять заповедей»	М. Броннер, Ю. Воронцов, А. Вустин, С. Жуков, Р. Леденёв, С. Павленко, Е. Подгайц, А. Чайковский, Р. Сабитов, А. Эшпай
218.	2004	Опера	«На краю»	А. Тейлор, Э. Вольф, К. Эдвардс, Дж. Дэйв, Р. Веделл
219.	2004	Симфония	Большая национальная симфония «Корни Китая»	Чжао Цзипин, Чэн Дачжао, Чжан Цзянь, Хань Ланькуй, Цзин Цзяньшу Цюй
220.	2005	Балет	«Смерть Полифема»	Д. Курляндский, В. Белунцов, В. Иванова, А. Маноцков
221.	2005	Мюзикл	«Синяя птица»	А. Петров, О. Петрова
222.	2005	Опера	«Пламя и весенний ветер погубят древний город»	Ван Цуцз, Чжан Чжой.
223.	2006	Симфоническая поэма	«Посвящение»	О. Алюшина, К. Бодров, О. Бочихина, А. Буканов, Т. Новикова, А. Сюмак
224.	2006	Хоровая кантата (перформанс)	«Хор жалобщиков Санкт-Петербурга»	ТПО «Композитор»
225.	2006	Опера	«Селима и Гассан»	ТПО «Композитор»
226.	2007	Сюита	Национальная оркестровая сюита «Изобилие из года в год»	Лю Вэньцзинь, Лю Сицзинь, Ли Чонгван, Цзин Цзяньшу, Ли Вэньпин Цюй
227.	2009	Сюита	«Детские игры» (Jeux d enfants)	П. Пospelов, Д. Рябцев (ТПО «Композитор»)

228.	2009	Вариации	Вариации на Вальс Шуберта	Э. Форд, И. Манро, К. Боумен, Р. Чепмена-Смита, Дж. Чиндамо, А. Келлер, Е. Кац-Чернин, Роджер Смолли
229.	2010	Симфоническая пьеса	«Призыв»	ТПО «Композитор»
230.	2010	Вариации	На тему марша Беллини (II ч.)	М. Кэмерон, К. Бейснер, С. Феррарези, К. Ким, Г. Андерсон, Х. Чуци
231.	2011	Балет	«Шыяанам...»	Ч. Комбу-Самдан, У. Хомушка, Д. Афоничев, А. Житов, А. Оюн
232.	2011	Песенно-танцевальная сюита	«В колыбели Саян и Тынды»	Ч. Комбу-Самдан, У. Хомушка, Д. Афоничев, А. Житов, А. Оюн
233.	2011	Кантата	«Искатели жемчуга в Язуе»	ТПО «Композитор»
234.	2011	Симфония	«Звуковые картины Дуньхуана»	Чжао Цзипин, Чжан Цзянь, Цзин Цзяньшу, Хань Ланькуй
235.	2012	Опера	«Свободная воля»	Интернет-сообщество «Опера, написанная Вами»
236.	2013	Опера	«Победа над солнцем»	И. Рогалев, И. Воробьев, Л. Резетдинов, С. Полозов, А. Танонов, Д. Мазитова, А. Зобнин
237.	2013	Оратория	«Семь песен о Боге»	Б. Гребщиков, А. Микита
238.	2013	Симфония	«Торонто»	Т. Маховер, жители Торонто

239.	2014	Песенно-танцевальная сюита	«Золотые стрелы мечты»	Ч. Комбу-Самдан, У. Хомушка, Д. Афоничев, А. Житов, А. Оюн
240.	2014	Мюзикл	«Мастер и Маргарита»	А. Танонов, О. Томаз, С. Рубальский, И. Долгова, О. Попков, А. Маев
241.	2014	Симфония	«Между пустыней и глубоким синим морем: симфония Перта»	Т. Маховер, Западноавстралийский симфонический оркестр
242.	2015	Мюзикл	«Демон Онегина»	А. Танонов, Г. Матвейчук, (П. Чайковский)
243.	2015	Сюита	«Страна чудес»	С. Бимиш, Р. Пануфик, М-Э. Тернейдж, С. Макрей, П. Рудерс, Г. Блейк, К. Дэвис, С. Хаф, Р. Дюбаньон, И. Грингольц, К. Мэтьюз, Г. Симкок, О-Р. Томас
244.	2015	Симфония	«Галлиполийская симфония»	Д. Демиркан, К. Инче, О.Ф. Текбилек, П. Скалторп, Г. Коэн, Е. Кац-Чернин, Э. Шульц, Г. Коэн, Г. Фарр, Р. Наннс, Р. Харрис, К. Лэтэм, П. Полиас
245.	2015	Симфония	«Кантонская рифма Шёлкого пути»	Цзин Цзяньшу, Хань Ланькуй, Чжан Цзянь, Чжан Сяофэн, Чжао Цзипин, Лань Чэнбао, Фан Сяоминь
246.	2016	Опера	«Индиго»	Э. Топпинен, П. Кивилааксо
247.	2018	Мюзикл	«Лолита»	О. Томас, А. Танонов
248.	2019	Concerto grosso для симфонического оркестра	«Libereta/МО/Opus 30/2019»	С. Невский, А. Сюмак, Дм. Курляндский, А. Хубеев, Н. Попов

249.	2019	Камерно-вокальная композиция	«Я знаю только, что я есть»	Л. Эфтимииу, М. Шереггер
250.	2019		«Массовый шум»	Общество «Открытые уши»
251.	2021	Опера	«Журналистка»	Н. Медведовская, О. Харрис, Е. Саничева, О. Егорова, О. Власова, М. Николаева, М. Романова, Н. Синякова, Е. Седелева, Г. Альтман, Л. Лобан, К. Пополова, Н. Прокопенко, А. Ветлугина, Ж. Габова (Джексембекова), В. Кухта
252.	2021	Оратория	Пасхальный триптих	С. Екимов, К. Бобров, А. Танонов
253.	2022	Гимн	К 110-летию Саратовской государственной консерватории	В. Мишле, В. Орлов, С. Полозов, И. Субботин
254.	2023	Кантата	«Сказ о Козьме Минине и граде Нижнем Новгороде»	А. Танонов, С. Екимов
255.	2023	Симфония	Симфония № 1 «Космос» из цикла «Энергии Мира»	П. Дранга и ИИ
256.	2023	Симфония	«Парадокс близнецов»	Я. Хаас, А. Зибер и ИИ
257.	2025	Опера	«Мантогора»	П. Чайковский, П. Дранга и ИИ
258.	2026	Цикл в пяти частях	«Пять взглядов на Саратов»	В. Мишле, А. Назаров, С. Полозов, И. Субботин, В. Орлов

**ПРИЛОЖЕНИЕ II. Таблица распределения авторства в проекте
«Страсти по Матфею — 2000»**

I отделение:			
№	Название	Композиторы	Автор стихов/текстов
1.	Куда?	И. Юсупова	Л. Белый
2.	Музыка для инаугурации	П. Карманов	Е. Фанайлова
3.	Гавот	В. Гайворонский	П. Короленко
4.	Причастие	С. Загний	П. Короленко, М. Гронас
5.	Антифон I	В. Мартынов	Л. Рубинштейн
6.	Спи мое сердце усни (Schlaf, mein Herz, schlaf ein)	П. Карманов	О. Седакова
7.	Три моления о чаше Моление I	В. Николаев	Г. Айги
8.	Три моления о чаше Моление II	В. Николаев	Д.А. Пригов
9.	Три моления о чаше Моление III	В. Николаев	О. Седакова
10.	Ключ	ТПО «Композитор»	М. Гронас
11.	Сарабанда	Д. Чеглаков	М. Шильман («Из Пророка Исайи»; Ис. 24:16-17)
12.	Обе смерти тебе, Иуда	Б. Филановский.	Р. Рудица
13.	Слово	И. Юсупова, Д. Чеглаков	В. Курицын

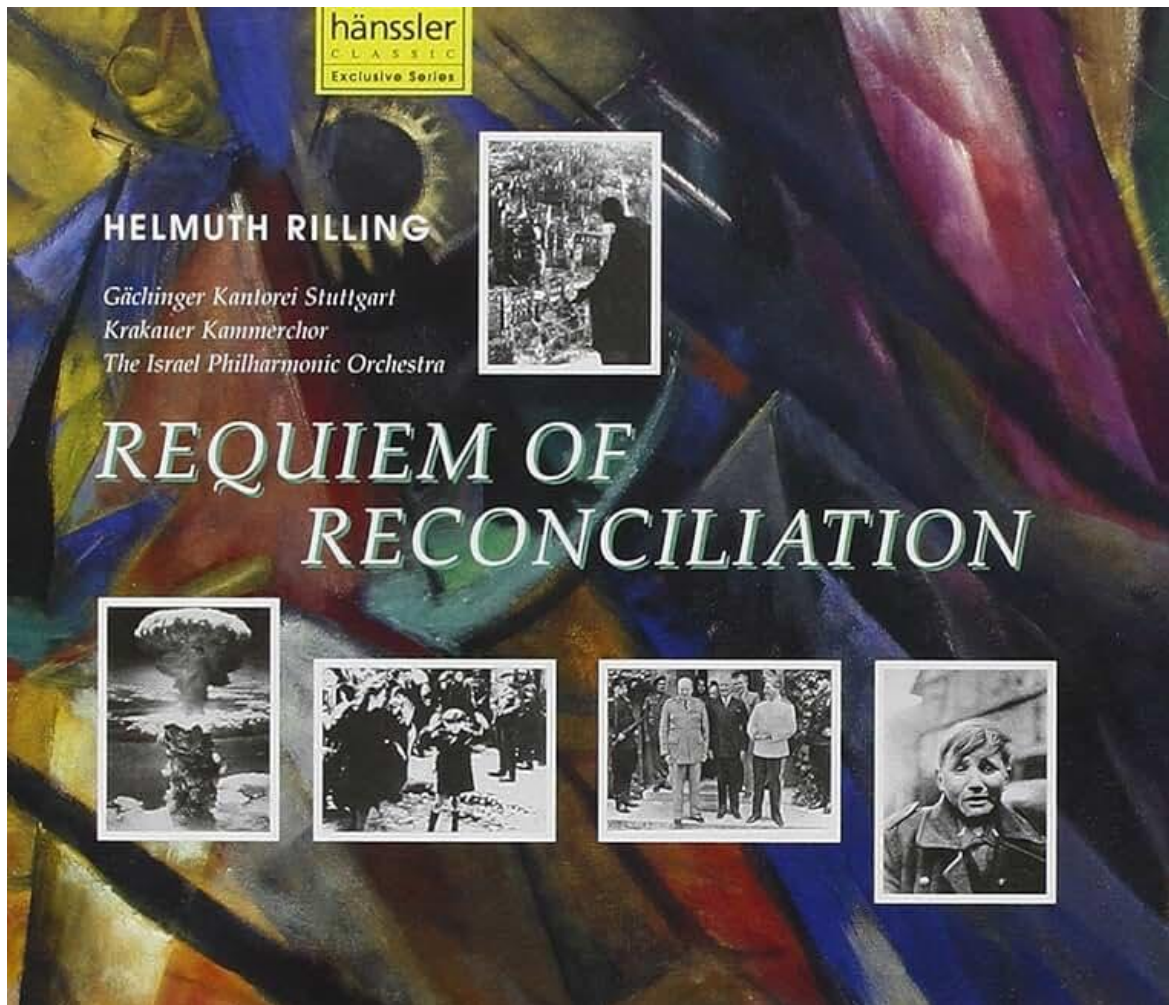
14.	Французская увертюра	В. Гайворонский	П. Короленко
15.	Люди мои, что Я сделал вам	И. Великанов	О. Седакова
16.	Сегодня	И. Юсупов	В. Павлова
17.	Повинен смерти	А. Ларин	Евангелие от Матфея (26:65-68, 27:29)
18.	Ария со считалочкой	ТПО «Композитор»	О. Рожанская
19.	Вспомни обо мне	П. Короленко	С. Загний
II отделение:			
20.	Erbarme dich	А. Шульгин	
21.	L'apres-midi d'un Bach	В. Мартынов	
22.	Земля крови	С. Загний	П. Короленко
23.	Сарабанда	В. Гайворонский	
24.	Agonia Divina («Заказное убийство для смешанного состава»), ос. 72-s	Ю. Ханонъ	Неизвестный автор
25.	Обхохочешься (Laughtrack)	В. Николаев	
26.	Этюд о душе	А. Щетинский	А. Парин
27.	Антифон II	В. Мартынов	Л. Рубинштейн
28.	Нетерпимость	А. Айги	
29.	<u>2000@JC</u>	В. Николаев	А. Анашевич
30.	Ночная мгла	А. Вустин	Б. Пастернак (из романа «Доктор Живаго»)
31.	Отдай мне его	Б. Филановский	Л. Рубинштейн
32.	Спи, мое сердце, усни	П. Карманов	О. Седакова

ПРИЛОЖЕНИЕ III. Таблица формул коллективного взаимодействия авторов

N		Константа 1	Вариантная часть	Константа 2	Итог
1	1		$[K3\langle\text{Вок.}\rangle + K1\langle\text{Ч.1}\rangle + K2\langle\text{Ч.2}\rangle + K4\langle\text{Ч.3}\rangle]$		
	2a		$[(K3\langle\text{Вок.}\rangle + K1\langle\text{Ч.1}\rangle) + K2\langle\text{Ч.2}\rangle + K4\langle\text{Ч.3}\rangle]$		
2	2б		$[K1\langle\text{Ч.1}\rangle + (K3\langle\text{Вок.}\rangle + K2\langle\text{Ч.2}\rangle) + K4\langle\text{Ч.3}\rangle]$		
	2в		$[K1\langle\text{Ч.1}\rangle + K2\langle\text{Ч.2}\rangle + (K3\langle\text{Вок.}\rangle + K4\langle\text{Ч.3}\rangle)]$		
	3a		$[(K3\langle\text{Вок.}\rangle + K1\langle\text{Ч.1}\rangle) + (K3\langle\text{Вок.}\rangle + K2\langle\text{Ч.2}\rangle) + K4\langle\text{Ч.3}\rangle]$		
3	3б	$K3\langle\Phi\rangle \times$	$[K1\langle\text{Ч.1}\rangle + (K3\langle\text{Вок.}\rangle + K2\langle\text{Ч.2}\rangle) + (K3\langle\text{Вок.}\rangle + K4\langle\text{Ч.3}\rangle)]$	$\times K4\langle\text{О}\rangle$	= Сочинение
	3в		$[(K3\langle\text{Вок.}\rangle + K1\langle\text{Ч.1}\rangle) + K2\langle\text{Ч.2}\rangle + (K3\langle\text{Вок.}\rangle + K4\langle\text{Ч.3}\rangle)]$		
4	4		$[(K3\langle\text{Вок.}\rangle + K1\langle\text{Ч.1}\rangle) + (K3\langle\text{Вок.}\rangle + K2\langle\text{Ч.2}\rangle) + (K3\langle\text{Вок.}\rangle + K4\langle\text{Ч.3}\rangle)]$		
5	5 a		$[(K1\langle\text{Ч.1}\rangle + K2\langle\text{Ч.2}\rangle + K4\langle\text{Ч.3}\rangle) \times K3\langle\text{Вок.}\rangle]$		
	5б		$[K3\langle\text{Вок.}\rangle \times (K1\langle\text{Ч.1}\rangle + K2\langle\text{Ч.2}\rangle + K4\langle\text{Ч.3}\rangle)]$		

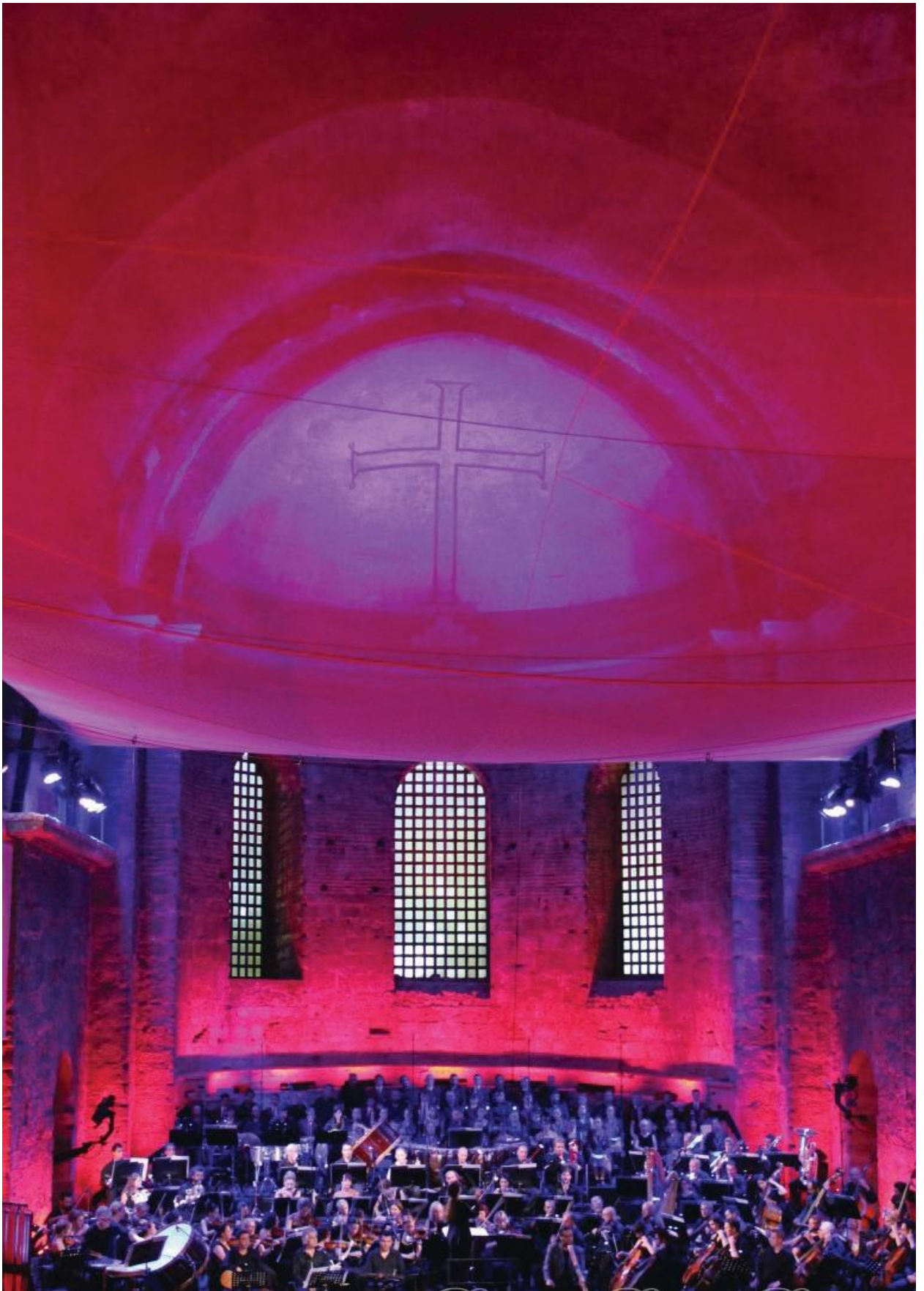
ПРИЛОЖЕНИЕ IV. «Реквием примирения»





ПРИЛОЖЕНИЕ V. «Галлиполийская симфония»







BATTLE HYMNS: Turkish musician Omar Faruk Tekbilek (centre) joins the QSO for The Gallipoli Symphony.







Reproduced by permission of the War Office, March, 1923

ПРИЛОЖЕНИЕ VI. Структура и содержание оперы «Курмангазы»





АСТАНА ҚАЛАСЫ ӘКІМДІГІНІҢ
МЕМЛЕКЕТТІК АКАДЕМИЯЛЫҚ
ФИЛАРМОНИЯСЫ

19/01 2019
18.00

**“АСТАНА”
концерт залы**

Ахмет Жұбанов, Ғазиза Жұбанова

Опера

«ҚҰРМАНҒАЗЫ»

концерттік қойылым

Тикетон

Либретто Хамит ЕРҒАЛИҰЛЫ

Астана қаласы әкімдігінің
Мемлекеттік академиялық филармониясының

СОЛИСТЕРІ

КАМЕРАЛЫҚ ХОРЫ
Көркемдік жетекшісі Г. Құттыбадамова

СИМФОНИЯЛЫҚ ОРКЕСТРІ
Көркемдік жетекшісі Б. Батырхан
Бас дирижеры Е. Нұртазин

ЭСТРАДАЛЫҚ БИ АНСАМБЛІ
Көркемдік жетекшісі Л. Мукаева

Қоюшы дирижер - Ернар НҰРТАЗИН
Режиссер - Асхат ҚОШАЕВ

Структура и содержание оперы «Курмангазы»

№	Название	Действующие лица
1	№1 Кіріспе	
2	Кіріспе (Grave)	
3	Истай мен Махамбеттің	
4	Истай мен Махамбет туралы баллада (хор және Құрманғазы) • Хор «Үа, арыстан уді Исатай» • Песня Құрманғазы «Ей! Ғй, ағайын, ағайын...» • Хор «Вокализ» • Сцена Ақбаева, Ерғали Мамен., Құрманғаз «Кұйдін бул надищасы» и хор «Вокализ» • Песня Ақбаев «Соз емес демілеп...» • Хор «Етпен эткау мына сөзі есердің...» • Песня Құрманғазы «Кайтесіңдер мунсыздарды...» • Песня Құрманғазы «Ұры соткар сендердің...» • Ақбаев «Білдік без коу ісіңді» • Хор «Езтен отгау»	Хор Құрманғазы Ақбаев Ерғали
5	Құрманғазы ариясы • Ария «Зұлматтар тілеп менің»	Құрманғазы
6	Құрманғазы мен Алқаның қоштасу сцены • Песня Құрманғазы «Тағдыр мені тағыда» • Алқа. «Қарағым бет...» • Хор «Құрманғазы ы дос кәп саған»	Құрманғазы Алқа Хор
7	2- көрініс, Кіріспе	
8	«Аксак киік» хореографиялық көрінісі	
9	Құрманғазының монологі	Құрманғазы
10	Құрманғазы турмеде. Халық хоры • Хор «Вокализ» • Ешкім жоқ мұнда	Құрманғазы Хор

11	Кұрманғазы мән Әуес етің сценасы • Дуэт Әуес и Кұрманғазы «Қырмаш!...»	Кұрманғазы мән Әуес
12	Кұрманғазы мән Әуес етің дуэті • Дуэт «Жер адыр аспан биік...»	Кұрманғазы Әуес
13	Кіріспе	
14	№2 Би	
15	Петровский, Савич, Натали сценасы • Сцена «Kaimian kantait»	Петровский Савич Натали
16	Натали Романсы	Натали
17	Кұрманғазы мен Перовский сценасы • Дуэт «Алмырзалар сіздерте...» • Песня құрманғазы «Онерди...»	Кұрманғазы Перовский
18	Терме • Вокализ Кұрманғазы • Песня «Досың көсе қарсаңнан» • Хор «Он бойын жалын...» • Квинтет Натали, Савичева, Макаша, Кұрманғазы Перова «Неткен сарын барлық сыры»	Натали, Савичева, Макаша, Кұрманғазы Перова Хор
19	Кіріспе, Савичев ариозосы • Савичев ариозосы «Мартебеем таксырым!»	Савичев
20	Перовскийдің ариозосы • Перовскийдің ариозосы «Бегімен кеткен бей бастак»	Перовскийдің
21	2-көрініс • Кұрманғазы и Алқа «Бұл орын жазал...» • Ария Алқа. «Ер нарым көзі неге бұлдырай»	Кұрманғазы Алқа
22	Кұрманғазы ариясы • Ария Кұрманғазы «Қайран шешем...» • Ария Алқа «Ә бәсе, бәсе деймон Бесе...» • Дуэт Кұрманғазы и Алқа. «Сазым осы сор демесен...» • Хор a cappella «Іемір бұғау қозды бұған»	Кұрманғазы Алқа Хор
23	«Серпер» хореографиялық көрінісі	
24	2-көрініс, Кіріспе	
25	Аваньң бағасы • Ария Алқа. «Уа, тәсім, уа, аруақ»	Алқа

26	Әуес нен Алканын сиенасы • Әуесе «Ке?? ре гөр ақ кайран...» • Дуэт Алқа и Әуес «Жалғы зымнын жан кызыгы бо?шак...»	Алқа и Әуес
27	Ақбаевтын ариозосы және Әуесің монологі • Ариозо Ақбаев. «Аі эке»	Ақбаев
28	Әуесің монологі Әуесің «Не сұмдық, бұлне сұдық»	Әуес
29	Куанышты хабар жақында Кұрманғазы осында болады. Ақбаев канады. • Сцена и хор «Ой бай таксыр жайсыз хабар...»	Ақбаев Әуес Алқа Хор Ерғали Мамен
30	Кұрманғазызының ариозы Ариозо «Катал менинмен» Финал Сцена и хор	Ақбаев Әуес Алқа Хор Ерғали Мамен Кұрманғазы

№	Название	Действующие лица
1	№1 Вступление	
2	Вступление (Grave)	
3	Исатая и Махамбета	
4	Баллада об Исатае и Махамбете (хор и Курмангазы) • Хор «Да, царственный лев Исатай» • Песня Курмангазы «Эй! Ой, братья, братья...» • Хор «Вокализ» • Сцена Акбаева, Ергали, Мамена, Курмангазы «Это начало кюя» и хор «Вокализ» • Песня Акбаева «Не словом, а дыханием...» • Хор «Дрогнуло сердце от этих слов...» • Песня Курмангазы «Что вы сделаете, безжалостные...» • Песня Курмангазы «Воры, обманувшие вас...» • Акбаев «Мы узнали, что у тебя на душе» • Хор «Гореть в огне»	Хор Курмангазы Акбаев Ергали
5	Ария Курмангазы • Ария «Желая мне бедствий»	Курмангазы

6	Сцена прощания Курмангазы и Алка • Песня Курмангазы «Судьба меня снова» • Алка «Мое дитя...» • Хор «Курмангазы, тебе много друзей»	Курмангазы Алка Хор
7	2-я картина, Вступление	
8	Хореографическая картина «Аксак киик» (Хромой сайгак)	
9	Монолог Курмангазы	Курмангазы
10	Курмангазы в тюрьме. Народный хор • Хор «Вокализ» • Никого здесь нет	Курмангазы Хор
11	Сцена Курмангазы и Ауэса • Дуэт Ауэса и Курмангазы «Курмаш!..»	Курмангазы Ауэс
12	Дуэт Курмангазы и Ауэса • Дуэт «Земля гористая, небо высокое...»	Курмангазы Ауэс
13	Вступление	
14	№2 Танец	
15	Сцена Петровского, Савича, Натали • Сцена «Откуда пришёл?»	Петровский Савич Натали
16	Романс Натали	Натали
17	Сцена Курмангазы и Перовского • Дуэт «Благородные господа...» • Песня Курмангазы «Искусство...»	Курмангазы Перовский
18	Терме • Вокализ Курмангазы • Песня «Если друг увидит издалека» • Хор «Пламя во всём теле...» • Квинтет Натали, Савичевой, Макаши, Курмангазы, Перова «Какая мелодия, вся тайна»	Натали, Савичев, Макаша, Курмангазы, Петрова Хор
19	Вступление, Ариозо Савичева • Ариозо Савичева «Достоинство моё, судьба моя!»	Савичев
20	Ариозо Перовского • Ариозо Перовского «Несчастный, сбившийся с пути»	Петровский
21	2-я картина • Курмангазы и Алка «Это место проклято...» • Ария Алка «Мой герой, почему твой взгляд тускнеет»	Курмангазы Алка
22	Ария Курмангазы • Ария Курмангазы «Бедная моя мать...» • Ария Алка «О, говорю, говорю...» • Дуэт	Курмангазы Алка Хор

	Курмангазы и Алка «Если мой кюй не горе...» • Хор a cappella «Жизнь оковами сковала»	
23	Хореографическая картина «Серпер»	
24	2-я картина, Вступление	
25	Жертвоприношение Авы • Ария Алка «О, Всевышний, о, духи»	Алка
26	Сцена Ауэса и Алка • Ауэс «Прости, белая...» • Дуэт Алка и Ауэса «Единственная радость души моей...»	Алка Ауэс
27	Ариозо Акбаева и монолог Ауэса • Ариозо Акбаева «Ой, отец»	Акбаев
28	Монолог Ауэса • Ауэс «Что за чудо, что за диво»	Ауэс
29	Радостная весть: скоро Курмангазы будет здесь. • Сцена и хор «Ой, господин, плохая весть...»	Акбаев Ауэс Алка Хор Ергали Мамен
30	Ариозо Курмангазы • Ариозо «Жестокий со мной» Финал. Сцена и хор	Акбаев Ауэс Алка Хор Ергали Мамен Курмангазы

ПРИЛОЖЕНИЕ VII. Мюзикл «Капитанская дочка»



FROM RUSSIA WITH LOVE AND MUSIC

ИЗ РОССИИ С ЛЮБОВЬЮ И МУЗЫКОЙ

You are cordially invited to the Premiere Musical Presentation of

ALEXANDER PUSHKIN'S

THE CAPTAIN'S DAUGHTER КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА

Music by ANDREI PETROV
Lyrics by ADELE AHRONHEIM

By the 1996 National Music Theater Conference at
The Eugene O'Neill Memorial Theater Center, Waterford, CT
On Wednesday, August 7, 1996

5:30 PM - Reception to meet the Composer and Lyricist
7:00 PM - Buffet Dinner Russian Style
8:15 PM - Performance
Post Performance Reception - Meet the Cast
Coffee and Dessert will be served

Tickets: \$50.00 for entire package
\$20.00 for performance and post performance reception only

Please reply by July 31, 1996 by returning the coupon below to:

Helga Twomey
The Eugene O'Neill Theater Center
305 Great Neck Road, Waterford, CT 06385
Or call: 860 443-5378

I will attend the performance of **THE CAPTAIN'S DAUGHTER** and the pre- and post-performance receptions.
Enclosed is my payment of \$50 per person for _____ persons, for a total of \$_____.

I will attend the performance of **THE CAPTAIN'S DAUGHTER** and the post-performance reception only.
Enclosed is my payment of \$20 per person for _____ persons, for a total of \$_____.

Credit Card Information: MC / VA / AX # _____ Exp. Date _____

by Albina Shulgina and Vitaly Gordienko

THE **BOSTON** CONSERVATORY THEATER ENSEMBLE PRESENTS

THE CAPTAIN'S DAUGHTER

The Boston Conservatory Theater
Oct. 24–26, Thursday–Saturday, 8 P.M.
Oct. 26, Saturday, 2 P.M.
Oct. 27, Sunday, 2 P.M. and 7 P.M.

A new musical based on the Novella by Alexander Pushkin

Music by Andrei Petrov and Olga Petrova

Book & Lyrics by Adele Ahronheim

(Some material based on work in Russian by Albina Shulgina and Vitaly Gordienko)

Directed by Neil Donohoe

Musical Direction by William Casey

Choreographed by Michelle Chassé

Conducted by Reuben Reynolds, III

Orchestration by Albert Ahronheim

Scenic Design by Jill McFarlane

Lighting Design by John R. Malinowski

Costume Design by David Costa-Cabral

Sound Design by Bill Rauworth

Fight Director Edward Eaton



ИГРАЕМ МЮЗИКАЛ ВМЕСТЕ

2003

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

1703-2003


 КОМИТЕТ
ПО КУЛЬТУРЕ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

ПРАВИТЕЛЬСТВО САНКТ-ПЕТЕРБУРГА, КОМПЕТЕНТНЫЙ АГЕНТ
 САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
 ТЕАТР
 МУЗЫКАЛЬНЫХ
 КОМЕДИЙ



Андрей ПЕТРОВ-Ольга ПЕТРОВА
**КАПИТАНСКАЯ
ДОЧКА**
 МЮЗИКЛ В ДВУХ ДЕЙСТВИЯХ

ПОСТАНОВКА ЛАУРЕАТА ГОСУДАРСТВЕННОЙ ПРЕМИИ РОССИИ ИГОРЯ КОНЯЕВА
 МУЗЫКАЛЬНЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ И ДИРИЖЕР –
 ЛАУРЕАТ ПРЕМИИ ПРАВИТЕЛЬСТВА РФ АЛЕКСЕЙ НЕФЕДОВ
 СЦЕНОГРАФ – ОЛЬГА ШАНШЕПЛАШВИЛИ
 БАЛЕТМЕЙСТЕР – МАРИЯ КОРАБЛЕВА


 12+

Билеты проданы по сайту театра MUSCOMEDY.RU
 и в кассе театра: Роташинская ул., д.13,
 Н. «Мастинка двор» тел. 570-58-608







Содержание англоязычной версии мюзикла «Капитанская дочка»

№	Название	Действующие лица
1.	Prologue (Пролог)	Pugatchev
Act I		
2.	Scena I • Coro Lady and Cavalier • Aria Catherine «I woke in the night»	Coro Catherine
3.	Scena II «A man of honor...» • Duet Andrei and Avdotia «The only one to carry» • Aria Pyotra «But imagine, mama, your little lad» • Duet Andrei and Pyotr «It time you become	Andrei Avdotia Pyotr
4.	Scena III «Song about decent Robber» • Song of Pugatchev «Red was his caftan...»	Pugatchev
5.	Scena IV • Dialog • Aria Pugatcheva «I was flying around the garden» • Coro «The old woman...», • Dialog	Pugatchev Coro «Inkeeper and Cossacks» Savelich Griniev
6.	Scena V • Peasant woman «Come to mama...» • «Keep your eyes on our leader...»	Peasant woman Mixt Coro Savelich Griniev
7.	Scena VII «Blow With the Wind and Move With the Tide» • Song of Shvabrin «Oh, you can t hold...» (Music by A/Petrov)	Shvabrin
8.	Scena VI Masha s waltz • Aria Masha «Masha s of mid of this...»	Masha
9.	Scena VIII «Romance of Griniev» • Romance of Griniev «Though I try to flee...»	Griniev
10.	Scena IX «Scena Grinieva, Savelich and Shvabrin»	Griniev Savelich Shvabrin
11.	Scena X «A room Mironov. Griniev a Masha» • Dialog • Aria Griniev «There was a girl... »	Griniev Masha
12.	Scena XI «Major Griniev s home in Simbirsk» • Scena MME Grinieva, M-R Griniev	MME Grinieva M-R Griniev

	Grinieva, Savelich	Savelich Pyotr Masha
13.	Scena XII • Dialog Captain Mironov and MME Mironova»	Rebels Captain Mironov MME Mironova
14.	Scena XIII • Dialog Masha and Grinieva • Duet Masha and Grinieva «Free – well, my sweet»	Masha Griniev
15.	Scena XIV «Final of the I-st act» • Coro «Villagers, Cossacks, Bashkirs» • Dialog Pugatcheva and Captaina Mironova • Scena (dialog) Grinieva, MME Mironova, Pugatcheva and Savelich • Coro «Villagers, Cossacks, Bashkirs»	Coro Pugatcheva Captain Mironov Griniev MME Mironova Pugatchev Savelich
Act II		
16.	Scena I A • Song of Pugatchev	Coro men Pugatchev
17.	Scena II «Savelich and Pugatchev» • Dialog • Duet Savelich and Pugatchev «Two dressing gowns»	Pugatchev Savelich Pyotr
18.	Scena III «Song about Lisaveta Kharlova» • Song Shvabrin «Have I told you tale of Lizaveta»	Shvabrin
19.	Scena V (Scena II) • Aria Masha «Dear Lord above...» • Duet Grinieva and Masha «She has such farh...»	Masha Griniev
(20.)	Scena IV «Pugatchev. Ah. Pyotr and Maria»» • Coro Women «The needle will Marry» • Coro Men «Fish are swimmining» • Coro «Dance and Celebrate»»	Coro Pugatchev
21.	Scena VI Song «The Eagle and the Raven». » • Aria Pugatchev «An old Kalmyck women...»	
22.	Scena III «Qurtet (Pugatchev, Catherine, Masha Griniev) » • Duet Pugatchev and Catherine • Duet Masha and • Coro Griniev	Pugatchev Catherine Masha Griniev

23.	Scena IV «Tribunal»	Coro Masha Andrei Avdotia Savelich Capitan Griniev
24.	Scena IV «Griniev s aria at the Tribunal» • Aria Grinieva «Stand firm. So father said...»	Griniev
25.	Scena VI (IX) «Masha and Caterine» • Duet Masha and Caterine «Everything he did...»	Masha Caterina
26.	Scena VI (X) Final • Duet Caterine and Pugatcheva «The wolf roams no more...» • Coro «Crond pance»	Caterina Masha Griniev Pyotr Coro

№	Название	Действующие лица
1.	Пролог	Пугачёв
Акт I		
2.	Сцена I • Хор дам и кавалеров • Ария Екатерины «Я проснулась ночью»	Хор Екатерина
3.	Сцена II «Человек чести...» • Дуэт Андрея и Авдотьи «Единственный, кто понесёт» • Ария Петра «Но представь, мама, твой маленький сын» • Дуэт Андрея и Петра «Тебе пора стать»	Андрей Авдотья Пётр
4.	Сцена III «Песня о благородном разбойнике» • Песня Пугачёва «Красен был его кафтан...»	Пугачёв
5.	Сцена IV • Диалог • Ария Пугачёвой «Я летала по саду» • Хор «Старуха...» • Диалог	Пугачёв Хор «Хозяйка и казаки» Савельич Гринёв
6.	Сцена V • Крестьянка «Иди к маме...» «Смотрите в оба за нашим предводителем...»	Крестьянка Смешанный хор Савельич Гринёв

7.	Сцена VII «Плыть по ветру и плыть по течению» • Песня Швабрина «Ох, не удержать тебя...» (Музыка А. Петрова)	Швабрин
8.	Сцена VI «Вальс Маши» • Ария Маши «Маша среди этого...»	Маша
9.	Сцена VIII «Романс Гринёва» • Романс Гринёва «Хоть я пытаюсь бежать...»	Гринёв
10.	Сцена IX «Сцена Гринёва, Савельича и Швабрина»	Гринёв Савельич Швабрин
11.	Сцена X «Комната Мироновых. Гринёв и Маша» • Диалог • Ария Гринёва «Была одна девушка...»	Гринёв Маша
12.	Сцена XI «Дом майора Гринёва в Симбирске» • Сцена г-жи Гринёвой, г-на Гринёва, Гринёвой, Савельича	Г-жа Гринёва Г-н Гринёв Савельич Пётр Маша
13.	Сцена XII • Диалог капитана Миронова и г-жи Мироновой	Разбойники Капитан Миронов Г-жа Миронова
14.	Сцена XIII • Диалог Маши и Гринёвой • Дуэт Маши и Гринёвой «Вольная – ну, моя сладкая»	Маша Гринёв
15.	Сцена XIV «Финал I акта» • Хор «Крестьяне, казаки, башкиры» • Диалог Пугачёвой и капитана Миронова • Сцена (диалог) Гринёва, г-жи Мироновой, Пугачёва и Савельича • Хор «Крестьяне, казаки, башкиры»	Хор Пугачёва Капитан Миронов Гринёв Г-жа Миронова Пугачёв Савельич
Акт II		
16.	Сцена I А • Песня Пугачёва	Мужской хор Пугачёв
17.	Сцена II «Савельич и Пугачёв» • Диалог • Дуэт Савельича и Пугачёва «Два халата»	Пугачёв Савельич Пётр
18.	Сцена III «Песня о Лизе Харловой» • Песня Швабрина «Рассказать ли вам историю о Лизе?»	Швабрин
19.	Сцена V (Сцена II)	Маша

	• Ария Маши «Господь Всевышний...» • Дуэт Гринёва и Маши «У неё такие дали...»	Гринёв
(20.)	Сцена IV «Пугачёв. Ах. Пётр и Мария» • Женский хор «Иголка выйдет замуж» • Мужской хор «Рыбки плавают» • Хор «Танцуй и веселись»	Хор Пугачёв
21.	Сцена VI Песня «Орёл и Ворон» • Ария Пугачёва «Старуха-калмычка...»	Пугачёв
22.	Сцена III «Квартет (Пугачёв, Екатерина, Маша Гринёва)» • Дуэт Пугачёва и Екатерины • Дуэт Маши и Гринёва • Хор	Пугачёв Екатерина Маша Гринёва
23.	Сцена IV «Трибунал»	Хор Маша Андрей Авдотья Савельич Капитан Гринёв
24.	Сцена IV «Ария Гринёва в Трибунале» • Ария Гринёва «Держись твёрдо. Так говорил отец...»	Гринёв
25.	Сцена VI (IX) «Маша и Екатерина» • Дуэт Маши и Екатерины «Всё, что он сделал...»	Маша Екатерина
26.	Сцена VI (X) Финал • Дуэт Екатерины и Пугачёвой «Волк больше не бродит...» • Хор «Венчает корону»	Екатерина Маша Гринёв Пётр Хор

ПРИЛОЖЕНИЕ VIII. Опера «Победа на солнцем»

Фотография авторов оперы

(справа налево: М. Матюшин, К. Малевич, А. Крученый)



ОБЩЕСТВО ХУДОЖНИКОВЪ
„СОЮЗЪ МОЛОДЕЖИ“

ПЕРВЫЕ ВЪ МІРѢ
4 ПОСТАНОВКИ 4
ФУТУРИСТОВЪ ТЕАТРА

Въ Понедѣльникъ, 2-го, во Вторникъ, 3-го, въ
Среду, 4-го и въ Четвергъ, 5-го Декабря 1913 г.,

ВЪ ТЕАТРѢ **ЛУНА-ПАРКЪ** ТЕАТРѢ
(бывшій Комиссарнеской, Офицерская, 39).

ДА ВО ВРЕМЯ:

ВЛАДИМІРЪ МАЯКОВСКІЙ

Третья изъ 2-хъ драмъ съ актеромъ и артисткой, сг. Владимиръ Маяковский. Режиссировать **АВТОРЪ**.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛІЦА

Владиміръ, Владиміровичъ Маяковский, поэтъ. Его знакомая (сцены 2-3, не разго- вариваетъ).	Старикъ съ черными сухими кошками, нѣсколько тысячъ лѣтъ. Человѣкъ безъ глазъ и ногъ.	Человѣкъ безъ уха. Человѣкъ безъ головы. Женщины со слезинками и слезинками.	Мужчина со слезинкой. Обыкновенный молодой человѣкъ. Газетчикъ, мальчикъ, дѣвочки и др.
---	---	---	---

ПЕРВЫЯ ВЪ МІРѢ
ПОСТАНОВКИ
ФУТУРИСТОВЪ ТЕАТРА



ПЕРВЫЯ ВЪ МІРѢ
ПОСТАНОВКИ
ФУТУРИСТОВЪ ТЕАТРА

ПОБѢДА НАДЪ СОЛНЦЕМЪ

Опера въ 2-хъ дѣйствіяхъ, А. Кручининъ. Режиссировать **АВТОРЪ**.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛІЦА

1-й будапештскій скиталецъ. 2-й Перонъ и Калитица въ одномъ лицѣ. Путешественникъ. Нѣкій аномальнѣйшій.	Забѣлка. Непріятель. Вонизъ. Разговорщикъ по телефону. Одинъ изъ несущихъ Солнце.	Многіе изъ несущихъ Солнце. Пестрый глазъ. Повые. Трусъ. Чтецъ.	Толстѣйшій. Старошкія. Впечатлительный рабочий. Маленькій человѣкъ. Анаторъ.
---	---	---	--

Хоръ, различные танцы, пантомимы, танцевальныя, сюрреалистическія, сюрреалистическія, даки въ красномъ и др.

Декораций художники: Гг. Малевича, Школьниковъ, Филонова и др.

2-го и 4-го Декабря, 3-го и 5-го Декабря,
ВЛАДИМІРЪ МАЯКОВСКІЙ ПОБѢДА НАДЪ СОЛНЦЕМЪ

Начало спектаклей въ 9 час. веч. Окончаніе не позднее 11¹/₂ час. вечера.

Предварительная продажа билетовъ только въ кассѣ Троицкаго театра
(Троицкая, 18), а въ дни спектаклей въ кассѣ театра „Луна-Паркъ“.

Хорошіе верхніе платья 10 коп. съ перомъ.

ОБЩЕСТВО ХУДОЖНИКОВ
СОЮЗ МОЛОДЕЖИ



ПЕРВЫЯ В МІРѢ
ПОСТАНОВКИ ФУТУРИСТОВ
ТЕАТРА
2, 3, 4 и 5 ДЕКАБРЯ 1913 20 АА
ТЕАТРЪ ЛУНА ПАРКЪ ОФИЦЕРСКАЯ 39

Ленинград, 1939

ГРУППА ХУДОЖНИКОВ
неделе фронта

ПЯТНИЦА, 6 февраля
в Ленинградском клубе артистов моряков

программа:

ПОБЕДА **МИ** **ТИНГ**
над солнцем

выступают художники
и не художники

СУДРЕ **МАТЧ** **ЕСКИД** **БАЛЕТ**

Фигурный танец в 4-х частях: 1. Вступление, 2. Танец, 3. Танец, 4. Танец.
2-й танец: Танцевальный танец. Танец в 4-х частях: 1. Вступление, 2. Танец, 3. Танец, 4. Танец.
3-й танец: Танцевальный танец. Танец в 4-х частях: 1. Вступление, 2. Танец, 3. Танец, 4. Танец.
4-й танец: Танцевальный танец. Танец в 4-х частях: 1. Вступление, 2. Танец, 3. Танец, 4. Танец.

Входные билеты 50 руб. проданы
и более половины билетов от
5 до 10 рублей, а в зале
Ленинского Клуба в 4-х

группа артистов
выступит на сцене
фронта при ГЛАВФРОНТЕ

Вход: 5 руб.

Входные билеты 50 руб. проданы
и более половины билетов от
5 до 10 рублей, а в зале
Ленинского Клуба в 4-х

Министерство культуры Российской Федерации
РОССИЙСКИЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ
МОЛОДЕЖНЫЙ ТЕАТР



77-й сезон
1997 г.

ПРЕМЬЕРА
1, 11, 17 НОЯБРЯ

Алексей КРУЧЕНЫХ

ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ

Опера в двух действиях, шести картинах

В спектакле участвуют:

Артисты:	Александр МИНАЕВ	Наталья ЧЕРНЯВСКАЯ
	Илья ИЛЬИН	Вера ЗОТОВА
	Олег ЗИМА	Ирина ЖОРЖ
	Алексей МЯСНИКОВ	Ирина АВТУХ
	Евгений РЕДЬКО	Елена ГАЛИБИНА

Оркестр Российского академического молодежного театра

Автор спектакля — Александр ПОНОМАРЕВ Художник-постановщик — Андрей ТЮПИКИН
Композитор и дирижер — Стефан АНДРУСЕНКО Художники по костюмам — Настя КИСЛИЦИНА
Анна КОЛЕЙЧУК

Балетмейстер — заслуженный деятель искусства Татарстана Лариса ИСАКОВА

Режиссер по сценическому движению — Вадим КУДРЯВЦЕВ

Режиссеры-педагоги по вокалу — Мария НЕФЕДОВА, Михаил КОРЗИН

Звуковое пространство — Михаил КОРЗИН, Стефан АНДРУСЕНКО, Николай ШАРОВ

Звукооператоры — Лариса ШУТИНОВА, Алексей ВЕРИГИН

Инспектор оркестра — заслуженный работник культуры России Вячеслав ИВАНОВ

Помощники режиссера — Ольга КАМАЛЬДИНОВА, Галина МОНЯХИНА

Заведующий художественно-постановочной частью — заслуженный работник культуры России Виктор ЛАЗАРЕВ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ ТЕАТРА
народный артист России, лауреат Государственной премии России

АЛЕКСЕЙ БОРОДИН

Касса открыта ежедневно, кроме понедельника, с 12 до 18 часов и с 16 до 19 часов.
Предварительная продажа билетов на следующий месяц — ПЕРВАЯ СУББОТА месяца.
Театральная площадь, 2. Телефоны для справок о билетах: 292 0069, 292 6572, 292 0205

Алексей Елисеевич КРУЧЕНЫХ (1886—1968 гг.) — один из самых значительных поэтов и теоретиков русского футуризма.

В 1912-13 гг. публиковался вместе с Велимиром Хлебниковым. На пути отказа от традиций Крученых пришел к созданию искусственного поэтического языка, состоящего из обрывков слов, грамматических окончаний, лишенных смысла звуковых и графических сочетаний, с которым он впервые выступил в стихотворении "Дыр бул шыл" (1912 г.). В 1913 г. в сб. "Слово как таковое" Крученых дал этому языку закрепившееся за ним название — "заумный язык" или "заумь".

Алексей Крученых дальше всех кубофутуристов пошел по пути абсурда, игры со звуками, дробления слова и слоговой графики. Для Крученых всегда существовало значение необычайная графическая подача текстов, для чего он пользовался различными шрифтами и причудливым типографским расположением текстов на страницах, включая слова собственную и чужую графику, в том числе и Казимира Малевича.

Вольфганг Казак
(Энциклопедический словарь русской литературы с 1917 года)

"Иду к новой природе, но не вырывает меня природа; и не я ли раньше расцветал зеленым миром и всем, что вижу, и не я ли новый земной череп, в мозгу которого творится новый расцвет, и не мой ли мозг образует собой плавильную фабрику, из которой бежит новый железный, преображенный мир и как с улья универсальности летит жизнь, которые мы называем изобретением? Мы не можем победить природу, ибо человек — природа, и не победить хочу, а хочу нового расцвета..." — писал Казимир Малевич в книге "О новых системах в искусстве" (1919 г.).

В декабре 1913 г. состоялся первый спектакль театра футуристов: трагедия Маяковского "Владимир Маяковский" и опера Крученых "Победа над солнцем".

"С этих спектаклей действительно начался авангардный театр XX века, получивший ближайшее продолжение и в творчестве первых его авторов, и в драматургии Ильи Зданевича, Сергея Гретьякова, Даниила Хармса, Александра Введенского, в режиссуре Всеволода Мейерхольда, Игоря Терентьева, Сергея Эйзенштейна, в сценарии Александры Экстер, Любови Поповой, Александра Родченко и многих других. Здесь вообще корни многих будущих поэтических и художественных начинаний. И прежде всего здесь начало супрематизма. Знаменитый квадрат Малевича впервые возник в декорациях к "Победе над солнцем" как пластическое выражение победы активного человеческого творчества над пассивной формой природы: черный квадрат вместо солнечного круга..."

(Рудольф Дуганов)

Спектакль "ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ" Российского академического молодежного театра не реконструкция спектакля 1913 г. (музыка М. Мяткошина, сценография К. Малевича).

Режиссер Александр Пономарев вместе с молодыми артистами попытается создать эту оперу заново, сделать спектакль для данного театра с новой музыкой и новым оформлением (композитор Стефан Андрусенко, сценография Андрея Тюпкина, художники по костюмам Настя Кислицина и Анна Колейчук).

Александр Пономарев для своей постановки выбрал эпиграф из стихотворения Игоря Терентьева:

ХРИЩ

Футуризм меня перестал беспокоить	сСилой как зробиюся
Это будет и с вами надвигаясь	кто нибудь закупоренный опять зокричит
НО потом опять кто нибудь некое	ВМРЬ в Мирь В мррь ВЕСЬ Я
Новая западня	Иром из меня сочт

Текст оперы не для чтения. Это произведение о сотворении своего мира. Этот мир создается на глазах у зрителей. "Победа над солнцем" — очень театральная пьеса.

Премьера — 1 ноября 1997 г.

Алексей КРУЧЕНЫХ

ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ

Опера в двух деймах, шести картинах

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА И ИСПОЛНИТЕЛИ
в порядке появления:

Чернотворские вестушки

Елена ГАЛИБИНА,
Наталья ЧЕРНЯВСКАЯ,
Ирина ЖОРЖ, Вера ЗОТОВА,
Ирина АВТУХ

ПЕРВОЕ ДЕЙМО

Первая картина

БУДЕТЛЯНСКИЕ СИЛАЧИ

Олег ЗИМА, Илья ИЛЬИН,
Александр МИНАЕВ,
Алексей МЯСНИКОВ

НЕРОН и КАЛИГУЛА,

в одном лице

Александр МИНАЕВ,
Илья ИЛЬИН

ПУТЕШЕСТВЕННИК ПО ВСЕМ ВЕКАМ

Алексей МЯСНИКОВ

НЕКИЙ ЗЛОАМЕРЕННЫЙ

Олег ЗИМА

БУДЕТЛЯНСКИЕ ПУЛЕТЕЧНИКИ

Александр МИНАЕВ,
Илья ИЛЬИН

ЗАБИЯКА

Илья ИЛЬИН

Вторая картина

ВОИНЫ

Алексей МЯСНИКОВ,
Олег ЗИМА, Илья ИЛЬИН,
Александр МИНАЕВ

Третья картина

ПОХОРОНИЩИЦЫ

Наталья ЧЕРНЯВСКАЯ,
Вера ЗОТОВА, Ирина ЖОРЖ,
Ирина АВТУХ

Четвертая картина

ВОИНЫ

Олег ЗИМА, Алексей МЯСНИКОВ,
Александр МИНАЕВ, Илья ИЛЬИН

ВТОРОЕ ДЕЙМО

Пестрый газ:

Ирина ЖОРЖ, Ирина АВТУХ, Наталья ЧЕРНЯВСКАЯ, Вера ЗОТОВА

Десятый стран

Пятая картина

ЧТЕЦ

ВНИМАТЕЛЬНЫЙ РАБОЧИЙ

СТАРОЖИЛ

ТОЛСТЯК

Алексей МЯСНИКОВ

Александр МИНАЕВ

Илья ИЛЬИН

Олег ЗИМА

Шестая картина

МОЛОДОЙ ЧЕЛОВЕК

КН — КН

БУДЕТЛЯНЕ

ЖЕНЩИНА

АВИАТОР

Илья ИЛЬИН

Наталья ЧЕРНЯВСКАЯ,

Вера ЗОТОВА, Ирина ЖОРЖ,

Ирина АВТУХ

Алексей МЯСНИКОВ,

Александр МИНАЕВ,

Олег ЗИМА, Илья ИЛЬИН

Елена ГАЛИБИНА

Евгений РЕДЬКО

ОРКЕСТР —	Юрий ЗВЕРЕВ	—	флейта
	Сергей ШИРЯГИН	—	английский рожок
	Денис БОКАРЕВ	—	кларнет
	Евгений ЕРШОВ	—	валторна
	Геннадий СИЯВИН	—	труба
	Вячеслав АНОСОВ	—	саксофон
	Анатолий ЮДИН	—	скрипка
	Зинаида ГОСМЕР	—	альт
	Владимир НИКИФОРОВ	—	виолончель
	Елена КУЩОВА	—	контрабас
	Андрей ЦЕХОТСКИЙ	—	ритм-соло гитара
	Константин МОЛЬКОВ	—	фортепиано
	Алла ГОРНОСТАЕВА	—	ударные
	Николай ШАРОВ	—	
	Александр КАРЕВ	—	

ИНСПЕКТОР ОРКЕСТРА —

заслуженный работник культуры России

ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ

Термен-вокс предоставлен театру "ТЕРМЕН-ЦЕНТРОМ"

Звуковое пространство —
Михаил КОРЗИН, Стефан АНДРУСЕНКО, Николай ШАРОВ

"ЧЕРНОТВОРСКИЕ ВЕСТУЧКИ" принадлежат перу
Велимира ХЛЕБНИКОВА

Автор спектакля —

АЛЕКСАНДР ПОНОМАРЕВ

Композитор и дирижер —

Стефан АНДРУСЕНКО

Художник-постановщик —

Андрей ТЮПИКИН

Художник по костюмам —

Настя КИСЛИЦИНА

Костюмы "старожил" и "черепа основ"

АННЫ КОЛЕЙЧУК

Балетмейстер

заслуженный деятель искусств Татарстана Лариса ИСАКОВА

Режиссер по сценическому движению —

Вадим КУДРЯВЦЕВ

Режиссеры-педагоги по вокалу —

Мария НЕФЕДОВА, Михаил КОРЗИН

Звукоинженер — Игорь МЕРКУЛОВ

Звукооператоры —

Лариса ШУТИНОВА, Алексей ВЕРИГИН

Свет — Юлия БАЛАШОВА

Помощники режиссера —

Ольга КАМАЛЬДИНОВА, Галина МОНЯХИНА

Заведующий художественно-

постановочной частью

Заведующий литературно-

драматургической частью

Помощник художественного

руководителя по труппе

Заведующая педагогической частью

Заведующий музыкальной частью

Заведующий декорационным цехом

Заведующая пошивочным цехом

Заведующая костюмерным цехом:

Заведующая гримерными цехами:

Заведующая осветительным цехом

Заведующий бутафорским цехом

Заведующий реквизиторским цехом

Заведующий радиоцехом

Заведующий цехом объемных декораций

Заведующий механическим цехом

Заведующая драпировочным цехом

Машинисты сцены

Наталья ШУМИЛКИНА

Ирина БРОВКИНА

Стефан АНДРУСЕНКО

Евгений МУХИН

Ольга ХОЛОМКИНА

Надежда КОЛЫЧЕВА

Елена АДАМЕНКО

Лили ДАВЫДОВА

Татьяна ПАВЛУШИНА

заслуженный работник культуры России

Александр БАБИЦЕВ

Маргарита СМЕРНОВА

Владимир ВОРОБЬЕВ

заслуженный работник культуры России

Борис ОВЕЧКИН

заслуженный работник культуры России

Николай ТИМЧЕНКО

Тамара СИДАШОВА

Виктор ТКАЧЕВ

Владимир ЕВСЕВ

Максим СТРУНИН

Художественный руководитель театра —
народный артист России, лауреат Государственной премии России
Алексей БОРОДИН

ТЕАТР СТАСА НАМИНА
ПРИ УЧАСТИИ РУССКОГО МУЗЕЯ



ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ



**РЕКОНСТРУКЦИЯ ОПЕРЫ
АЛЕКСЕЯ КРУЧЕННЫХ,
МИХАИЛА МАТЮШИНА,
КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА**