

В. О. Петров

Инструментальный театр: историческая пирамида жанра

Аннотация: в статье рассматривается генезис и становление одного из магистральных жанров современной музыки — инструментального театра, в котором реализовалось стремление художников второй половины XX в. к синтезу искусств. Автор выделяет наиболее значимые истоки инструментального театра, к которым относит: ритуал первобытного строя, синкретический в своей основе, народный театр, джаз, музыкальный акционизм (хэппенинг, перформанс), новации в области театрального искусства середины XX в. Особое внимание уделяется наиболее знаковым опусам, спровоцировавшим появление инструментального театра, — «Прощальной симфонии» Й. Гайдна, симфониям Ч. Айвза, фортепианным экспериментам Г. Кауэлла и Э. Сати.

Ключевые слова: искусствоведение, музыка, история, искусство, авангард, постмодернизм, синтез, театр, ритуал, жанр.

Инструментальный театр — жанр, окончательно сформировавшийся и обретший содержательные и языковые очертания только во второй половине XX в.¹ «На сцене» (1960) М. Кагеля — одно из первых произведений инструментального театра — включало в себя музыку, слово (декламацию и пение), определенную изначальную диспозицию инструментов и передвижения исполнителей с привлечением ряда пластических актерских приемов: пантомимы, жестикуляции и мимики. Задействованы были, иначе говоря, все элементы театрализации инструментального исполнительского процесса, превращающие слуховое восприятие произведения в зрительно-слуховое, добавляющие к слуховой информации информацию визуальную. Главный признак инструментального театра — *визуализация самого исполнительского процесса*. Слуховая же информация, направленная на слушателя-зрителя, заключалась не только в музыкальных, но и в словесных (лексических, фонемных) кодах. Визуализация

исполнительского процесса может стать очевидной либо за счет использования отдельных элементов театрализации (передвижения, театрального костюма, пластики и ряда ее видов, использования голосов инструменталистов и т. д.), либо за счет применения элементов театрализации комплексно.

Время становления инструментального театра затянулось на два столетия, если за самый ранний образец принять «Прощальную симфонию» (1772) Й. Гайдна, в финальной части которой исполнители поочередно прекращают играть на инструментах и покидают сцену. Здесь композитор применил своеобразный режиссерский ход: передвижение инструменталистов — один из элементов театрализации исполнительского процесса. По мнению М. Катунян, в данном случае происходит *субтракция* — процесс, направленный на постепенное убывание количества звуковых резонаторов². До Гайдна, в 1739 г. композитор И. Маттезон в трактате «Совершенный капельмейстер», *теоретически* обосновывая важность визуализации исполнительства, писал: «Скрипач, играя симфонию фурий, должен вертеться и раскачиваться как бешеный». И. Маттезон и Й. Гайдн рассчитывали на *сценическую эффектность* воплощения музыкальной композиции, направленную на выражение конкретных задач (Гайдн намекал князю Эстергази на то, что в виду отсутствия финансирования оркестр может распаться; Маттезон стремился усилить эмоциональный план исполнения). А сейчас финал «Прощальной симфонии» Гайдна называют первой «коллективной акцией». Ключевое слово здесь — «акция»: оно характеризует суть всех современных музыкальных хэппенингов и перформансов, а также рассматриваемого жанра вообще.

¹ Вопросы истории и теории инструментального театра рассмотрены в ряде наших работ: Петров В. О. Инструментальный театр: типология жанра // Музыкальная академия. 2010. № 3. С. 161–166; он же. К теории инструментального театра // Музыковедение. 2010. № 4 (апрель). С. 8–12; он же. Инструментальный ритуал как разновидность инструментального театра // Музыка и время. 2011. № 7 (июль). С. 33–37; он же. Инструментальный театр Маурисио Кагеля // Искусство и образование: журнал методики, теории и практики художественного образования и эстетического воспитания. М., 2011. № 5 (73). С. 36–48; он же. Инструментальный театр: функции передвижения исполнителей // Актуальные проблемы высшего музыкального образования: Научно-аналитический и научно-образовательный журнал. Н. Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2011. № 2 (18). С. 40–45; Его же. К вопросу о событийности в произведениях инструментального театра // Музыкальный авангард: вопросы творчества, исполнения, преподавания: Сб. материалов IV Международной научно-практической конференции. Пермь, 2011. С. 97–107.

² См. об этом: Катунян М. И. Новый тривий XX века: звук, число, обряд (А. Пярт, Л. Рубинштейн) // Миф. Музыка. Обряд: Сб. статей. М.: Издательский дом «Композитор», 2007. С. 185.

Своими корнями инструментальный театр уходит гораздо глубже в историю, нежели это принято считать в современном музыковедении. Среди его прототипов — ритуал (обряд), бытующий со времен первобытного строя, церковная импровизация эпохи Первого царства (династический период Древнего Египта, 3000–2000-е гг. до н. э.), народный (площадной) театр XV–XIX вв., приемы которых случайно или сознательно были использованы композиторами второй половины XX в.

Первобытное общество не разделяло *ритуал* на компоненты. Слово, музыка и танец находились в синтезе и были направлены на воплощение одной идеи. Разделение этого синкретического творчества на виды искусства произошло спустя века. К такому выводу приходят и некоторые исследователи современного авангарда. Так, А. Папенина, говоря об уникальных возможностях инструментального театра, пишет: «Любой новый жанр в большей или меньшей степени опирается на опыт, накопленный поколениями, и не может восприниматься как совершенно изолированное явление. Возможно, что еще в первобытном обществе сам процесс музицирования не был статичным, а сочетался с ритуальными действиями»³. Черты первобытного ритуала (обряд) свойственны инструментальному театру не только на *уровне процессуальности (формообразования) действия*, происходящего теперь на сцене, сочетающего музыку, слово, танец, но и на *уровне содержания*, поскольку некоторые инструментально-театральные сочинения преднамеренно создаются композиторами как ритуальное действие. Например, ритуал свойствен исполнению «Осенней музыки» (1975) для четырех исполнителей К. Штокхаузена, «Последнего языческого обряда» (1978) для инструментального ансамбля Б. Кутавичюса, «Юбилеи» (1979) для четырех ударников С. Губайдулиной, «Призрачной оперы» (1995) для китайской люэнь и струнного квартета Тан Дуна.

Необходимо отметить и близость инструментального театра *народному театру*, в мире которого, по высказыванию Ф. Караева, «автор и исполнители не строят, не создают, не организуют, а выдумывают. Здесь — и это-то главное! — оперируют не просто единичным, а прежде всего образами»⁴. Народный театр XV–XIX вв., широко распространенный во всей Европе (комедия dell'arte в Италии, импровизированная комедия и ярмарочные представления во Франции, балаган

в России), имел репертуар, состоявший из простых по содержанию актуальных для своего времени сценок, разыгрываемых участниками, зачастую непрофессиональными исполнителями. Каждый из них олицетворял определенный персонаж: Панталоне, Арлекина, Пьеро, Коломбину, Петрушку и т. д. При этом функции актера, чтеца, певца и игрока на музыкальных инструментах выполнял один человек. Допускались передвижения, привлечение пластики — все то, что станет характерным для инструментального театра в XX в. Некоторые из персонажей народного театра продолжили свою жизнь и в инструментальном театре: в пьесе «Арлекин» (1975) для кларнета К. Штокхаузена, в концертной трилогии «Скарамуш» (1989), «Арлекин» (1997), «Пьеро» (2002) для солирующих инструментов с оркестром Л. Липкиса.

Тенденция к синтезу искусств в рамках инструментальной композиции в XIX в. была обусловлена стремлением авторов наделять свое произведение монументальностью, раскрыть смысл идеи понятными любому слушателю средствами. Именно в это время в инструментальную сферу проникает слово, «озвученное» профессиональными певцами (Девятая симфония (1827) Л. Бетховена, Вторая симфония (1840) Ф. Мендельсона, «Данте-симфония» (1856) Ф. Листа). Этот новаторский прием в эпоху романтизма был обусловлен и стремлением композиторов к открытой программности сочинений. Начатый Л. Бетховеном, процесс проникновения слова в инструментальную музыку и инструментальные жанры был подхвачен многими его последователями. Постепенно слово как дополнительный источник информации стало исполняться *самими инструменталистами*, как в уже упоминавшемся произведении М. Кагеля «На сцене». *Инструментальная композиция со словом* — произведение инструментального театра, в котором используется один из элементов театрализации исполнительского процесса (включение слова), — получила широкое распространение во второй половине XX в. в творчестве Д. Кейджа, М. Кагеля, Ф. Ржевски, Л. Берио, С. Губайдулиной, В. Екимовского, И. Соколова, Ф. Караева. В их композициях слово включено в инструментальный процесс. Помимо этого, голос может выполнять функцию дополнительного тембра (при использовании крика, свиста или произнесения фонем).

Среди факторов, стимулировавших становление инструментального театра в XX в., есть и такие, которые на первый взгляд прямого отношения к театрализации исполнительского процесса не имели. Например шумовое наполнение звукового пространства, совпавшее с общей тенденцией времени к эпатажу, ярко проявившейся

³ Папенина А. Н. Музыкальный авангард середины XX века и проблемы художественного восприятия. СПб.: Изд-во СПбГУП, 2008. С. 53.

⁴ Караев Ф. К. Лекция об инструментальном театре. URL: http://www.karaev.net/t_lection_instrumtheater_r.html

в экспериментах футуристов и дадаистов. В 1914 г. итальянский композитор Л. Русоло в трактате «Искусство шумов» описал возможность применения в музыке различного рода стонов, смеха, разговоров, голосов животных, техногенных звуков. Этот трактат оказал значительное влияние на композиторов-новаторов Д. Кейджа и Э. Вареза. Так, произведение «Пустыни» (1954) написано Э. Варезом для духовых, ударных инструментов и «организованного уличного шума». Этот «шум» был записан композитором на улицах города, отредактирован при помощи фонических средств и «помещен» на магнитную ленту. Именно из магнитофона в процессе исполнения произведения и доносился весь «организованный уличный шум». В 1922 г. появляется статья американского композитора и астролога Д. Радьяра «Относительность музыкальных концепций», в которой он, предвосхищая знаменитые слова Д. Кейджа «музыка — это все, что звучит вокруг нас», написал: «Все вокруг нас является звуком»⁵. Позднее, в 1964 г., Д. Кейдж высказался об этом так: «Я сомневаюсь, найдем ли мы когда-нибудь более высокую цель: чтобы искусство и наше пребывание в нем ввело нас в ту самую жизнь, которой мы живем, и чтобы мы без партитур, исполнителей и прочих могли просто спокойно сидеть и слушать звуки, которые окружают нас, и слушать их как музыку»⁶. Кейдж стремился к этому, и большинство его произведений включает в себя, помимо звучания известных музыкальных инструментов, разнообразные шумы, произведенные предметами из стекла, металла и дерева. «Игра» на них уже вызывает эффект театрализации, визуализирует слуховое восприятие. В качестве музыкальных инструментов проволоочную щетку, бокалы, пилу, наперстки, изделия из картона и бумаги использовали в произведениях, относящихся к инструментальному театру, М. Кагель, Д. Крам, Э. Браун, И. Соколов, Тан Дун. Привлечение новых инструментов, «музыки звучащего мира» театрализует исполнительский процесс как внешне, так и внутренне: в отличие от «Прощальной симфонии» Гайдна, где театрализации подвергался процесс «классического» музицирования, сама звучащая музыка, в некоторых современных сочинениях большое значение имеют внешние дополнительные источники звука, музыка может заменяться шумами или растворяться в них.

С момента появления симфонии Й. Гайдна прошло более ста лет, прежде чем тенденция к насыщению инструментальной композиции приемами театральной драматургии проявилась в твор-

честве Э. Сати, Г. Кауэлла и Ч. Айвза — в связи с их стремлением к индивидуальности, неповторимости концепций. Так, партитуры некоторых произведений Э. Сати, созданных в 1910–1920-е гг., включали в себя пометки, раскрывающие музыкальную событийность. Например, в партитуре «Бюрократической сонатины» (1917) для фортепиано есть ремарки: «Он выходит из дома», «Веселый направляется в свою контору». Исполнитель игрой должен передать эти настроения и движения, срежиссированные композитором, прибегая к особым средствам — например, утрируя событийность мимикой. Применение элементов театрализации характерно для ряда сочинений Г. Кауэлла. К таковым можно отнести его пьесы для фортепиано «Реклама» (1914) и «Банши» (1923). В первом случае, по замечанию Ю. Кремлева, «стремительные и временами очень громкие кулачные удары обеих рук по клавишам (здесь имеется в виду исполнение “звуковых гроздьев” — кластеров, теория которых была разработана Г. Кауэллом. — В. П.) положительно оглушают слушателя и требуют от него сдаться на милость композитора и пианиста. Перед нами один из ярких примеров иронии и юмора Коуэла. По собственному признанию, он высмеивает подавляющей трескотней этой пьесы назойливость рекламных объявлений»⁷. В этой пьесе применение необычных приемов звукоизвлечения порождало новации в поведенческой стороне исполнения: звуковое выражение кластеров, ударов по инструменту требовало определенного пантомимного плана. Нечто похожее происходит в пьесе «Банши» (Банши — в ирландской мифологии призрак в облике женщины, стоны которого предвещают смерть), новаторские исполнительские приемы которой определили особую сценическую реализацию.

Эксперименты с пространством (мизанфония) представлены в Четвертой симфонии (1910–1916) Ч. Айвза, в которой автор для сценической реализации одного нотного текста пользуется «услугами» двух дирижеров. В ее финале — два параллельно играющих ансамбля: 1-я группа — три барабана, тарелки и гонг — имеет собственную тематическую и образную линии; 2-я группа — пять скрипок и арфа — исполняет свой материал из-за сцены, находясь вне видимости публики. Обе группы играют параллельно с оркестром, но каждая несет свою смысловую нагрузку, являясь выразителями образов земли и неба. Истоки такой театрализации — в менестрельных шоу, популярных в Америке в конце XIX в. В предисловии к III части («Четвертое июля») симфонии «Праздники» (1913) Ч. Айвз

⁵ Rudhyar D. The Relativity of Musical Conceptions // Musical Quarterly. 1922. VIII. P. 108–118.

⁶ Цит. по: Пусть песня всегда будет песней. Джон Кейдж о Чарлзе Айвзе // Советская музыка. 1991. № 7. С. 19.

⁷ Кремлев Ю. А. Фортепианные новации Генри Коуэла // Вопросы теории и эстетики музыки: Сб. статей. Вып. 9. Л.: Музыка, 1969. С. 108.

пишет: «...духовые: они не должны играть все время правильно и вместе, любой способ хорош...». О премьеры II части («День памяти погибших») той же симфонии он высказывался: «В конце каждого раздела только один скрипач на последнем пульте играл, остальные, потеряв ориентиры, глазели по сторонам... Я сомневаюсь, был ли хоть один такт, сыгранный наполовину правильно. К концу “в живых” остались только барабаны и этот единственный скрипач. Как только музыканты терялись и переставали играть, они оборачивались в публику и улыбались (и обязательно фыркали в свои носовые платки)... Во время “исполнения” часть публики смеялась, часть — острила...»⁸.

Ч. Айвз первым из композиторов некоторые свои *инструментальные пьесы* называет «театральными», а исполнительские составы «театральными оркестрами» и первым предлагает нетрадиционное расположение инструменталистов — на сцене и вне ее. «Театральный оркестр» Ч. Айвза, основу которого составляли преимущественно духовые и ударные инструменты, был чрезвычайно мобилен: он мог исполнять произведения как на сцене какого-либо зала, так и на улице. Для «театрального оркестра» начиная с 1901 г. Айвзом написано свыше 20-ти произведений. Среди них — «Сюита для театрального или камерного оркестра» (1903), в III части («Ночью») которой происходит разделение состава на две группы — оркестр и инструментальный ансамбль (арфа, скрипки, колокола), находящийся в противоположной части сцены, и цикл «Танцы регтайм» (1911). Идеи Ч. Айвза будут продолжены Г. Брантом: его «Антифония I» (1953) — пьеса для пяти оркестровых групп, каждая из которых размещена в отдельном пространстве и имеет свой тематический (стилистический, жанровый) музыкальный материал, своего дирижера, а также возможность перемещаться в пространстве. Этот же прием театрализации будет использован в ряде инструментальных сочинений Я. Ксенакиса, К. Штокхаузена, Р. Щедрина, Тан Дуна.

Особое влияние на становление инструментального театра оказал джаз, зародившийся в начале XX в. и за несколько лет распространившийся по всему миру. Композиторы, очарованные ореолом импровизационности, стали использовать его черты в своих опусах, а исполнители, стремившиеся к свободе самовыражения на сцене⁹, — в своих программах. Действенность джаза способствовала

визуализации исполнительского пространства, что привело к театрализации инструментальной музыки в целом. Неслучайно некоторые произведения Э. Саги, Ч. Айвза, а впоследствии и признанных мастеров инструментального театра М. Кагеля и Х. Геббельса имеют непосредственное отношение к использованию элементов джаза и других направлений массовой музыки. Поэтому Н. Киреева видит широкое распространение синтетических жанров, связанных с взаимодействием музыкального и театрального начал, в специфике «развития эпохи массовой культуры»¹⁰, стремительно ворвавшейся в социум в первой трети XX в.

Все эти метаморфозы происходили непосредственно в области инструментальной музыки. Однако на развитие инструментального театра повлияли и другие жанры музыкального искусства. Например, заметно влияние *вокально-инструментальных и музыкально-театральных жанров 1930–1950-х гг.* — «Трехгрошовой оперы» Б. Брехта и К. Вайля, «Трансатлантической оперы» Д. Антейла, «Абстрактной оперы № 1» Б. Блахера. Во всех этих примерах используется один из элементов театрализации исполнительского процесса — происходит «миграция» инструменталистов: согласно режиссуре, они вольны в передвижениях и могут располагаться не только в оркестровой яме, но и на сцене.

«Трехгрошова опера» была создана известным тандемом экспериментаторов — Б. Брехтом и К. Вайлем в 1928 г. Б. Брехт отмечал: «Введение музыки в драму произвело переворот в традиционных формах, драма стала менее тяжеловесной, как бы более элегантно, театральной <...> музыка пошатнула в драме устои»¹¹. Музыкально-театральная концепция Брехта – Вайля, содержащая идеи синтеза искусств, была основана на нескольких постулатах, которые выявил и проанализировал И. Нестьев. Во-первых, отмечает исследователь, у Брехта «неожиданные музыкальные вмешательства <...> всякий раз пробуждают зрителя от театрального “наркотического сна”, внушая ему в концентрированно целеустремленной форме основные социальные идеи спектакля»¹². Во-вторых, давая эстетическую оценку синтезу искусств, Брехт «выдвигает идею радикального “разъединения” художественных элементов. По его мнению, каждый компонент синтетического искусства заметно деградирует, если он приспособляется к дру-

⁸ *Ивашкин А. В.* Чарльз Айвз и музыка XX века. М.: Сов. композитор, 1991. С. 133–134.

⁹ Исполнение джазовых композиций сопровождалось оригинальным поведением участников исполнительского акта: они могли двигаться в такт музыки, отбивать ритмы, передвигаться по сцене. Импровизационность музыки диктовала импровизационность сценическую.

¹⁰ *Киреева Н. Ю.* Хоровая театрализация: коммуникативные аспекты: Дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2010. С. 3.

¹¹ *Брехт Б.* Театр. Т. 5. Ч. 2. М.: Искусство, 1965. С. 167.

¹² *Нестьев И. В.* История одного содружества (Бертольд Брехт и Курт Вайль) // Из истории музыки социалистических стран Европы: Сб. статей. М.: Музыка, 1975. С. 53.

гим смежным компонентам, теряя при этом свою специфическую выразительность»¹³. К. Вайль вывел оркестрантов на сцену и наделил их особыми функциями актеров (они могут двигаться, что-то изображать). Уникальность данного сочинения в конце 1920-х гг. очевидна: автономность музыки и наличие отдельных сцен в исполнении оркестрантов провоцировали появление в опере элементов, напоминающих инструментальный театр и в дальнейшем приведших к появлению такого феномена, как инструментальное мультимедиа.

В 1930 г. на американской сцене появляется «Трансатлантическая опера» Д. Антейла, где помимо главных действующих лиц, хора и оркестра принимает участие оператор, с помощью проектора воспроизводящий на сцену определенные картинки, способствующие более детальному раскрытию сюжета; инструменталисты вольны в своем сценическом проявлении — они могут передвигаться в пространстве и располагаться непосредственно на сцене. А в «Абстрактной опере № 1» (1953) Б. Блахера два хора и певцы-солисты превращаются лишь в «шумовые единицы» общего развития, поскольку они не поют ничего связного, а просто издают звуки-слоги и перемещаются по сцене. В инструментальном же театре певцы и хор заменяются солистами и оркестром.

Таким образом, в русле оперы также происходили метаморфозы, повлиявшие на становление инструментального театра. Отнесем к ним следующие элементы театрализации: выделение оркестровой группы для обособленного музицирования и наделение ее приемами актерской игры («Трехгрошовая опера»); возможность перемещения оркестрантов в пространстве сцены («Трансатлантическая опера»). Инструментальная сфера и сфера музыкального театра в данном случае двигались навстречу друг другу, формируя возможность появления в будущем нового жанра — инструментального театра.

В первой половине XX в. новации происходят и в области театра, где появляется ряд форм, среди которых — как повлиявших на эволюцию не только театрального искусства, но и других искусств — необходимо назвать «театрализованную абстракцию» и «театр жестокости» А. Арто. Последний представлял театр как *ритуал*, возвращая действие в область синкретического первобытного искусства: «Театр — это манифестация сакрального посредством ритуальных жестов актеров, облеченных магической силой перед публикой, которая приносит себя в жертву на спек-

такле, обретающем смысл жертвоприношения»¹⁴. Актер его «театра жестокости» — это деперсонифицированный субъект, не обладающий четко выраженным характером и образом. Отрицание индивидуальности и придание актеру метафорического облика стирало грань между искусствами: актер мог петь, танцевать, читать тексты, играть на инструментах. Представитель психоанализа Ж. Делёз находит репрезентацию бессознательного с неизбежной дестабилизацией структуры целого в постановках итальянского режиссера К. Бене, отмечая, что действие в его спектаклях строится на определенных формах: «...шущуканью, заикающейся, деформированной дикции, с трудом воспринимаемым или даже нарочно заглушаемым звукам целенаправленно мешают реквизит и жестикация (костюмы мешают движению вместо того, чтобы помогать, аксессуары препятствуют перемещению, невероятно сковывают жесты)»¹⁵. В подобного рода постановках актер превращается в оператора. Режиссер более не играет главной роли, актер эмансипируется: существует текст и его сценическая интерпретация актером. То же можно наблюдать и в жанре инструментального театра, где режиссер как отдельная личность отсутствует априори. Поиски в области театра привели к появлению постановочных действий, осуществляемых без направляющей воли режиссера, что и характеризовало театр К. Бене. Инструментальный театр также стал возможен только с появлением нового типа исполнителей — свободных от каких-либо канонических поведений на сцене. В 1950–1970-е гг. огромной популярностью у зрителей пользовался «Театр жизни» (основан режиссером Д. Бекком и актрисой Д. Малиной), осуществлявший свои постановки в странах Западной Европы и США. В таких постановках, как «Рай» (1969), «Мистерия» (1970), «Франкенштейн» (1970), а также в постановке ряда пьес А. Жарри («Король Убю», 1954), С. Беккета и Д. Гелбера, актеры наделены безграничными возможностями выражения эмоций, и нацелено это на подчеркнутое проявление событийности. Инструментальный театр имеет те же свойства.

Важную роль в становлении рассматриваемого жанра сыграл и ставящий во главу угла разнообразные формы антиискусства хэ п е н и н г, зародившийся в США в конце 1950-х гг. в рамках концептуализма и проявляющийся в живописи, например, таким образом, что «художник начинает мазать не по холсту, а по зрителю» (И. Кабаков). Концептуализм

¹⁴ Цит. по: Кофман А. Ф. Примитивизм // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 147.

¹⁵ Bene C., Deleuze G. Superpositions. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979. P. 99.

¹³ Нестьев И. В. История одного содружества... С. 53–54.

наиболее характерен для театрального и изобразительного искусств. Очевидно, что на автора возлагается функция режиссера, который имеет право смоделировать ситуацию и выбрать место проведение хэппенинга. Однако сама его реализация носит спонтанный характер, основываясь на импровизации. Американский художник и режиссер М. Керби дает следующее определение хэппенингу: «... целенаправленно сконструированная форма театра, в которой противоречивые алогичные элементы, включая незапрограммированную исполнительскую деятельность, организованы в секционную структуру»¹⁶. Следует отметить, что эта форма не является признаком исключительно театральных постановок, распространяясь на все виды искусства и театрализуя любой из них. З. Воинова, рассматривая концепцию М. Керби, пишет, что он «отмечает и важные различия между театром и хэппенингом. Прежде всего, хэппенинг не имеет ни сюжета, ни характеров, ни конфликта персонажей, ни традиционной структуры пьесы с ее экспозицией, развитием, кульминацией и заключением. Структура хэппенинга определяется чередованием не сцен, а кусков, или “секций”, никак логически друг с другом не связанных, каждый из них представляет какой-то новый аспект видения художника. При этом любой из элементов воздействия в таком куске, будь это отдельный звук, движение или деталь оформления, воспринимается изолированно, сам по себе. Исполнитель в этой системе психологически играет ту же роль, что реквизит или сценический эффект. Соответственно и характер физических действий в хэппенинге коренным образом отличается от театральных. В театре любое действие призвано добавить что-то к оценке личности персонажа и изображаемой ситуации и точно обусловлено заданным местом и временем. Здесь же действие производится как бы в чистом виде, безотносительно к обстановке, то есть первостепенное значение придается тому, что должен сделать участник, какое выполнить простейшее задание, а не то, как он это сделает. Хэппенинг преднамеренно отказывается от информации, которую театральный зритель получает от любого действия актера, а также от какой-либо интерпретации происходящего, выраженной автором или стимулированной в воображении зрителя»¹⁷. Истоки хэппенинга М. Керби видит в сюрреалистическом кинематографе Ф. Пикабиа, Л. Бунюэля и Р. Клера, а также в литературе «потока сознания», ведущей свое рождение с поэзии С. Малларме.

¹⁶ Kirby M. *Happenings: An Illustrated Anthology*. New York: Dutton, 1965. P. 21.

¹⁷ Воинова З. В. Хэппенинг и его теоретики // Современное буржуазное искусство: критика и размышления: Сб. статей. М.: Советский композитор, 1975. С. 187–188.

Под влиянием театральных хэппенингов в начале 1960-х гг. возник музыкальный акционизм. Акционизм характерен для разных жанров музыкального искусства XX в.; произведения, сочетающие в себе звуковое воплощение и законы театральной драматургии, созданы композиторами для разных исполнительских составов. К акционизму можно отнести «Visible music» (1962) для дирижера и одного инструменталиста Д. Шнебеля, «Gioco appassionato» (1970-е гг.) для струнного квартета В. Суслина. Многие композиторы середины XX в. становились теоретиками музыкального акционизма. Так, К. Вулф следующим образом формулировал свои творческие принципы: «1) композиция должна предоставлять свободу исполнителю; 2) она допускает как сознательные, так и бессознательные творческие действия; 3) любой звук или шум равноправен с остальными; 4) слушатели, так же как и исполнители, должны быть свободными»¹⁸. Эти позиции К. Вулф воплотил в ряде композиций-хэппенингов, графически оформленных в связи с большой ролью импровизации. Такова партитура пьесы «Экзерсис 26» (1968): в авторской аннотации даются лишь указания на то, что исполнителю необходимо проделать на сцене — каким образом использовать палочки для игры на ударных инструментах, как свистеть и петь при исполнении, как общаться с публикой. Музыкальный же материал условен.

Американский музыковед Х. Хичкок в 1974 г. для характеристики перформанса, хэппенинга и мультимедиа впервые ввел термин «музыка-действие» (*action music*)¹⁹. Музыкальная акция как никакое другое явление музыкальной жизни второй половины XX в. отражала те процессы, которые происходили в обществе. Эти процессы были скорее отрицательными, поэтому далеко не все описывали эстетическими и художественными функциями. Ведь в акционистских произведениях произошло отрицание зафиксированных форм, диктуемое особой ролью импровизации, отрицание общей логики развития музыкального процесса, драматургии. Зачастую здесь все спровоцировано спонтанностью исполнителей, а в некоторых случаях и слушателей. Е. Дубинец воспринимает музыкальный акционизм как ответвление от экспериментализма 1950-х гг., отмечая, что это — «особая сфера музыкального искусства, связанная

¹⁸ Переверзева М. В. Основные тенденции развития авангардной музыки США в творчестве композиторов второй половины XX века // Музыкальные пейзажи Америки. Вып. 1: Музыка США: вопросы истории и теории. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. С. 131.

¹⁹ Hitchcock H. W. *Music in the United States: A Historical Introduction*. New Jersey: Prentice-Hall, 1974. P. 270.

с живым движением музыкантов по концертному пространству во время исполнения музыкального произведения. Это — область “музыки действия” (англ. “action music”): хэппенингов, multimedia, инструментального театра»²⁰. При этом исследователь отмечает, что «при нотировании движений исполнителей и аудитории в “action music” внимание уделяется не столько конечному результату, сколько процессу реализации замысла. Не существует никаких стандартов в нотации музыки-действия, и каждый композитор изобретает свои способы фиксации, используя весь арсенал нотационной символики: нотную, графическую, словесную запись»²¹. Инструментальный театр — в исторической ретроспективе наиболее значимая разновидность музыкального акционизма: в отличие от музыкального хэппенинга, пережившего свою кульминацию еще в 1960-х гг. и имевшего лишь несколько образцов, вошедших в золотой фонд истории музыки, и от мультимедиа, расцвет которого ознаменован появлением огромного количества новых технических средств в середине 1970-х гг., инструментальный театр не прекращает своего развития с 1950-х гг.. Более того, в современной музыке он является одним из магистральных жанров. Его история настолько невелика, что выделить какие-либо периоды в его развитии возможным не представляется, как нельзя выделить в нем и национальные школы. Можно проследить, однако, своеобразное распространение жанра «на восток». Так, в 1960-е гг. в США были сформированы группы «Флаккус» («Fluxus») и «Once». Их участники при создании и исполнении сочинений использовали фактор случайности, расширяли пространство музыки средствами других видов искусств. Под воздействием эстетики группы «Флаккус» композитор Ла Монте Янг, чье творческое кредо передано во фразе: «Разве это не замечательно, если кто-то слушает то, что он обычно должен смотреть?», — в тогда же создал ряд произведений в жанре инструментального театра. Позиции группы чуть позже были восприняты европейскими композиторами. Первыми композиторами в СССР, сочинявшими произведения в жанре инструментального театра начиная с 1970-х гг., стали В. Мартынов, С. Губайдулина, В. Сильвестров и Н. Корндорф. В условиях самозаточения советской музыки, представители которой не имели возможности во всей полноте оценить искания, скажем, Д. Кейджа и М. Кагеля, подобные эксперименты вызывали скорее удивление, хотя «продвинутой» частью авангардистов принимались хорошо. С 1970-х гг. разделение инструментального

театра на американский, европейский и русский весьма условно, поскольку основные элементы театрализации использовались в произведениях композиторов разных национальных школ.

Одна и та же идея, один и тот же концепт может быть свойствен композиторам разных стран и времен. Так, начиная с 1960-х гг. актуальной становится идея Гайдна, заложенная в его «Прощальной симфонии»: театрализация исполнительского процесса за счет перемещения инструменталистов. Гайдновская идея по-своему понята и с режиссерской точки зрения мастерски воплощена А. Шнитке в Первой симфонии (1969–1974). В ее начале используется прием «выбегания» оркестрантов на сцену, а в конце — их постепенный уход. Вот как описывает сценическую ситуацию В. Холопова: «Шнитке со всей документальной подлинностью воссоздает силы pro et contra: гармония — антигармония, конструкция — деструкция, отрицание — контротрицание, симфония — антисимфония. А каков язык? Огромная четырехчастная Первая симфония — это самый большой разброс полистилистики во всем его творчестве... Все это — в окружении зрелищной театральной игры: в начале музыканты толпой вбегают на эстраду, на ходу разыгрываясь, в конце второй части за кулисы уходят все духовики, которые возвращаются перед финалом, трагикомически играя смесь похоронной музыки, в финале весь оркестр покидает эстраду (как в “Прощальной симфонии” Гайдна), с тем чтобы снова вбежать на нее и замкнуть произведение начальным эффектом»²². Музыканты в процессе исполнения воссоздают саботаж против дирижера: они поднимают плакат с надписью «Из-под палки не творим!». Такой «антисимфонический» подход композитора к одному из традиционных жанров инструментальной музыки во многом обусловлен желанием создать монументальное полотно с обрисовкой социального и политического контекста, бытовавшего тогда в Советском Союзе. По замечанию А. Демченко, «абсолютный произвол в формировании звукового пространства, анархия и деструктивность формы, сознательно выстраиваемый сумбур и нарочитый абсурд в сочетании с гротеском и глумливой иронией имели в конечном счете совершенно определенную цель. В своем подавляющем объеме симфония обращена к внешнему миру, и средствами художественного, разрушительного в своей сути “экстремизма” он преподносится “во всей красе” хаоса и бессмысленности»²³. М. Арановский сравнивает симфонию Шнитке

²⁰ Дубинец Е. А. Made in USA: Музыка — это все, что звучит вокруг. М.: Композитор, 2006. С. 114.

²¹ Там же. С. 116.

²² Холопова В. Н. Композитор Альфред Шнитке. Челябинск: Аркаим, 2003. С. 106.

²³ Демченко А. И. Альфред Шнитке. Контексты и концепты. М.: Композитор, 2009. С. 66.

с театральным действием, выявляя в нем особенности театрального развития, где каждый инструменталист — это актер с определенными музыкальными репликами и ролями²⁴. Действительно, в развитии симфонии А. Шнитке использует и перемещения оркестрантов, и артистичные уходы-приходы инструменталистов, отдельных ансамблевых групп. Все это сопровождается тематическими репликами, мелодиями, в связи с чем необходимо отметить логичность происходящего: в симфонии происходит персонификация тембров: каждому из них поручен не только свой музыкальный материал, но и собственная схема поведения на сцене. Сочетание всего этого позволяет говорить о симфонии А. Шнитке как о симфонии театральной.

Схожее действо производится при исполнении «Променад-увертюры» (1982) для оркестра Д. Корильяно. Композитор отмечал, что в свое время его восхитила концепция гайдновской «Прощальной симфонии» и он решил создать на сцене обратный процесс. По сравнению с Первой симфонией А. Шнитке, этот процесс еще более приближен к вариантности идеи Гайдна: начинается «Променад-увертюра» с игры трубачей из-за сцены, исполняющих звуки последних пяти тактов «Прощальной симфонии» в обратном порядке. «Обратный» процесс представлен не только музыкально, но и сценически: на протяжении произведения оркестранты постепенно заполняют сцену и в конце вместе исполняют лирическую мелодию — кульминацию. Похожий прием можно встретить и в произведении немецкого композитора Х. Геббельса «Пейзаж с родственниками вдалеке» (2002) для инструментального ансамбля. Отыграв музыкальный материал, исполнители разбегаются в стороны — кто за кулисы, кто прямо в зал, оставляя сцену пустой. В отличие от гайдновского плана постепенного сокращения количества инструментов и сведения музыки к отдельным мелодическим оборотам, у Геббельса — резкий обрыв звучания.

Развитие инструментального театра во второй половине XX в. во многом было предопределено деятельностью целого ряда *неординарных исполнителей-солистов и исполнительских составов*. У них, выражающих идеи музыкальных акций на сцене, должны были быть сильно развиты репродуктивные способности. Л. Мельникас отмечает, что «интерпретаторский потенциал включает в себя совокупность как *дешифровальных* способностей исполнителя, позволяющих осмыслить произведение, так и *репродуктивных*, возводящих его в ранг “соавтора” композитора. При этом интерпретаторская

деятельность всегда остается вторичной по отношению к композиторской, реализуя свои творческие потенции лишь в пределах, очерченных образно-выразительным содержанием сочинения»²⁵. Многие исполнители, отрицая это, нарочито пропагандируют «событийный склад» своей натуры. Например, участники американского струнного «Кронос-квартета» всегда выступают в экстравагантных костюмах, активно пользуются мимикой и пантомимой. Свою карьеру «Кронос-квартет» начал в 1970 г. и сразу же привлек внимание ряда композиторов, пожелавших с ними сотрудничать. Участники ансамбля были первыми исполнителями опусов Т. Райли, Д. Кейджа, Д. Зорна, О. Голихова, Д. Крама, имея возможность общаться с этими композиторами-режиссерами. Последние, зная склонность участников квартета к зрелищным сценкам, стремились как можно больше применять в своих сочинениях элементы театрализации. Согласимся с мыслью С. Савенко, что «самым известным примером <...> эмансипации массовой культуры в сферу серьезной музыки является, по-видимому, Кронос-квартет, американский коллектив, функционирующий ровно посередине между академической и поп-культурой. С одной, стороны, Кронос играет серьезную музыку XX в., главным образом новейшую, выступая инициатором создания собственного репертуара и привлекая композиторов к сотрудничеству, которое те считают за большую честь — в первую очередь по причине величайшего исполнительского уровня квартета. С другой стороны, неременной принадлежностью концертов Кроноса является электроакустическое звучание, а также далекий от академизма “роковый” вид музыкантов и особый, тоже далекий от академических традиций “драйв”, присущий их исполнительской манере»²⁶. Возможности квартета не ограничиваются использованием классического инструментария: его участники параллельно с игрой на своих инструментах могут применять ударные и фортепиано и петь.

Если в мировой музыкальной практике инструментальный театр сформировался в конце 1950-х гг., то в России (СССР) — лишь в начале 1970-х гг., благодаря инициативной группе в составе В. Мартынова, А. Любимова и М. Пекарского. Так, в творчестве В. Мартынова появляются «Варианты» для скрипки и фортепиано, «Музыка для фортепиано и ударных» (1974) и «Музыка для фортепиано, двух скрипок и ударных» (1974). Все эти произведения — в духе инструментального театра М. Кагеля. М. Пекарский, один из глашатаев музыкаль-

²⁴ См. об этом: Арановский М. Г. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: Исследовательские очерки. Л.: Советский композитор, 1979. С. 158–159.

²⁵ Мельникас Л. Экология музыкальной культуры. М.: Композитор, 2000. С. 272.

²⁶ Савенко С. И. Постмодернизм: между элитой и массами // Искусство XX века: Элита и массы: Сб. статей. Н. Новгород, 2004. С. 46.

ного акционизма, родоначальник «перкусион театра», имеет в своей коллекции уникальные инструменты, которые применяет в исполнительской практике, являясь руководителем Ансамбля ударных инструментов и «Театра звуков» (действует с 1976 г.). Для него сочинены «Юбилея» (1979) С. Губайдулиной и «Успение» (1989) В. Екимовского. В 1970–1980-е гг. он организовывал программы «Концерт в металле», «Правдивая история шумовых инструментов», «Жизнь и любовь барабанного организма». Позднее А. Раскатов «смоделировал» для М. Пекарского инструментальный театр под названием «Гриль-музыка» (2002): ударник выходит на сцену, видит на столе курицу, съедает ее и очищенными от мяса косточками начинает играть на рядом стоящем барабане. Это один из радикальных и, может быть, не самых значимых с музыкальной точки зрения примеров инструментального театра. Кроме того, ранее А. Раскатовым для ансамбля ударных инструментов М. Пекарского сочинено еще несколько произведений, среди которых «Приглашение к концерту» (1981), при исполнении которого специально показываются все инструменты уникальной коллекции ударных М. Пекарского, и «Воспоминание об Альпийской розе» (1982).

Список литературы:

1. Арановский М. Г. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: Исследовательские очерки. Л.: Советский композитор, 1979.
2. Брехт Б. Театр. Т. 5. Ч. 2. М.: Искусство, 1965.
3. Воинова З. В. Хэппенинг и его теоретики // Современное буржуазное искусство: критика и размышления: Сб. статей. М.: Советский композитор, 1975. С. 176–214.
4. Демченко А. И. Альфред Шнитке. Контексты и концепты. М.: Композитор, 2009.
5. Дубинец Е. А. Made in USA: Музыка — это все, что звучит вокруг. М.: Композитор, 2006.
6. Екимовский В. А. Автобиография. М.: Музыка, 2008.
7. Ивашкин А. В. Чарльз Айвз и музыка XX века. М.: Советский композитор, 1991.
8. Караев Ф. К. Лекция об инструментальном театре. URL: http://www.karaev.net/t_lecture_instrumenttheater_r.html
9. Катунян М. И. Новый тривий XX века: звук, число, обряд (А. Пярт, Л. Рубинштейн) // Миф. Музыка. Обряд: Сб. статей. М.: Издательский дом «Композитор», 2007. С. 179–194.
10. Киреева Н. Ю. Хоровая театрализация: коммуникативные аспекты: Дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2010.
11. Кофман А. Ф. Примитивизм // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 112–157.

В современной практике существует ряд инструменталистов, исполняющих произведения инструментального театра — Т. Гринденко и руководимый ею ансамбль «Opus Posth», скрипачка П. Копачинская²⁷, немецкий ансамбль «L'art pour l'art», пианисты М. Дубов, И. Соколов, Ф. Ржевски. Все эти исполнители, с одной стороны, продлевают жизнь ранее написанным произведениям, с другой — подталкивают к написанию новых сочинений в жанре инструментального театра.

В современной действительности инструментальный театр — явление, чутко отзывающееся на все события, проявляющиеся в социуме. Его популярность обусловлена способностью реагировать на мельчайшие детали человеческой жизни, мгновенно откликаться на многие социально и политически актуальные своему времени идеи (струнный квартет «Черные ангелы» (1971) Д. Крама адресован жертвам вьетнамской войны; пьеса для ударника «Падение империи» (2007) Ф. Ржевски призывает не соглашаться с правящими политическими структурами). Изобретательность композиторов и неограниченное поле возможностей театрализации исполнительского процесса, подчеркивающих событийность, дают возможность создавать оригинальные композиции и сегодня.

²⁷ Специально для П. Копачинской В. Екимовским была сочинена пьеса «Последний истукан острова Пасхи» (1998–2000) для скрипки соло. Композитор отмечал, что П. Копачинская — блестящая скрипачка «с прехорошенькой внешностью, родом из Молдавии, но обосновавшаяся в Европе. Познакомился с ней в Швейцарии, через Ваню Соколова, и она, побывав на двух моих концертах, загорелась идеей сольного представления в жанре инструментального театра. Играть, плясать и дурачиться она отлично умела (я тоже побывал на ее концертах), и я пообещал для нее пьесу. Пьеса получилась забавной, несложной по музыкальному языку, но, думаю, эффектной для публики» (Екимовский В. А. Автобиография. М.: Музыка, 2008. С. 314).

12. Кремлев Ю. А. Фортепианные новации Генри Коуэла // Вопросы теории и эстетики музыки: Сб. статей. Вып. 9. Л.: Музыка, 1969. С. 109–118.
13. Мельникас Л. Экология музыкальной культуры. М.: Композитор, 2000.
14. Нестьев И. В. История одного содружества (Бертольд Брехт и Курт Вайль) // Из истории музыки социалистических стран Европы: Сб. статей. М.: Музыка, 1975. С. 45–111.
15. Папенина А. Н. Музыкальный авангард середины XX века и проблемы художественного восприятия. СПб.: Изд-во СПбГУП, 2008.
16. Переверзева М. В. Основные тенденции развития авангардной музыки США в творчестве композиторов второй половины XX века // Музыкальные пейзажи Америки. Вып 1: Музыка США: вопросы истории и теории. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. С. 127–152.
17. Петров В. О. Инструментальный ритуал как разновидность инструментального театра // Музыка и время. 2011. № 7. С. 33–37.
18. Петров В. О. Инструментальный театр Маурисио Кагеля // Искусство и образование: журнал методики, теории и практики художественного образования и эстетического воспитания. 2011. № 5 (73). С. 36–48.
19. Петров В. О. Инструментальный театр: типология жанра // Музыкальная академия. 2010. № 3. С. 161–166.
20. Петров В. О. Инструментальный театр: функции передвижения исполнителей // Актуальные проблемы высшего музыкального образования: Научно-аналитический и научно-образовательный журнал. Н. Новгород: ННГК им. М. И. Глинки. 2011. № 2 (18). С. 40–45.
21. Петров В. О. Вопросы событийности в произведениях инструментального театра // Музыкальный авангард: вопросы творчества, исполнения, преподавания: Сб. материалов IV Международной научно-практической конференции. Пермь, 2011. С. 97–107.
22. Петров В. О. К теории инструментального театра // Музыковедение. 2010. № 4 (апрель). С. 8–12.
23. Пусть песня всегда будет песней. Джон Кейдж о Чарлзе Айвзе // Советская музыка. 1991. № 7. С. 19.
24. Савенко С. И. Постмодернизм: между элитой и массами // Искусство XX века: Элита и массы: Сб. статей. Н. Новгород, 2004. С. 43–50.
25. Холопова В. Н. Композитор Альфред Шнитке. Челябинск: Аркаим, 2003.
26. Bene C., Deleuze G. Superpositions. Paris: Les éditions de Minuit, 1979.
27. Hitchcock H. W. Music in the United States: A Historical Introduction. New Jersey: Prentice-Hall, 1974.
28. Kirby M. Happenings: An illustrated Anthology. New York: Dutton, 1965.
29. Rudhyar D. The Relativity of Musical Conceptions // Musical Quarterly. 1922. VIII. P. 108–118.

References (transliteration):

1. Aranovskij M. G. Simfonicheskie iskanija. Problema zhanra simfonii v sovetskoj muzyke 1960–1975 godov: Issledovatel'skie ocherki. L.: Sovetskij kompozitor, 1979.
2. Breht B. Teatr. T. 5. Ch. 2. M.: Iskusstvo, 1965.
3. Voinova Z. V. Hjeppening i ego teoretiki // Sovremennoe burzhuaznoe iskusstvo: kritika i razmyshlenija: Sb. statej. M.: Sovetskij kompozitor, 1975. S. 176–214.
4. Demchenko A. I. Al'fred Shnitke. Konteksty i koncepty. M.: Kompozitor, 2009.
5. Dubinec E. A. Made in USA: Muzyka — jeto vse, chto zvuchit vokrug. M.: Kompozitor, 2006.
6. Ekimovskij V. A. Avtomonografija. M.: Muzyka, 2008.
7. Ivashkin A. V. Charl'z Ajvz i muzyka HH veka. M.: Sovetskij kompozitor, 1991.
8. Karaev F. K. Lekcija ob instrumental'nom teatre. URL: http://www.karaev.net/t_lection_instrumtheater_r.html
9. Katunjan M. I. Novyj trivij HH veka: zvuk, chislo, obrjad (A. Pjart, L. Rubinshtejn) // Mif. Muzyka. Obrjad: Sb. statej. M.: Izdatel'skij dom «Kompozitor», 2007. S. 179–194.
10. Kireeva N. Ju. Horovaja teatralizacija: kommunikativnye aspekty: Dis. ... kand. iskusstvedenija. Saratov, 2010.
11. Kofman A. F. Primitivizm // Hudozhestvennye orientiry zarubezhnoj literatury HH veka. M.: IMLI RAN, 2002. S. 112–157.
12. Kremlev Ju. A. Fortepiannye novacii Genri Koujela // Voprosy teorii i jestetiki muzyki: Sb. statej. Vyp. 9. L.: Muzyka, 1969. S. 109–118.
13. Mel'nikas L. Jekologija muzykal'noj kul'tury. M.: Kompozitor, 2000.
14. Nest'ev I. V. Istorija odnogo sodruzhestva (Bertol'd Breht i Kurt Vajl') // Iz istorii muzyki socialisticheskikh stran Evropy: Sb. statej. M.: Muzyka, 1975. S. 45–111.
15. Papienina A. N. Muzykal'nyj avangard srediny HH veka i problemy hudozhestvennogo vosprijatija. SPb.: Izd-vo SPbGUP, 2008.

16. Pereverzeva M. V. Osnovnye tendencii razvitija avangardnoj muzyki SShA v tvorcestve kompozitorov vtoroj poloviny HH veka // Muzykal'nye pejzazhi Ameriki. Vyp 1: Muzyka SShA: voprosy istorii i teorii. M.: Nauchno-izdatel'skij centr «Moskovskaja konservatorija», 2008. S. 127–152.
17. Petrov V. O. Instrumental'nyj ritual kak raznovidnost' instrumental'nogo teatra // Muzyka i vremja. 2011. № 7. S. 33–37.
18. Petrov V. O. Instrumental'nyj teatr Maurisio Kagelja // Iskusstvo i obrazovanie: zhurnal metodiki, teorii i praktiki hudozhestvennogo obrazovanija i jesteticheskogo vospitanija. 2011. № 5 (73). S. 36–48.
19. Petrov V. O. Instrumental'nyj teatr: tipologija zhanra // Muzykal'naja akademija. 2010. № 3. S. 161–166.
20. Petrov V. O. Instrumental'nyj teatr: funkcii peredvizhenija ispolnitelej // Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovanija: Nauchno-analiticheskij i nauchno-obrazovatel'nyj zhurnal. N. Novgorod: NNGK im. M. I. Glinki. 2011. № 2 (18). S. 40–45.
21. Petrov V. O. K voprosu o sobytijnosti v proizvedenijah instrumental'nogo teatra // Muzykal'nyj avangard: voprosy tvorcestva, ispolnenija, prepodavanija: Sb. materialov IV Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii. Perm', 2011. S. 97–107.
22. Petrov V. O. K teorii instrumental'nogo teatra // Muzykovedenie. 2010. № 4 (aprel'). S. 8–12.
23. Pust' pesnja vseгда budet pesnej. Dzhon Kejdzh o Charlze Ajvze // Sovetskaja muzyka. 1991. № 7. S. 19.
24. Savenko S. I. Postmodernizm: mezhdju jelitoj i massami // Iskusstvo HH veka: Jelita i massy: Sb. statej. N. Novgorod, 2004. S. 43–50.
25. Holopova V. N. Kompozitor Al'fred Shnitke. Cheljabinsk: Arkaim, 2003.
26. Bene C., Deleuze G. Superpositions. Paris: Les éditions de Minuit, 1979.
27. Hitchcock H. W. Music in the United States: A Historical Introduction. New Jersey: Prentice-Hall, 1974.
28. Kirby M. Happenings: An illustrated Anthology. New York: Dutton, 1965.
29. Rudhyar D. The Relativity of Musical Conceptions // Musical Quarterly. 1922. VIII. P. 108–118.