

В.Н. Холопова

**КОМПОЗИТОР
НИКОЛАЙ
ПОПОВ**



В.Н. Холопова

**КОМПОЗИТОР
НИКОЛАЙ ПОПОВ**

Москва

Альтекс

2019

УДК 78.072.1.01

ББК 74.268.53

X73

Холопова В.Н.

Композитор Николай Попов.

- М.: ООО «ПКЦ Альтекс». 2019. - 52 с.

ISBN 978-5-93121-451-1

Фото на обложке Е.Беловой

ISBN 978-5-93121-451-1

© В. Н. Холопова, 2009



Николай Попов в ЦЭАМ. Фото Т.Белова (2018)

«Прогресс – закон природы»

Франсуа Вольтер

*«Вечная новизна - вот в чем мера достоинства
любого произведения искусства»*

Ральф Эмерсон

«Самое интересное – чего ты не знаешь»

Николай Попов

ВВЕДЕНИЕ¹

Николай Попов – представитель того относительно молодого поколения российских композиторов, которое достигло художественных результатов на основе синтеза тех новаторств, которые складывались в искусстве многими десятками лет, в существенной мере и в России - как светомузыка А.Скрябина, абстрактная живопись В.Кандинского, ритмическая аperiodичность И.Стравинского, а в музыкально-технической области – терменвокс Л.Термена (1920), «рисованный звук» российских изобретателей 1930-х годов, позднее – синтезатор АНС Е.Мурзина (1958). При этом Н.Попов оснащен всеми фундаментальными знаниями музыкальной композиции, приносимыми современным отечественным музыкальным образованием: ладогармоническая система, ритмология, полифония, инструментоведение, музыкальная форма и т.д. Судя по ранним сочинениям, Попов уже мог создавать вполне солидные музыкальные произведения академического уровня. Но здесь активизировалось подлинное нутро его личности: идти только к новому. Радикально новой к тому моменту предстала электроакустическая техника композиции, лишь в единичных случаях входившая в отечественную композиторскую практику. И в дальнейшие годы он уже не отходил от этого мира, захватывавшего новизной и неизвестностью.

Н.Попов стал также и заметным представителем типа творчества, получившего название «мультимедиа». Термин складывается из «мульти» - много и «медиа» - среда, означая буквально «многосредность». Однако в XX – XXI вв. этим термином было охвачено очень разное сочетание

компонентов в искусстве: и светомузыка А.Скрябина («Прометей»), и музыкальная драма с цветом («Счастливая рука» А.Шенберга), и присутствие музыки в кино, а в более позднее время - клипы, эстрадное искусство. Для отличия от последних значений следует указать, что творчество Н.Попова продолжает линию академической, «серьезной» музыки, и его комплексный тип творчества представляет собой *«академическое мультимедиа»*. Так, в отличие от «единомышленников» (назовем А.Наджарова), он нигде не соприкасается, например, с джазом или какой-либо еще эстрадной музыкой. Подобная стилистика отстраняется им уже названным выше принципом *нестандартности*. И именно в этом круге синтезируются компоненты его мультимедиа: акустические инструменты, электронные звуки, цвет и фигуры на видео, свет, хотя не всегда они употребляются все вместе.

АБРИС ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

Николай Александрович Попов родился 30 августа 1986 г. в провинциальном городе Белебей Республики Башкортостан. Город был основан чувашами, спасавшимися от принудительной христианизации. В семье Поповых был баян, на котором играла мать семейства и пробовал освоить дедушка, была и балалайка; отец работал инженером. В 9 лет мальчика зачислили в районную музыкальную школу по классу баяна, к педагогу Е.Перепелица (факультативно и по балалайке). Через 4 года Николай поступил в Среднюю специальную музыкальную школу при Уфимском институте искусств, где занимался по двум специальностям: класс баяна – Н.Махней, класс композиции – И.Хисамутдинов. На 1 год был переведен в г. Октябрьский (класс Ю. Никифорова), после чего вернулся в Среднюю спецшколу, которую окончил в 2005 г. Баян тогда понимался исключительно как народный инструмент. Не желая идти по этой линии, пытливый молодой человек отыскивал ноты произведений современных авторов - Вл.Золотарева, С.Губайдулиной - и исполнял их. Оригинально приобщился к музыке А.Шнитке: написал «Фантазию на темы А.Шнитке» для трех баянов с цитатами из разных опусов этого композитора. А необычные сочинения не только были новы по гармоническому языку, но и неслыханны по способам игры (например, у Губайдулиной - баянные стоны, глиссандо, тяжелые вздохи мехов инструмента). Позднее, испробовав свои силы в музыке для струнных, ударных, даже для оркестра, он продолжал сочинять для баяна: Соната для баяна (2007), Музыка для баяна, струнных и ударных (2009) и др., доверив баяну (аккордеону) даже свои самые яркие новации, как «Биомеханику» для аккордеона, электроники, видео и света (2014).

Окончив Среднюю школу, он стал студентом Уфимской академии искусств им. З.Исмагилова, по двум факультетам – народному (класс Д. Анисимова) и композиторскому (класс И.Хисамутдинова). Там его педагоги С.Махней и С.Платонова, по его словам, «тоннами» изучали с ним Н.Мяковского, С.Прокофьева, Д.Шостаковича. И Хисамутдинов постоянно наталкивал на различные музыкальные новинки. Когда же в Уфу приехала проф. Московской консерватории Т.Чудова, то, познакомившись с Николаем Поповым, увидев его возможности, она стала настоятельно советовать и помогать ему скорее направиться в столичную консерваторию. В

результате он проучился в Уфимском вузе только один год и в 2006 г. поступил в лучший музыкальный вуз России - Московскую консерваторию им. П.И.Чайковского, на композиторский факультет.

В Московской консерватории Николая Попова определили в класс проф. Владислава Германовича Агафонникова, где продолжалось в изобилии изучение, как и раньше Прокофьева, Шостаковича и т.д. (играли в 4 руки и анализировали). Педагог по композиции давал ему массу ценных профессиональных советов, за которые ученик всегда был и остается ему благодарен. Он применяет их и до сих пор, несмотря на уход в совершенно иные, неклассические музыкальные сферы. В Московской консерватории еще больше обострилось знакомство с новой музыкой: А.Онеггер, О.Мессиаан, П.Булез и др. В моей группе он прошел курс «Музыка как вид искусства», где тщательно анализировал А.Шнитке, С.Губайдулину.

На начальных курсах консерватории выпускник из Башкортостана сочинял в духе Шостаковича, но через какое-то время понял, что ему в этом стиле всё совершенно ясно и он не может просто повторять язык другого композитора. Осознал также и глобальные перемены в мире: окончание огромного периода тональной системы. Остро ощутив в себе потребность в чем-то совершенно новом, на 3 курсе консерватории он пришел в класс сочинения проф. Игоря Леонидовича Кефалиди с целью освоить технику *электроакустической композиции*.

И.Кефалиди был лидером отечественного движения за развитие в России электроакустического направления в музыке. Будучи высококлассным пианистом, обучавшимся у знаменитых московских профессоров - С.Фейнберга и Я.Зака, также по органу у Л.Ройзмана, прошедшим школу композиции у Р.Щедрина, Игорь Леонидович постигал новый, столь актуальный опыт в зарубежных электронных студиях – Франции, Германии, Бельгии, США. Его коллега композитор А.Вустин отметил, что тот в конце XX в. проявил стойкую веру в будущность электроники в музыке. В Московской консерватории Кефалиди возглавил научно-творческий Центр электроакустической музыки (ЦЭАМ).

Попову же и погружение в мир электронной музыки, который кажется беспредельным, показалось недостаточным. Следующей ступенью для него стало *видео*, точнее, мультимедиа, что в определенные годы предстало как нечто самое новое. А в мультимедиа – также необозримое пространство для

выражения и восприятия: звучание, движущиеся фигуры, цвет, свет. Для постижения этой новой высоты потребовалось обращение и к зарубежному опыту. Параллельно учебному процессу ищущий автор неоднократно занимался в мастер-классах (слушал, показывал сочинения и в некоторых случаях писал под руководством) большого ряда современных западных композиторов: М.Андре, Ф.Бедросяна, А.Госсена, Ф.Леви, Ф.Леру, Р.Сендо, Ф.Бедросяна (Франция), М.Фургона (Бельгия), О.Бианки, И.Феделе, Ф.Филидеи (Италия) и др., посещал Международные летние курсы новой музыки в Дармштадте (Германия), участвовал и в международных междисциплинарных лабораториях новой музыки (Германия, Италия, Россия). По этому поводу он говорит: «Композиторское образование в вузе отличается некоей консервативностью, и я думаю, с этим никто не станет спорить. Композитор получает базовые знания от «А» до «Я», необходимые для его профессии. <...> Мне лично эти мастер-классы дали невероятный толчок к развитию»².

По окончании консерватории Н.Попов поступил в аспирантуру - к проф. Всеволоду Всеволодовичу Задерацкому (2011-2014) с темой «Технологические процессы создания электроакустической композиции»), но диссертацию защищать не стал³. А с 2014 г. начал работать научным сотрудником руководимого Кефалиди Центра электроакустической музыки (ЦЭАМ) Московской консерватории. И его техническая оснащенность в этой области стала столь велика, что без его участия сейчас не обходится ни один концерт такого рода в музыкальных залах Москвы.

Избранный членом Союза композиторов Москвы и Творческого союза художников России, Попов стал также преподавателем кафедры истории и теории музыки ГИТИСа, ведя курс «Работа режиссера с композитором».

Начав появляться со своими сочинениями на видных исполнительских площадках, Попов обратил на себя внимание академических музыкантов яркой новизной музыкального языка. Он стал победителем композиторских конкурсов как в России, так и за границей: Всероссийский конкурс композиторов им. А.Г.Шнитке (2007), Всероссийский конкурс композиторов им. Д.Д.Шостаковича (Санкт-Петербург, 2008), Международный конкурс композиторов им. Вл.Золотарева

² Николай Попов: «Для меня работа с видеохудожником – невероятный процесс» / материал подготовила Е.Кравцун. 20.09.2013. [URL:www.muzcentrum.ru/news/2013/09/8808](http://www.muzcentrum.ru/news/2013/09/8808) (29.07.2017).

³ В 2013 г. им была создана развернутая статья: Попов Н. Электроакустическая композиция. URL: [ceammc.com>wp-content/uploads/2013/10/Nik_Popov...](http://ceammc.com/wp-content/uploads/2013/10/Nik_Popov...) (29.07.2017).

(Нью-Йорк, 2008), Международный конкурс композиторов им.А.Дворжака (Прага, 2010) и др. Постепенно, с течением времени, его произведения начали исполняться на фестивалях «Московская осень», «Московский форум», «Другое пространство», «Ударные дни Марка Пекарского», «Orus 52», «Экспозиция XXI», «Европа-Азия», «Фестиваль новой музыки Миланской консерватории», «Венецианская биеннале», фестиваль электроакустической музыки «EMUfest», фестиваль новой музыки «reMusik», «Гергиев-фестиваль 2017» и др. Его избрали «композитором в резиденции» Ансамбля «Галерея актуальной музыки» (ГАМ-Ансамбль) на 2015 г., резидентом Центра искусств и медиатехнологий в Карлсруэ (Германия) в 2017 г, он стал «композитором 2018 года» по версии журнала «Музыкальное обозрение», с 2019 года был назначен куратором мультимедийных программ международного фестиваля новой музыки «reMusik».

У стремительно развивавшегося композитора складывалась весьма успешная карьера.

Вокруг значительной музыки всегда существует значительная интеллектуальная аура - философские, эстетические, общехудожественные идеи и представления. Мировоззренческая позиция Н.Попова своеобразна и отличается суммарностью крайностей: самое современное и самое древнее. В отличие от поколения А.Шнитке, С.Губайдулиной, Р.Щедрина, чье художественное мышление в значительной степени направлялось христианской религией, что привнесло в их музыку «крупность» образов и этическую высоту, Попов никогда религией не вдохновлялся (имеются в виду традиционные мировые религии). Прежде всего, объектом его философского и музыкального мышления предстал весь Космос, вся Вселенная. Отсюда идет его обращение к темам о небесных планетах и галактиках: о Марсе - в опере «Curiosity», где название говорит о самом крупном аппарате, спущенном на Марс, в «NGC-300» (скопление галактик, наиболее близкое к нам), в «Nibiru 20/13», планете, которая по легенде должна была врезаться в Землю. Привлекают улавливатели и отражатели каких-либо космических лучей – как в пьесе «Interferometer» (для ансамбля, электроники, видео и света). Принципиальной установкой Попова является убеждение, что материалом музыки может стать *весь звучащий и резонирующий в физическом пространстве мир*: звучащая комната, звучащая улица, лязг прессуемого металла, работа механизмов и т.д., без

очерченного ограничения. А такая позиция говорит о значительном продвижении музыкального материала вперед, о новом периоде звучания и восприятия музыкального искусства, демонстрирующем ход его развития XXI в. Но здесь выявляется и очевидная арка к давним русским же авторам - поискам и открытиям в течениях футуризма, брюитизма, дадаизма около ста лет назад: «Анти-Симфония» Е.Голышева (1919), «Симфония гудков» А. Авраамова (1922), «Стальной скок» С. Прокофьева (1927), «Завод. Музыка машин» А. Мосолова (1928, из несостоявшегося балета «Сталь»). И вполне закономерно, что именно Николай Попов в текущем веке сделал версии «технических» сочинений тех времен, конечно, с участием электроники и добавлением видео, осуществленным Э.Квинном: «Music Machine» («Завод» Мосолова), «Factory» («Фабрика» из балета Прокофьева «Стальной скок»). Использование же в музыке любого материала – такая новация, которая открывает невиданную грань эстетики: *свободу без границ*. Она корреспондирует с той западной позицией, которую провозгласила, например, Венецианская биеннале 2018 г. - «свободное пространство» («Free Space»). По поводу этого культурного форума следующее пишет российский музыковед С.Уваров: «В свободном пространстве искусства больше нет границ, <...> надо разве что не потеряться в нем и суметь все-таки найти островок тишины. Пусть даже воображаемой»⁴.

В истории же человечества Попова захватывают с одной стороны, архаика, древность, легенды, подлинный фольклор, язычество, с другой - научные открытия и новые технологии. Первое направление интересов породило идеи мультимедийного действия «Аркаим» и балета «О чем молчат камни», связанные с легендарными башкирскими сюжетами. Да и упомянутая «Nibiru 20/13» относится к шумеро-аккадской мифологии. Скандинавские сказания побудили к возникновению «Песни Ульдры» для ансамбля и электроники. С фольклором Попов соприкоснулся «на корню» в экспедициях под руководством известного московского фольклориста В. Щурова, с которым он слушал песни и северные и южные. По его мнению, это такие сложившиеся системы, что при совмещении их с академическим творчеством они могут поломаться. Язычество не оказалось российскому композитору чуждым как раз благодаря башкирскому окружению: ведь этот

⁴ Уваров С. Свободное пространство искусства //Музыкальная жизнь. 2018. №6. С.127.

народ принадлежит к наиболее древним, о нем писали Геродот и Птолемей. Для Попова же любимым инструментом является курай, своим голосом как бы поющий о дохристианской древности. В язычестве виделось возвращение к изначальному, чистому. Сравним: о русском язычестве исследователь А.Платонов писал: «язычество для наших предков – скорее духовно-нравственная культура, чем религия»⁵. Другое направление повлекло, как было сказано, к объектам Космоса, с наиболее новыми открытиями в их познании. Загадкой загадок предстает для композитора человеческий головной мозг, субстанция, остающаяся до сих пор самой нераспознанной в природе. Думал даже о произведении с названием «Синапс» (из области связей нейронов), но завуалировал термин под названием пьесы «Sy_par_sis» для саксофона и электроники (2018), не отбросив первоначальной идеи подсознательных процессов в мозгу и в природе.

В эстетике Н.Попова ярче всего прочерчены идеи *новизны*, *нестандартности*. Они очевидны уже в его биографии: быстро покинув Уфимскую академию, вошел в Московскую консерваторию, усвоив Шостаковича, направился в электронику Кефалиди, далее включился в зарубежный опыт. Да и в темах творчества: то недоступный человеку Марс, то столь же неведомый доисторический человек. Удивительно или нет, но и в русской классике XIX в. качество новизны возносилось весьма высоко. Так, А.Серов «новость» (новизну) даже приравнивал к гениальности: «Первый признак гениальности в капельмейстере, который играет оркестром, как мячиком, - сила и *новость* впечатления от пьесы, хотя бы крайне знакомой»⁶. Примечательный эстетический момент у Попова – доверие собственной интуиции. Если на Западе больше всего ценят точность вычислений в музыке, то для него последняя инстанция – собственная *прослушанность* сочиненного. (Об оценке только что написанного произведения через тщательное прослушивание внутренним слухом – вплоть до его забраковывания (!) - мне говорила С.Губайдулина). По словам Николая, он «миллион раз» прогоняет через себя сочиненный фрагмент. И электроника имеет то преимущество, что эти «прогоны» можно не ограничивать по времени. Так достигается и наибольшая тонкость звучащего материала. При этом композитор убежден, что рационально объяснить

⁵ Платонов А. Русская цивилизация: энциклопедия. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/russian_history/924 (31.07.2017).

⁶ Серов А. 1-й концерт Русского музыкального общества (1867) // Серов А. Критические статьи. Т.4. СПб., 1895. С.1822.

музыкальное сочинение до конца невозможно: в нем всё равно остается какая-то тайна. А тайна вообще составляет одно из «родовых» свойств искусства. Об этом я даже написала статью, где сформулировала явление следующим образом: «эффект сильного художественного воздействия всего произведения или отдельных его участков при неизвестности причин этого воздействия»⁷.

В собственно музыкальной области для Попова сложились нетрадиционные соотношения элементов. Поскольку в электронной палитре очень зыбки высотные зависимости, он не делает опоры формы на какие-либо выдержанные высоты, хотя они имеют локальное значение. Главными становятся тембро-фактурные свойства звука. И их стимулами выступают объективные возможности того или другого инструмента. Выбрав инструмент, композитор все внимание сосредоточивает на том, какие максимальные возможности он сможет от него получить, включая неклассические (а способы звукоизвлечения в настоящее время как раз предельно широко обновляются).

Какие из известных жанров выбирает композитор в своем еще довольно молодом возрасте? Заметное предпочтение он отдает камерной электроакустической композиции. Пока что избегает развитого вокала, в том числе самого популярного состава - голоса с фортепиано, не использует никаких хоровых масс, а с ними - кантат, ораторий. Из инструментов охотно прибегает к баяну (аккордеону), с которым вошел в музыкальную профессию, соло или в ансамбле: помимо названных - «ANF-93», «Cantando ma non troppo», «Martellato-2». Привлекательны ударные с их разнообразием, вдохновленные еще и искусством Ансамбля М.Пекарского: «kraMP» для ударных и электроники (здесь даже зашифровано имя MARK P[ekarsky]), «Artra» для ударных, электроники и видео, «Duo-D» для ударных, электроники и видео, «D» для ударных, электроники и видео, Музыка для баяна, струнных и ударных и др. Естественно, дороги и струнные: «Nibiru 20/13» для струнного квинтета и электроники, «Espace a la S» для скрипки, электроники и видео, «KCl_23/11» для виолончели, электроники и видео, 2-я версия «Cantando ma non troppo» для баяна, 2-х скрипок, альты, виолончели и электроники. Из солирующих духовых уделено внимание саксофону – «Sy_nap_sis» для саксофона и

⁷ Холопова В.Н. «Тайна» как несформированная категория теории искусства и ее присутствие в творчестве Софии Губайдулиной // Софии с любовью. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2014. С. 32.

электроники, саксофону в ансамбле с флейтой (плюс баяном, электроникой) – в 1-й версии «Cantando ma non troppo». Закономерны и ансамбли: духовые со струнными, как в «Песне Ульдры», еще и с добавлением других инструментов: аккордеона - в упомянутом «ANF-93», также MIDI keyboard в «Interferometer». И пока что единожды вдохновился самым популярным инструментом – роялем: в «SynchroSynth» для фортепиано, электроники и видео. Особняком стоит «Erwartung» («Ожидание»), созданное по инициативе Австрии в связи со столетием Первой мировой войны. Название взято из монодрамы А.Шёнберга, как бы предчувствовавшего наступающее событие. Помимо видео, в сочинение вплетены несколько немецких фраз из «Так говорил Заратустра» Ф.Ницше.

Обратим внимание на названия произведений: почти все латинским шрифтом - то зашифрованные, то из музыкальной терминологии, то искусственно составленные. Во всем неуклонно действует неприкосновенный принцип автора - *нестандартности*: никаких сонат, концертов и пр. Кроме того, латинские наименования весьма удобны для показов сочинений за границей. О «шифровке» «kraMP» было сказано, «Artra» - от слова art, искусство, в ракоходной структуре, Duo-D» - для двух ударников, «ANF-93» - аббревиатура «Anfang neue Formation» («Начало новой формации») в честь создания в 1993 г. при Московской консерватории по инициативе В.Тарнопольского «Ансамбля новой музыки», ставшего исполнять новейшие произведения, «KCl₂ 23/11» - формула химического вещества в сошедшем с рельсов поезде №2311, где ехал Н.Попов, «SynchroSynth» - нарочитое сочетание двух корней слов, означающих синхронность и синтез. О «залетах» к планетам и галактикам мы уже говорили.

При таком органичном взаимодействии с инструментализмом Николай Попов вошел и в мир театра. Им написана музыка к нескольким спектаклям балетного типа, была сочинена также и мультимедийная опера в двух версиях – упомянутая «Curiosity». Кроме того, осуществлено музыкальное решение пьес Псковского драматического театра им. А.С.Пушкина, Санкт-Петербургского ТЮЗа им. А.А.Брянцева, также - одного спектакля Тверского ТЮЗа.

Несмотря на вовлеченность в театр, Попов не стремится к сюжетности в своих инструментальных произведениях, им там руководят музыкально-

художественные законы. Лишь видеохудожники в некоторых случаях развертывают какие-либо фабулы для их зрительного осмысления.

А каково отношение у принципиального нестандартиста к музыкальной форме? И здесь обнаруживается удивительное. Обновляя *всю* звуковую материю своей музыки, он выстраивает твердые каркасы композиции, не давая ей течь импровизационно. Конечно, не сыщем здесь сонатной формы с ее главной и побочной. Однако рондообразная и концентрическая единично встречаются! На малом, синтаксическом уровне Попов умело применяет приемы «выращивания» звуковых элементов, привитые ему еще В.Агафонниковым, - но совершенно к другому тематизму. А на крупном уровне как правило использует репризные закругления, иногда с точным повторением раздела (!). Тем не менее, множество материала синтаксического уровня подчиняется сквозному принципу. По отношению ко многим сочинениям композитору полюбилась определенная драматургия: в коде создавать растворение, как бы самоисчезновение музыкального материала, что порой вырисовывает намеренную неопределенность, загадочную неразрешенность всей концепции произведения.

Существенный вопрос в искусстве мультимедиа - сотворчество с *видеохудожниками*. Вокруг Н.Попова собрался уже немалый «союз художников», российских и зарубежных. Наиболее важными для него стали итальянец из Австралии Эндрю Квинн и выходец из Сербии Тодор Пожарев. Среди других сотворцов – Алёна Скорнякова, Ирина Матинян, Александра Голикова, Александр Плахин, Евгений Афонин, Ян Калнберзин.

Представляет интерес сравнить художественные стили Квинна и Пожарева. Квинн имеет музыкальное образование, владеет фортепиано, и когда Попов приезжает к нему в Милан, они играют в 4 руки. При создании видео для музыки он использует компьютерную графику, а в своем графическом стиле усиленно тяготеет к зеркальной симметрии - будь то вытянутые треугольники, параллельные линии, перпендикулярные пересечения линий, лево-правые соотношения и т.д. Из реалий действительности он берет (с Поповым) лишь очертания музыкальных инструментов и их частей. Пожарев получил образование в Сербии, в г. Нови-Сад по специальности «живопись». В 2012 г переехал в Москву, где позднее стал аспирантом МГУ им. Ломоносова, занимаясь проблемой искусственного интеллекта. Как художник он выставлялся на экспозициях

свыше 40 выставок. Его метод – действовать собственными руками. А в эстетическом плане он убежден, что реалии жизни должны входить в видео при работе с композитором: «Полный отказ изобразительного искусства от фигуративности и мимесиса приводит к разрыву мира реального и мира художественного и, в конечном счете, - к отречению от художественности (еще Аристотель считал, что природа художественного заключена в радости узнавания)⁸. Сотрудничество композитора с художником бывает различным: иногда сам замысел неотрывен от его работы, в других случаях создатель видеоряда подключается, когда музыка полностью создана. Кроме того, в некоторых произведениях Попова участвуют два художника - один начинает работать раньше, другой - позже, причем, с совершенно разными изобразительными манерами. Вариативность такого рода может считаться характерной для стиля мультимедиа, по крайней мере данного композитора. В целом же значимость сотворчества с художниками выражена им в следующем высказывании: «Для меня работа с видеохудожником – невероятный процесс»⁹. Наряду с этим, Попов не всегда считает нужным дополнять свою музыку видеорядом, полагая, что он может отвлекать слушателя от звучания.

⁸ Яцюк О.Г., Пожарев Т. Видимая музыка или звучащая живопись цифровой виртуальности //Наука телевидения. Вып. 11 (2014). С.290-298.

⁹ Николай Попов: «Для меня работа с видеохудожником – невероятный процесс».

АБРИС ВЫБРАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Для нашего анализа отдельных сочинений у молодого автора взяты примеры из той поры, когда он уже полностью отошел от влияния «тонн Шостаковича» (как это еще было в «Музыке для баяна, струнных и ударных», 2009) и проявил собственный стиль, обусловленный показанными выше эстетическими и мировоззренческими установками. Почти все выбранные концертные опусы содержат электронику и видео (с разными художниками), рассмотрены в хронологическом порядке (от 2013 до 2019). Исключение составляет «Cantando ma non troppo», более раннее и без видео (2011), но обладающее высокой музыкальной образностью. Балеты и опера, ввиду многосоставности компонентов, характеризуются в более обобщенном плане.

Концертные произведения

«Artra»

«Artra» («Артра», 2013), мультимедийная композиция для ударных, электроники и видео, появилась благодаря предложению М.Пекарского создать пьесу для его ансамбля ударных в связи со 100-летием провала (так был озвучен заказ) «Весны священной» И.Стравинского в 1913 г. Посвящена перкуссионисту Д.Щёлкину. В названии сплелось несколько палиндромов со словом art - искусство: art–tra и arts как ракоход части фамилии Стравинский – *uksnivartS*. И Попов решил обратиться не к партитурам Стравинского, а взять ту цитату его музыки, которая записана на диске космического аппарата «Вояджер», отправленного в 1977 г. американцами за пределы Солнечной системы. Из позолоченного диска для инопланетян российский композитор отобрал два фрагмента: приветствие на 55 языках мира (там есть и русский) и отрывок «Плясок щеголих» из «Весны священной». При помощи электроники фразы на 55 языках он сжал в один комплексный звук, а основой партии ударных сделал ритмический повтор. Постепенно фигура ритмического повтора стала разворачиваться в узнаваемую цитату из Стравинского: то, что казалось «нечитаемым», раскрылось как знакомое. Узнаваемые звуковые элементы «Плясок щеголих» прослеживаются в основном в партии электроники. Посмотрим на технику прорастания цитаты также и в партиях ударных. Например, в т.275-276, 280 проступают ее ритмические мотивы как группы по 4 ноты. Хотя вычислены они

сложнее: путем особой электронной модификации голоса человека (пример №1). В т. 311 остается лишь один повторяемый аккорд из Стравинского (здесь на 5 шестнадцатых), а равномерный ритм литавры синхронно дублирует этот ритм (пример №2). После этого явная цитата в электронном воспроизведении вступает в т. 321. Яркая тема из Стравинского в виде периодического ритма с резко аperiodическими акцентами составляет в результате тематический остов произведения. Оттеняется она только пуантилистическим «пением» вибратона (пример №3), подводящим к растворяющемуся завершению пьесы.

Пример №1

♩ = 120

Piatto sosp.

Bongo
Tom-toms
Percussion
Kick drum

Пример №2

Timpano

ff

Пример №3

Vibrafono

mp

Vib.

mp

Мультимедийная пьеса «Артра» имеет два варианта видеоряда: первоначально с сербом Т.Пожаревым, много позже – с Э.Квинном. При создании произведения визуальная сторона закладывалась в него сразу же. Поэтому целесообразно охарактеризовать решение Пожарева. Оно составляет параллельный ряд именно к преломлению Поповым музыки Стравинского. Сначала, когда цитата еще скрыта, то и рисунок весьма абстрактен: поток мелких белых неровных кружков на черном фоне. А когда «Пляски щеголих» звучат уже совершенно ясно, то свой «пляс» начинает и

круг в центре экрана ([илл.1](#)). Динамически отмечены даже акценты у Стравинского: круг делает на них некие световые «выбросы». Неожиданно мелькает конкретика рисунка: нарочито примитивные изображения людей и животных, как в доисторических памятниках культуры ([илл.2](#)).

Появляются и древние орнаменты – геометрически-спиральные, цветочные. И это закономерно отвечает архаике Стравинского в его знаменитом балете. Ближе к концу Пожарев считает нужным замкнуть форму во времени и пространстве: устраивает репризу начального абстрактного потока с добавлением быстрого мелькания в нем моментов из середины. Отступая здесь от партитуры, он пополняет целое собственно музыкальной логикой. «Артра», задуманная как органичное аудиовизуальное единство, и оказывается высокохудожественным воплощением этой идеи, раскрывая тем самым заключенный в названии смысл: art - искусство.

«Песня Ульдры»

«Песня Ульдры» (2013) сочинена для ансамбля (скрипка, флейта, кларнет, виолончель; версия с саксофоном вместо кларнета, как в ГАМ-Ансамбле) и электроники; версии визуального ряда: художники Эндрю Квинн, Алёна Скорнякова, без видео (как у Ансамбля современной музыки «Самрау», Уфа). При создании произведения Н.Попов был вдохновлен мифологическим сюжетом. Как часто бывает в творческой жизни данного композитора, импульсом послужил определенный заказ. Ансамбль «Студия новой музыки» Московской консерватории осуществлял норвежский проект, где надо было отразить либо Норвегию, либо творчество Грига. С предложением создать музыку обратились к Попову. Тот сначала подумал о григковском материале, но работа не пошла. Тогда он погрузился в скандинавский фольклор и там обнаружил фантастический персонаж, который звали Ульдра. Это было имя красивой девушки, жившей в горах, вероломно заманивавшей путников и убивавшей их. В авторской аннотации Попов написал: «...говорят, ... в лесах и горах Норвегии слышатся порой гулкие и печальные звуки...Рассказывают,... звуки эти возникают вместе с появлением красивого, в синем платье и с белой лентой в волосах существа по имени Ульдра - это ее звуки... песни... Говорят, ...свою тайну она старательно скрывает от людей...»¹⁰. Но не контраст красоты и жестокости «заманил» здесь Попова. В устном комментарии он дал другой вариант идеи

¹⁰ Архив Студии новой музыки при Московской консерватории.

произведения: «Когда я изучал эти истории, то наткнулся буквально на следующие слова: «Песни Ульдры – звуки, которые часто слышатся в горах. Они звучат тихо и печально». Этот образ звуков в горах и стал отправной точкой для создания моей композиции»¹¹. И добавил: «Как указывается в мифах, она одета в разноцветное платье, эти цвета как раз и отражены в нашей визуализации»¹².

Из видеовersionей наибольшим приближением к мифу, на наш взгляд, стал вариант А.Скорняковой. Основным цветом берется синий, от синего цвета платья Ульдры. Он сменяется промежуточным тёмнозелёным и контрастным светящимся желтым. Далее снова появляется синий со своим жёлтым контрастом (илл.3). Такое возвращение отвечает музыкальной структуре произведения, имеющей четкие трехчастные очертания. Музыка начинается с тончайшего пейзажа гор, с тихих флажолетов скрипки и виолончели (пример №4). Однако это совсем не тот образ нежного утреннего рассвета, какой мы знаем по музыке «Пер Гюнта» Грига. Здесь сразу же после начала раздаются тревожные постукивания, а затем и мрачнейшие взывания виолончели в низком регистре (пример №5). Пейзаж окрашивается ощущением недоброй странности происходящего. «Песни» же Ульдры звучат в виде развитой полифонии голосов ансамбля (пример №6). Но голоса эти в середине пьесы переходят в явственные стоны у струнных инструментов (пример №7). Заканчивается произведение растворением мифологической картины в долгих стихающих звуках.

Пример №4

♩ = 60
стабильный мультитоник

Clarinetto (B)

Violino

Violoncello (flaut.)

¹¹ Николай Попов: «Для меня работа с видеохудожником ...».

¹² Там же.

«Nibiru20/13»

«Nibiru 20/13» (2013) создана для 2-х скрипок, альты, виолончели, контрабаса (версия - со струнным квартетом), электроники и видео. Художники – Алёна Скорнякова и Эндрю Квинн, причем, оба их видео были сделаны позже музыки. По сюжету Н.Попов обращается здесь к космологическому мифологизму. Нибиру в шумеро-аккадской мифологии - название загадочной планеты, которая должна была врезаться в Землю и погубить ее в декабре 2012 г. Произведение было создано по предложению Т.Гринденко для руководимого ею ансамбля «Opus post». Совместный проект ансамбля Гринденко и Центра электроакустической музыки Московской консерватории назывался «Постапокалипсис в майе» и осуществлялся в мае 2013 г., что отражено в названии сочинения. А в игре слов содержался еще намек на предсказание конца света племенем майя. Но в мае 2013 было вполне ясно, что вселенской катастрофы не произошло, отсюда и идея «постапокалипсиса». В концерте, помимо Н.Попова, участвовали композиторы И.Кефалиди, А.Наджаров, Х.Гроссман (США), Дж. Джулиано (Италия).

В жанре мультимедийной композиции произведение не может не быть многослойным. Один слой «Нибиру» - музыка для струнного квинтета, записанная в обычной партитуре. Композиция имеет пятичастную концентрическую структуру А В С В1 А1 со связкой перед А1 и кодой. Тема А начинается высокими трепещущими флажолетами скрипок, рисуя небесное пространство (пример №8). Тема В типа острого скерцо содержит как бы беспокойное движение жизни (пример №9). Тема С с моноритмией голосов отдаленно напоминает некое подобие хора, словно отпевания. Возглавляет тему даже трезвучие *c moll* (!), явно окрашивая музыку в траурно-торжественный тон (пример №10). В коде голоса струнных словно растворяются в безжизненном пространстве Вселенной (*ppp*, прием без вибрато у грифа).

Пример №8

♩ = 60

V-no I

V-no II

15

20

25

pp

pp

Пример №9

♩ = 60

V-no I

V-no II

V-la

V-cello

sempre f

sempre f

sempre f

sempre f

molto vibr.

Пример №10

♩ = 60

V-no I

V-no II

V-la

V-cello

C-basso

f

sim.

f

sim.

f

sim.

ff

sim.

pizz.

ff

molto vibr.

mp

molto vibr.

mp

molto vibr.

mp

pizz.

f

Но настоящая новизна сочинения начинается с композиционной активности электроники. Композитор разъясняет: «Изначально создается электронная часть партитуры, потом из нее как бы вынимаются некоторые голоса, которые затем переоркестровываются в партии живых инструментов. Далее эти линии больше не звучат в электронике, а остаются только у акустических инструментов. Поэтому при исполнении сочинения создается впечатление, что электроника на них реагирует или продолжает их линии. При создании же всё идет наоборот: идея – материал – электроакустическая композиция – ноты»¹³.

Исходя из идеи, композитор получает в свои руки неслыханные по выразительности тембры. Благодаря им, всё целое пронизывается экстраординарной тревогой и жутью. Так «срабатывает» легендарный сюжет. Уже начальное трепетание тремоло не кажется спокойно-небесным. А странное «скерцо» наполняется апокалиптической тревогой. И здесь появляется самое невероятное: раздается некий страшный, пугающий голос - не человеческий, не звериный, не механический, а идущий неведомо откуда. В нем звучит как бы сам апокалипсис. Попов его построил, соединив виолончель с преобразованной электроникой человеческим голосом. В партитуре он не записан. Концепция сочинения осуществляется только с привнесением электронной составляющей, и показывает она новаторский, влекущий в далекие сферы экспрессии путь новейшей музыки.

Обратим внимание на видеоряд, сочиненный Скорняковой. В нем в красках и рисунке прослеживается сюжет от чистоты неба к движению смертоносной планеты. Чистота неба передана светло-голубым цветом с потоком несущихся синих точек. Вскоре возникает рисунок обращенных друг к другу овалов и небольшой красный шар. Страшный голос изображен способом «взрыва» из единой точки во все стороны разных, но не светлых тонов. В коде красный шар становится угрожающе крупным ([илл.4](#)), а в самом конце экран погружается в темноту. Таким образом, аудио- и видеоряды выдержаны в разных структурах: видео – в сквозной форме, аудио – в концентрической. Но непараллелизм составляющих, созданный авторами разных специальностей, закономерен.

В 2014 г. «Nibiru 20/13» вошла в двухчастный цикл Н.Попова «Зов Полярной звезды», в качестве начальной части, но с измененным составом инструментов: кларнет, аккордеон, скрипка, виолончель, электроника и

¹³ Ответ на вопрос автора данной работы 10.10.2017.

видео. Вторую часть составила «Биомеханика», но также с иным составом инструментов: кларнет, аккордеон, скрипка, виолончель и видео. Бессюжетная активность пьесы приобрела смысл, связанный с энергией Космоса.

«Биомеханика»

«Биомеханика» (2014) имеет две версии: 1-я - для аккордеона, электроники, видео и света, 2-я – для аккордеона, электроники и света. Первичный вариант, с видео, был сделан с Э.Квинном. Программирование света в обеих версиях осуществил Алексей Наджаров. Исполнительски пьеса изначально предназначалась для высокопрофессионального аккордеониста-баяниста, много работавшего с новейшими композиторами, – Сергея Чиркова. Названный артист отмечает повышенный интерес к баяну, начавшийся около 1990-х гг. После одного из его концертов в рамках Международной академии молодых композиторов вышла рецензия: «Герой нашего времени – баян». А для Н.Попова, баяниста изначально, творить для этого инструмента - значило двигаться в самом знакомом русле.

Термин «биомеханика» в российской культуре известен как название театрального метода Вс. Мейерхольда, требовавшего точного выполнения на сцене движений тела, аналогичных его движениям в жизни (трудовым и т.д.). Попов же имеет в виду иное: «Основной идеей пьесы является попытка реализации взаимодействия биологических и механических процессов. Биологические импульсы исполнителя через определенные алгоритмы преобразуются в механические и электроакустические сигналы. По такому принципу выстраивается и общая форма сочинения»¹⁴.

«Биомеханика» Попова выделяется большой оригинальностью в сравнении с другими его мультимедийными произведениями – ритмической организацией и соотношением компонентов.

Итальянский композитор Франческо Филидеи, у которого Попов проходил мастер-класс, заметил ему, что его музыке не хватает пауз – как бы воздуха. Тогда Николай решил сочинить пьесу для аккордеона с систематическими паузами. История музыки показывает, что пауза - вовсе не незначительная вещь. В западной культуре еще Блаженный Августин в IV в. писал о паузе в трактате «О музыке». С тех пор она там вошла в такие жанры, как гокет, мадригал, с паузой сложилась группа музыкально-

¹⁴ Аннотация композитора, 2014 //Архив Студии новой музыки при Московской консерватории

риторических фигур, она была характерна для ритмики венских классиков (благодаря ораторским прототипам). В XX в. составила особенность пуантилизма, а как мастер пауз выделился А.Веберн. В русской же музыке паузы не были свойственны ее базовым основам - ни знаменному распеву, ни другим видам древнего пения. Они появились только в хоровом концерте барокко, под влиянием итальянской и польской традиций. Зато в XX в. паузы полноценно вошли в музыку разных стилей, особенно у Э.Денисова и С.Губайдулиной¹⁵.

Сам структурный элемент «звук - пауза» обладает психологической интерактивностью. Он способен будоражить восприятие, вызывать тонизирующий обмен между звуком, брошенным с эстрады и внутренним откликом слушателя. А именно на дихотомии «звук - пауза» целиком построена «Биомеханика» Попова. Примечателен и процесс ее создания¹⁶.

Как свойственно эстетике этого композитора, первоначальный материал для электронной структуры он взял из звучания моторов и других автоматических аппаратов (их включения, выключения). Модифицировал в электронную композицию. Из готовой электронной композиции заимствовал ритмический рельеф и некоторые мелодические элементы. Эту ритмическую и мелодическую структуру «оркестровал» для аккордеона, создав в основном сложные вертикальные комплексы и кластеры. Каркасной основой пьесы стала ритмическая партитура.

По ритмике «Биомеханика» Попова представила собой нечто небывалое: вся она построена на принципе *апериодичности*. Если у великого «ритмиста» Стравинского апериодичность всегда сверялась периодичностью, то у данного композитора принцип периодичности отсутствует. А звуковысотные комплексы пьесы – только диссонантные, и они тем самым проявляют «ударные» свойства музыкального материала. Записана пьеса целиком на 4/4 в темпе - четвертная равна 120. Но никакой периодичности тактовой системы здесь нет, нотация предназначена лишь для ориентации исполнителей. Обычно какая-либо регулярность ритма проявляется в экспозиционном разделе произведения. В данном случае пропускаются даже сильные доли начальных тактов. Покажем это в тт.1-8 (пример №11). Исходным импульсом выступает указанный нами элемент

¹⁵ Об истории паузы и ее значении у Денисова и Губайдулиной мною опубликована статья: *Холопова В.Н.* Дихотомия «звук - пауза» как фактор психологической активности //В высоте небес. О музыке Эдисона Денисова. НИЦ «Московская консерватория», 2015. С.84-90.

¹⁶ По письму мне 14.01.2018.

«звук – пауза» (ЗП), данный *ff* на слабой доле такта. Элементы ЗП по числу восьмых длительностей образуют аperiodичный ряд: 10,2,8,10,2, 2,4,8,2, 2, 4, 3 1/2, 4 1/2. Но есть и упорядоченность: исходным «знаменателем» берется восьмая длительность, и ей диссонируют полувосьмые, а в дальнейшем - еще и триоли. Мелодические обороты представлены в ходах созвучий на терцию (пример №12). Единственный контрастный (тормозящий) материал введен незадолго до конца формы: тянущиеся звуки и нюанс *p* (пример №13). Окончание – репризное, с последним созвучием, равным первому. А чтобы аккордеонист не сбился со столь трудного ритма, в его наушниках звучал метроном с отбиванием долей.

Пример №11

♩ = 120

Fisarmonica

Пример №12

Пример №13

molto vibr.

8

170

p

Как осуществлялась визуальная сторона? В 1-й версии Квинн добился результата, ослепительного в буквальном смысле слова. На центральном экране разместил светящуюся полосу, на которую врвался целый поток бьющих в глаза ярко-светлых цветов: с большой скоростью менялся цвет главной полосы, вокруг вспыхивали разноцветные световые пятна ([илл.5](#)), энергично ветвилась и сама главная полоса. Все цвета вспыхивали подобно молниям, а от них начинали пылать краски и на боковых экранах. Вместе с будоражащими гроздьями аккордеонного ритма это был невиданный по экзатичности художественный залп комплексного искусства.

Экзатичность в ином варианте воплотилась и во 2-й версии, для аккордеона со светом. Здесь также каждый «бросок» звука аккордеона возбуждал нечто вроде молнии или электрического разряда, которые реагировали на громкость созвучия, насыщенность кластера, штрих. И наиважнейшую интригу пьесы составила *абсолютная синхронность* этих «бросков» в музыке и вспышек цвето-света, что было полностью запрограммировано. При исполнении в Рахманиновском зале консерватории добавился еще один, незапланированный эффект: красота архитектуры зала, освещаемая вспышками «молний». Этому произведению, полному энергии и блеска во всех отношениях, сопутствовал такой же подход музыкантов: Н.Попов сочинил его за 10 дней, а С.Чирков выучил за неделю.

«SynchroSynth»

«SynchroSynth» (2017) создан для фортепиано, электроники и видео, посвящен Гэри Барнетту (США), видеохудожник - Эндрю Квинн. Название образовано из корней двух слов – синхронность и синтез. Первым исполнителем партии фортепиано стал американский пианист Гэри Барнетт (он приезжал в Россию), благодаря чему автор и посвятил ему сочинение. Но еще с большим эффектом эту «роль» проводила в Москве пианистка из «Студии новой музыки» при Московской консерватории Мона Хаба.

Н.Попов до названного случая избегал столь популярного инструмента, как фортепиано, которое обрело целое море воплощений и стилевых традиций. Но сюда им были внесены новые черты и свойства: его задачей стало превратить инструмент в нечто большее, чем обычно. Автору сочинение обошлось в полгода труда. Важно вообще обратить внимание на то, что при добавлении электроники к традиционному,

абсолютно точному музыкальному звуку тот обволакивается иными, своеобразными призвуками.

Э.Квинн с исключительным пониманием вошел в сущность замысла композитора. Поскольку он сам достаточно хорошо владеет фортепиано, возможно, близкий ему тембр органически располагал его к особо чуткому восприятию пьесы. В соотношении Квинна с Поповым как правило господствует взаимная свобода, предоставление друг другу индивидуальной фантазии. Однако при работе над этим сочинением видеорежиссер знал не только ноты, но слышал музыку со всей полной электронной партией. И в отличие от многих других совместных мультимедийных решений, он создал не параллельную драматургию к нотной композиции, а встроился в динамический контур именно электронной структуры.

Начнем с рассмотрения формы, записанной в нотах, отмечая моменты традиционные и индивидуальные.

По традиции, произведение начинается с экспозиции главного тематического материала. Но здесь нетрадиционна фактура: начальный элемент (а) - долго длящийся звук ес в низкой октаве, второй элемент (б) - группа быстро восходящих звуков (т.6), а третий элемент (в), через довольно много тактов, - группа быстро нисходящих звуков (т.22), как бы ракоходно отвечающая второму элементу (пример №14). Производя развитие экспозиционных элементов, Попов вспоминает советы своего профессора по композиции В.Агафонникова: если имеется две восходящие ноты, их можно расширить до трех, четырех восходящих нот и т.д. Таким путем, например, второй элемент (б) расширяется по интервалике и диапазону (пример №15).

Ускоренные пассажи могут образовывать стретты (т.38-41 и мн. др.), также сжиматься в одновременные созвучия. Этим ускорениям, удлинениям и уплотнениям пассажей придается большое формообразующее значение: постепенно, как бы с учащением дыхания, они нагнетают такую энергию, что образуют развернутую кульминационную зону.

Важный контраст вносит музыка хорального склада, с длящимися звуками и ремаркой *dolce* (пример №16).

Пример №14

a) $\text{♩} = 120$

б) marcato *mf* m.s.

В) 8^{va}

Пример №15

Пример №16

dolce 45

mp

А как организована звуковысотность? Любые пассажи и созвучия основываются на свободном применении хроматических последований. Но введен один прочный скрепляющий элемент – квинтовое сочетание *es - b* по регистровым краям фортепиано. При этом регистровый разрыв в нем столь широк, что не навеивает ассоциаций с тональностью *es*. К тому же иногда *es* в условиях электроники из высотной точки превращается в тембр. Тем не менее, ясно проступив в т. 13-15, сочетание *es-b* далее пунктирно, с большими перерывами проходит сквозь всю пьесу, включая динамизированную репризу (т.204-207). И лишь в коде происходит регистровое обращение: звук *es* возносится в высокие октавы (т.245), оставаясь там до последнего момента.

В отношении формы в крупном плане Попов изобретает следующий организующий принцип. Исходя из контраста быстрых пассажей и длящихся созвучий dolce, он после каждого dolce начинает новый этап активного ритмического развития, вводя в кульминации (т.185 и след.) энергичные кластеры ударного характера. Таким путем выстраивается ступенчатая форма, с растущим напряжением, спадающим лишь к затихающему концу.

Электронная партия значительна и по колориту, и по значению в форме. Соединяясь с обычным, классическим звуком фортепиано, она вносит оригинальные тембровые оттенки. И это слышно уже с первой, длительной ноты: как будто к «бархатному» басу рояля добавлен «щипок» типа pizzicato. А в таком участке, как кульминация, звук приобретает микроны скрежета, свиста. К наступлению динамизированной репризы ведет пассаж с «железным» оттенком звучания. Интересна антитеза начала и конца произведения: первый звук помещен в темном глубоком басу, а последние высокие звуки инструмента освещаются уходящими ввысь прозрачными небесными красками.

Идея видеоряда Квинна в «SynchroSynth» Попова оказалась совершенно иной, чем в других его сочинениях. Прежде всего, в основу он положил всего лишь один изобразительный элемент, кроме того, он не придал ему зеркально-симметричных очертаний, которые вообще характерны для его стиля. Исходным живописным рисунком у Квинна стало *трепещущее пламя* ([илл.6](#)). Пламя же для музыкантов, тем более, при соседстве с фортепиано, не может не вызвать богатейшей ассоциации - с именем Скрябина: его «Прометеем» (там фортепиано солирует), самой его идеей музыки со светом, фортепианной пьесой «К пламени», космологической философией.

По художественной задаче Квинна, языки пламени должны вырываться прямо из рояля. Для этого была снята крышка инструмента и особым образом освещен экран – с его обратной поверхности, чтобы его как бы не было. Кроме того, под роялем стоял светильник с синим цветом. Выстраивалось фактически единое свето-цветовое пространство снизу доверху.

А главное – композиционное развитие образа пламени видеохудожником: непрерывно трепещет, как самая живая жизнь, огненные языки все время меняли свой рисунок, очертания, идя к непрерывному

расширению. Кроме лучей, появлялись поля светящихся точек, собранный сетчатый рисунок, расширение во все стороны объема пламени, подключение вспышек разных цветов – розового, желтого, зеленого, голубого, красного, фиолетового, белого. И весь это «горящий» поток на огромном экране соединялся с экстатическим нарастанием в музыке, где электроникой создано остинато. Взяв один живописный элемент, Квинн, как Равель в своем однотемном «Болеро», все время его усиливал. «Эмоции нужно не только *выразить*, но и *внушить* аудитории»¹⁷. И вместе с крешендированием и остинатностью музыки Попова созидалось столь эмоционально захватывающее, волнующее произведение, воздействующее на все этажи человеческого восприятия, которое показало мультимедиа как новую ступень художественного прогресса.

«Cantando ma non troppo»

«Cantando ma non troppo» имеет две версии: для флейты, саксофона, баяна и электроники (2011); для баяна, двух скрипок, альты, виолончели и электроники (2012). Среди компонентов сочинения отсутствует видео, произведение - чисто музыкальное. К тому же для названия взяты известные музыкальные термины: *cantando* - «певуче», *ma non troppo* – «но не слишком». Кроме того, «Cantando» - наименование струнного квартета из Нижнего Новгорода, организованного по инициативе С.Пропищан. Квартет играет классику, джаз и электронику. Естественно, он стал исполнителем второй версии этого сочинения Попова и выступил вместе с баянистом Венедиктом Пеуновым. Первую же версию представили публике музыканты ГАМ-Ансамбля (Галерея актуальной музыки, организованная О.Пайбердиным). Как было указано, в 2015 г. ГАМ-Ансамбль избрал Н.Попова «композитором в резиденции» своего коллектива.

«Cantando ma non troppo» - всего лишь второе, после «kraMP» (2011), электронное сочинение Попова. Но оно привлекает полной зрелостью владения и электронными ресурсами, и новейшими способами исполнения на инструментах (а здесь и духовые, и струнные, и баян), и высокотехничным развитием оригинального материала, и уверенным выстраиванием формы-драматургии, наделенной сильным эмоциональным напряжением - тем «нервом», который автор считал обязательным для полноценного произведения. В двух версиях музыка одна и та же, с равным

¹⁷ Никитина Н.П. Философия искусства. М.: Омега-Л, 2008. С.236.

количеством тактов, но с неизбежным различием в новаторских звукоокрасках у флейты и саксофона, с одной стороны, и скрипки, альты и виолончели – с другой. Партия баяна в обеих версиях совершенно одинакова. Электроника в нотах не записана, но она также удерживается, приобретая лишь новые тембровые соприкосновения из-за замены инструментов.

Сделаем нашу характеристику пьесы по второй, более поздней версии, с баяном и струнным квартетом. Произведение начинается с партии электроники, которая наделяется удивительно «наглядным» образным смыслом (но в нотах записывается паузами). Ее первая «тема» пронизана упоительно нежным, неземным светом, где тончайшие краски прорисовывают некую звенящую мелодию. И всё это – словно образ небесного рая. Но вторая «тема» составляет абсолютную ей противоположность: угрожающе-тревожное, как бы подземное рокотание, будто заявляют о себе темные силы преисподней. Так с самого начала пьесы очерчивается предельный контраст сущностей мира. Ввиду смысловой важности этого образа для исполнителей сделана авторская ремарка: «Всегда во время пауз исполнители находятся в напряженном и неподвижном состоянии». А между «небом» и «землей» пульсирует со всеми своими страстями человеческая жизнь – с энергией ее деяний, отчаянными порывами, столкновениями, напряжением, даже натуралистическими стонами. Эта сфера воплощается струнными (во 2-й ред.) и духовыми (в 1-й ред.). Роль же баяна неоднозначна: то в его низком регистре и с «темными» кластерами он как бы выносит на поверхность злую подземную силу, то приближается к яростным стремлениям других голосов.

Выразительность же «человеческой» сферы временами содержит как бы обычную деятельную активность, например в следующей имитации (пример №17). Но гораздо больше в ней выражено отчаянное напряжение, требующее и игры с пережимом струн (пример №18 а) Баян же наделяется земной агрессивностью (пример №18 б). Боль человеческая передана через явные глиссандирующие стенания - у скрипки во 2-ред, у саксофона в 1-й ред. (пример №19).

Пример №17

Violino I (V-no I): *ff* (играть у колодки) → *f* (с пережимом)

Violino II (V-no II): *ff* (играть у колодки) → *f* (с пережимом)

Viola (V-la): *ff* (играть у колодки)

Cello (V-cello): *ff* (играть у колодки)

Пример №18

Violino I (V-no I): *mf* → *ff* (с пережимом) → *f* → *ff* (с пережимом)

Violino II (V-no II): *mf* → *ff* → *f* → *ff* (с пережимом)

Viola (V-la): *fff* (pizz. (Bartok)) → *mf* (arco (с пережимом)) → *ff* → *f* → *ff*

Cello (V-cello): *fff* (pizz. (Bartok)) → *sf* (arco) → *sf*

Bayan: *f* → *sf* (triplets)

Пример №19



Драматургия пьесы такова, что начальный тематизм «рая» и «преисподней» иногда проглядывает среди мотивов человеческих страстей. А к концу пьесы, как бы покидая «человеческий» мир, опять занимает место музыка неземной, небесной ипостаси. Но самое последнее созвучие, с протянутыми тишайшими, стихающими четвертьтонами, создает все же загадочную неопределенность, и автор пишет: «очень неустойчивая, ”плавающая” нота». Таким образом, небольшое камерное произведение (ок. 7 мин.) обладает отчетливой смысловой драматургией, а начальный тончайший, восхитительный небесный образ, выводимый Н.Поповым из своей личной фантазии, говорит о подлинно художественном овладении им столь новым средством, как электроника.

Театральные произведения

Н.Попов (к настоящему времени) стал создателем трех балетных представлений, одной оперы (мультимедийной) и музыки к драматическим спектаклям: в Пскове, Петербурге и Твери. Все три балетные постановки были связаны с национальными башкирскими сюжетами: «Аркаим», «Водная красавица» и «О чем молчат камни». Оперная же работа под названием «Curiosity» была инициирована Лабораторией молодых композиторов и драматургов для постановки в Музыкальном театре им. К.Станиславского и Вл.Немировича-Данченко, а в значительно расширенной редакции представлена на фестивале «Архстояние» в Калужской области. Вся эта тематика как раз отвечает полярным интересам Попова: балеты – о доисторических людях, а опера – о самом крупном спускаемом аппарате, посаженном американцами на Марс.

Под названием «Аркаим», столь знаменитым в Башкортостане, в 2005 г. был поставлен совсем другой балет: в Башкирском гос. театре оперы и балета с музыкой Л.Исмагиловой, хореографией А.Петрова (из Москвы), участием пения и с развитым сюжетным действием, в двух актах. Балетный замысел «Аркаима» Н.Попова (2013, ок. 50 мин., также с пением) был принципиально иным: он насквозь пронизывался символикой. Исполнен был впервые в Приволжском филиале Государственного центра

современного искусства (ГЦСИ) «Арсенал» Нижнего Новгорода с участием певицы М.Балашовой и видеохудожника Э.Квинна. Его тема значительна: она и исторична, и легендарна, и этнографична, и философична. Сам Аркаим известен как древнейшее городище III – II тысячелетия до н.э. (исследуются и более ранние времена), которое по некоторым гипотезам могло быть прародителем башкирских поселений; а в нескольких километрах от городища расположена еще и гора Аркаим. Символическое действие балета обыгрывало вид городища с его двумя кольцами – внешним и внутренним, – и характер жизни древнего человека с его охотой (луки, стрелы, рога оленей), надеванием венка на девушку и т.д. Для совершения этих движений потребовались танцоры-мимы, один из которых воплощал мужчину в тибетской юбке-брюках. А лейт-героиней стала поющая девушка, поначалу совершающая омовение лица, а в конце застывающая в венке из лилий на фоне красного круга-солнца и черного круга-ночи. Кульминацией действия явился эпизод стонов и плачей с впечатляющим мимансом вокруг разбитого зеркала (вместо иконы). Философия человеческой жизни воплощена в образах бесконечного растягивания полотна и плетения нити судьбы людей (илл.7). «Героиня сматывает нить в клубок, как бы собирая жизнь человека в единое целое в руках мироздания»¹⁸.

Главной музыкальной идеей стал синтез современности в виде электроники с архаикой – народным пением, игрой солиста-перкуSSIONИСТА на шаманском бубне и других ударных. При этом при помощи электроники были обработаны звучания варгана и курая. Сливаясь драматургически, обе стороны музыкального синтеза сохранили свою специфику, и пение народного типа не «сломаилось» в столь новаторском окружении. Наоборот, среди сочинений Попова этот балет выделился нарочитым фольклорным уклоном.

Балет «Водная красавица» (2015) создавался Поповым по заказу Башкирского хореографического колледжа им. Р.Нуреева и был показан на сцене Башкирского театра оперы и балета. Хореографом выступил Р.Абушахманов. Музыка постановки совсем далека от уже сложившегося стиля композитора в мультимедиа. А что в заказе привлекло – это игра музыкантов на многих аутентичных инструментах этно-группы «Йатаган».

¹⁸ Лыскова С. Путь к граду Аркаиму: аудиовизуальный эксперимент. 11.10.2013. URL: <http://stnmedia.ru/?id=6362> (31.07.2017).

Следующий балет – «*О чем молчат камни*» (2019) - был подготовлен к 100-летию Республики Башкортостан, премьера состоялась в Башкирском театре оперы и балета, к тому же - в день рождения знаменитого танцовщика Р.Нуреева. Сценарий одноактного балета создавался совместно Н.Поповым и балетмейстером Р.Абушахмановым. Сюжет спектакля был связан со знаменитой территорией в Башкирии – Каповой пещерой (Шульган-Таш), в которой сохранились наскальные рисунки времен палеолита. И для того, чтобы выстроить фабульную канву из времен каменного века, сценаристам потребовался научный консультант, которым стал археолог, доктор исторических наук, доцент МГУ В.Житенёв - с его рассказами о жизни древнейших людей. Главным видеохудожником выступил Е.Афонин. Музыкально Попов думал о «Весне священной», но на башкирском материале. И тембровое решение он осуществил наподобие предыдущего балета – с использованием этно-группы «Йатаган», данной в записи (вместо оркестровой ямы). Композитору пригодился и его личный архив башкирского фольклора, который он собирал с 2015 г., а там оказалось нечто исключительное: горловое пение с варганом (кубызом) в исполнении мастера мирового класса Р.Загретдинова. В балете есть номер только на этом звучании. В обращении к данным тембрам и приемам импровизации композитором руководил неотступный принцип - *нестандартность*. И она достигала апогея, когда автор ротировал фольклорные инструменты с электроникой: думбыра, кубыз, курай, морин-хуур мутировали в электронику и возвращались обратно.

В сочинении либретто авторы не ограничились только легендой о создателе наскальных рисунков, а ввели элемент абсурдизма. Фабулу о доисторических людях взяли в «раму» из современности: в начале и в конце, деловито торопясь, идут горожане с гаджетами в руках, в то время как позади них разворачивается история Земли, от рыб в океане до ядерного взрыва, после чего все начинается с начала. Легенда выстроена как конфликтная драма с трагическим концом. Создатель наскальных рисунков в пещере – прекрасная молодая Девушка, от которой требуют служения то Вождь племени, то Жрец. Но она не подчиняется ни тому, ни другому. (В декорациях воспроизводятся рисунки Каповой пещеры). Непрерывно идут конфликты, но сильные мира сего владеют массами (кордебалет), а Девушка – всегда в одиночестве (солистка). Не покорив Девушку, Вождь и Жрец ее убивают. А на современной Земле снова снуют

люди с гаджетами, равнодушно перешагивая через Девушку-творца. Просматривается идея: человек искусства никому не нужен - цивилизация ничего не изменила. И противостоит этому только последний «кадр»: некая фигура воздевает руку к рисункам – искусство же вечно ([илл.8](#)).

Музыкально балет, связанный с Каповой пещерой, явился оригинальным синтезом двух полюсов нестандартности у Н.Попова: древности языческого фольклора и современности электроники. Была введена даже народная башкирская мелодия, но скорее как протянутый мелос, чем явная песня. В целом же, благодаря жанровым свойствам театрального искусства, балетная музыка данного композитора образует в его творчестве особый пласт стилистики.

Мультимедийную оперу «*Curiosity*» («Кьюриосити», букв. «любопытство») охарактеризуем в ее развернутой, второй версии. Создана она в рамках проекта «КоОПЕРАция» (художественный руководитель Е.Василёва) и предназначалась Поповым специально для архитектурного объекта «Ленивый зиккурат» знаменитого арт-парка экспериментальной архитектуры «Никола-Ленивец» в Калужской области, самого крупного ландшафтного парка в Европе. Там произведение было исполнено, как было отмечено, на фестивале «Архстояние» летом 2019 г., в числе пяти мини-опер, специально заказанных для этой оригинальной акции. Драматург – Т.Рахманова, режиссер – А.Смирнов, видеохудожники - Ян Калнберзин, Е.Афонин, А.Плахин, звукорежиссер - И.Габидуллин, также - три артиста, исполнявших роли Операторов НАСА, инструментальный ансамбль и многоканальная электронная партия.

Основу сюжета составляет рассказ о том, как три Оператора НАСА получают и передают сигналы аппарату-лаборатории «*Curiosity*» на Марсе (посажен в 2012 г. для поисков жизни на планете), обсуждают полученные данные и составляют об этом ежегодные отчеты – за 2013, 2014, 2015 и т.д. ([илл.9](#)). Вводятся документальные кадры из американского Центра управления полетом. В какой-то момент сигналы пропадают, у операторов начинается тревога, но когда связь, наконец, возобновляется, работа идет своим ходом. Драматургическая структура произведения складывается из двух слоев: «штатные» сигналы с удаленной планеты и хроника негативных событий на Земле: теракт во время Бостонского марафона, крушение поезда в Испании, массовые беспорядки в Турции, протесты в Египте и т.д. В виде абсурдистски-комической вставки введена сводка погоды на русском языке. Психологическая же сторона в либретто

усложнена еще размышлениями Операторов о дальнейшей судьбе Земли: когда лишь закончатся ресурсы жизни на своей планете, захотят ли они отправиться на Марс, не будет ли слишком страшно? И не страшно ли сейчас на планете Земля?

Что в этом весьма нетрадиционном «оперном» сюжете особенно заинтриговало Н.Попова-композитора с присущей ему *нестандартностью*? По его словам, он хотел бы «найти звуки, которые не звучали *никогда на нашей планете*, и работать с ними, как с музыкальным материалом»¹⁹. Общие же философские идеи обсуждалась им с непосредственными участниками и организаторами этого мультимедийного действия. Темы, которые интересовали постановочную группу, - человек и машина, человек и космос, познание и поиск лучшего мира, может ли машина быть человечнее нас. Вот как подобные размышления высказала художественный руководитель КоОПЕРАции Е.Василёва: «Мне показалось интересным поговорить о нашей разобщенности с точки зрения того, что сейчас каждый находится в своем жизненном пространстве». По ее словам, марсоход «Curiosity» «находится на Марсе в полном одиночестве». «Сразу встает вопрос свободы: кто из нас больше свободен, мы все здесь, на Земле, маленьком шарике, или тот марсоход, несмотря на то, что он в тотальном одиночестве, он обладает тотальной свободой»²⁰.

Какое же стилистическое решение принял автор для музыки с космическим сюжетом? Никак не прельстившись традиционной оперной кантиленой, основным способом выражения для трех Операторов (два мужских голоса и один женский) он выбрал мелодизированный речитатив, записанный точно в отношении ритма, высоты, пауз, штрихов и т.д. (как здесь не вспомнить известные речитативные поиски А.Даргомыжского, М.Мусоргского!). В нем проступили чисто человеческие эмоциональные восклицания, возгласы. Но голоса артистов и инструментальные партии периодически обрабатывались электронными средствами. Что же касается изображения поверхности Марса, фотографируемой «Curiosity», то самым подходящим материалом для нее оказалась электронная звучность. И, конечно, опробованным космическим элементом стал «мотив» азбуки Морзе. Протекторы марсохода оставляют следы
“ . — — _ ”; “ . — — . ”; “ . — . . ”.

¹⁹ Из беседы со мной 31.07.2019.

²⁰ Оперу о марсоходе Curiosity и «выступление» ансамбля растений показали на «Архстоянии». URL: <https://tass.ru/kultura/6709444> (30.07.2019).

В переводе с кода Морзе это даёт аббревиатуру JPL - Jet Propulsion Laboratory. Таково название лаборатории, в которой сделан «Curiosity». Именно этот код Морзе стал одним из интонационных и ритмических элементов в музыкальной ткани оперы. Но многослойность драматургии требовала и стиливых контрастов. Ими стали различные цитаты. Когда поступает сообщение об успешной операции на марсоходе, звучит (в сильной и практически неузнаваемой переработке) «Полет валькирий» Р.Вагнера. В другом моменте - при виде на экране красной планеты - осторожно вплетается русская мелодическая фраза на балалайке (кстати, в корпусе «Curiosity» установлен российский аппарат особой важности - для поиска воды). Но самой слышимой цитатой стала несколько затуманенная по звуку «Пляска щеголих» И.Стравинского, уже имеющая космическую «обкатку». Использованная Поповым в сочинении «Артра», она была им туда взята с диска на американском аппарате «Вояджер», запущенном за пределы Вселенной. В мультимедийной опере в связи со Стравинским делается фантазийный сюжетный ход: Операторы улавливают среди сигналов «новую музыку», каковой и оказывается... «Пляска щеголих» из «Весны священной». Исследователи наблюдают, как под эту пляску совершает свой танец марсоход «Curiosity». В связи с предысторией звучание Стравинского наделяется космической ассоциацией.

Композиционно данное произведение складывается из вступления, трех основных блоков и заключения (коды). Во вступлении главные актеры-певцы представляют самих себя, в основных блоках они выступают в роли трех Операторов, а в коде показан композитор, сочиняющий «Curiosity». Объединению музыкальной композиции служат репризные арки (повторение трио Операторов), лейттемы (азбука Морзе, «Пляска щеголих»). Кроме того, создается эмоциональный рельеф: когда земляне предрекают своей планете войны, страх, ужас, в музыке создается кульминация ламентозности. В конце слушателю преподносится то, чего в искусстве *никогда не было* - вибрация ветра в марсианском грунте, которая на Земле превращается в звук: запись с марсохода, взятая с сайта НАСА, переработанная Н.Поповым. Поистине, самое впечатляющее – то, чего ты не знаешь.

Работы Н.Попова в *драматических спектаклях* не стали лишь фоновым сопровождением к сцене, они внесли музыкальное начало в слово. В некоторых речь актеров ритмизована, проинтонирована и записана в партитуре. Свой подход к постановкам 2019 г. следующим образом

описывает сам композитор. «В 2019 году вместе с режиссером Елизаветой Бондарь мы сделали три спектакля. «Гробница малыша Тутанхамона» по пьесе О. Дюфо в Псковском драматическом театре им А.С. Пушкина - с постоянно звучащей музыкой: вся музыка сделана из ритмов и речей голосов диктаторов XX века, также вся речь актеров ритмизована и проинтонирована в сложной системе мелодекламации, таким образом, музыка и речь актеров стала единым музыкальным художественным образом этого спектакля. «Близкие друзья» по повести Е. Водолазкина в Санкт-Петербургском ТЮЗе им. А.А.Брянцева. Здесь использована сложная система многоканального звука (8 динамиков, встроенных в декорацию), все голоса актеров снимаются микрофонами и обрабатываются электроакустическими средствами в реальном времени, также идет работа с мелодекламацией и ритмизацией речи актеров. «Тверь-Тверь» в Тверском ТЮЗе. Документальный спектакль о Твери. Здесь музыка работает как средство для передачи лубочности современным рассказам о городе, которые мы сами (вместе с актерами) собирали у жителей города. Очень много стилизованных вокальных номеров»²¹.

²¹ Из письма мне 06.08.2019.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Творчество Н.Попова с очевидностью принадлежит к новаторской ветви ныне создаваемой музыки. Вхождение в неведомое, обязательность нестандартного определяют главный ракурс его направления в музыке. Не назвать ли это третьим, четвертым авангардом? Нет, синтез новаторских компонентов здесь таков, что можно говорить о новом *type музыки*, даже новом *type искусства* и лучше вспомнить о термине *ars nova*, пусть бывшем много веков назад: *ars nova* первых десятилетий XXI в. В качестве стержневого «нова» выступает технологическое открытие XX в. – электронные звуки, получаемые с помощью компьютерных программ. Но и звук (аудио) здесь, как известно, вовсе не одинок: комплекс «мультимедиа» включает в себя зрительный ряд (видео - цвет, фигуры, свет, лазерный луч и т.д.), а важнейшим свойством видео является движение - анимация. И Попов в создании такого рода искусства не исключителен. Такое же *ars nova* создают и другие российские композиторы, прежде всего школы Московской консерватории: А.Хубеев, А.Наджаров, их учитель по электронике И.Кефалиди. Если же индивидуальный стиль Попова сравнить со стилями признанных авангардистов XX в., как П.Булез, Л.Ноно, то результат будет курьезным: трепетное отношение выходца из Башкирии к древнему фольклору (здесь тембры курая, кубыза) было абсолютно чуждо эстетике столпов авангарда.

Но и освоение инновационных технических средств требует своей фантазии. Не случайно В.Тарнопольский пишет: «Освоение новых технологий – это уже само по себе творчество. <...> Новые технологии не просто помогают, но провоцируют нас на творческие исследования в этой области. Так что для художников сейчас открываются феноменальные перспективы»²².

Вместе с тем, такие установки Попова, как введение в музыку рева моторов, лязга прессуемого железа, стука, свиста, диких криков и т.д. – без границ, - может вызывать эстетическое отторжение от его сочинений. Однако, во-первых, композитор вводит этим антигармоничным шумам в тех же композициях противовес в виде благозвучных оборотов. Во-вторых, слуховые резкости у людей со временем начинают осваиваться как

²² См.: Амрахова А. Современная музыкальная культура в поисках самоопределения. М.: Композитор, 2017. С.244.

приемлемые. По словам того же Гарнопольского, «то, что вчера казалось "неэстетичным", сегодня поглощается новыми критериями художественности, то есть происходит процесс эстетизации маргинального ("искусство" на свалках и фабриках)»²³.

Только ли техническими продвижениями вызывается новизна творчества Попова? Ведь значительным искусством всегда движут значительные идеи. А для композитора XXI в., когда освоение Космоса предстало не мечтой, а производственной деятельностью, естественными стали мысли о Вселенной, звездах, планетах, - о самом крупном в сознании ныне живущего человека. Заинтересовал Попова и один из самых нераспознанных объектов в мире – человеческий мозг. Целый ряд этих явлений мироздания получил отражение в замыслах его мультимедийных произведений (они были названы).

Наконец, что принес развитию искусства мультимедийный синтез? Здесь у разных авторов идет много поисков, и не все они, на мой взгляд, создают должную органику целого. Но у Н.Попова в особо удачных произведениях достигается такая сила эстетически-эмоционального впечатления, что можно говорить о законченном художественном результате. Назовем хотя бы «Артра» и «SynchroSynth». «Артра» (с художником Т.Пожаревым) содержит и стройную ритмо-динамическую музыкальную композицию, и познавательный символично-конкретный визуальный ряд (с обыгрыванием круга, древних рисунков). «SynchroSynth» (с Э.Квинном), используя крешендирующее пламя на экране и нагнетательное остинато у электроники, рождает столь сильный зрительно-слуховой образ, что он вводит едва ли не в транс. Подобные комплексные, мультимедийные создания, когда они принципиальны по своей инновационности, по сути дела прибавляют новые объекты к существующей действительности, пополняя ими *мирознание* людей.

²³ См.: Там же. С.235.

ИЗБРАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Концертные произведения

Музыка для баяна, струнных и ударных. 2009.

«**kraMP**» для ударных, электроники и видео. Художник Э. Квинн. 2011.

«**Cantando ma non troppo**». 1 версия для флейты, саксофона, баяна и электроники. 2011. 2 версия для баяна, 2-х скрипок, альты, виолончели и электроники. 2012.

«**Martellato-2**» для аккордеона, электроники и видео. Художник Т. Пожарев. 2012.

«**Песня Ульдры**» для ансамбля (скрипка, флейта, кларнет, виолончель, версия с саксофоном вместо кларнета), электроники. Версии видео - художники Э. Квинн, А. Скорнякова. 2013.

«**Artra**» («Атра») для ударных, электроники и видео. Художник Т. Пожарев, позднее Э.Квинн. 2013.

«**Nibiru 20/13**» («Нибиру 20/13») для 2-х скрипок, альты, виолончели, контрабаса (версия - со струнным квартетом), электроники. Версии видео - А. Скорнякова и Э. Квинн. 2013.

«**ANF-93**» для ансамбля, электроники и видео. Художники Э.Квинн, Ян Калнберзин. 2014/2018.

«**Biomechanics**» («Биомеханика»). 1 версия для аккордеона, электроники, видео и света. Художник Э.Квинн. 2 версия для аккордеона, электроники и света. Программирование света - А.Наджаров. 2014.

«**Erwartung**» («Ожидание») для ансамбля ударных (с заменой на электронные инструменты), электроники и видео. С текстами Ф.Ницше из «Так говорил Заратустра». Художник Т.Пожарев. 2014.

«**Зов Полярной звезды**» в 2-х частях. 1 ч. – версия «Nibiru 20/13» для кларнета, аккордеона, скрипки, виолончели, электроники и видео. 2 ч. - версия «Биомеханики» для кларнета, аккордеона, скрипки, виолончели, видео и света. Художник Э. Квинн. 2014.

«**NGC 300**» для электроники и видео. Художник Э.Квинн. 2014.

«**Espace a la S**» для скрипки, электроники и видео. Художник Э.Квинн. 2016.

«**KCI_23/11**» 1 версия для виолончели, электроники и видео. 2016. 2 версия для струнного квартета и электроники. Художники А. Голикова, А.Плахин. 2018.

«**Interferometer**» («Интерферометр») для ансамбля, электроники, видео и света. Художник Э.Квинн. 2016.

«**Duo-D**» для ударных, электроники и видео. Художник Э.Квинн. 2016.

«**D**» - версия «Duo-D» для ансамбля ударных, электроники и видео. Художник Э. Квинн. 2017.

«**SynchroSynth**» для фортепиано, электроники и видео. Художник Э. Квинн. 2017.

«**Music Machine**» - обработка «Завода» А.Мосолова для ансамбля, электроники и видео. Художник Э.Квинн. 2016.

«**Factory**» - обработка «Фабрики» С. Прокофьева из балета «Стальной скак» для ансамбля, электроники и видео. Художник Э.Квинн. 2016.

«**Sy-nap-sis**» для саксофона, электроники и видео. Художник Э. Квинн. 2018.

Театральные произведения

«**Snowdrop**» («Подснежник», «Умирзая») - акустическая композиция для хореографической миниатюры с хореографией Р.Абушахманова. 2011.

«**Аркаим**» - мультимедийное действие в постановке Приволжского филиала Государственного центра современного искусства «Арсенал» Нижнего Новгорода. 2013.

«**Водная красавица**» - балет для Башкирского хореографического колледжа им. Р.Нуреева. Хореограф Р.Абушахманов. 2015.

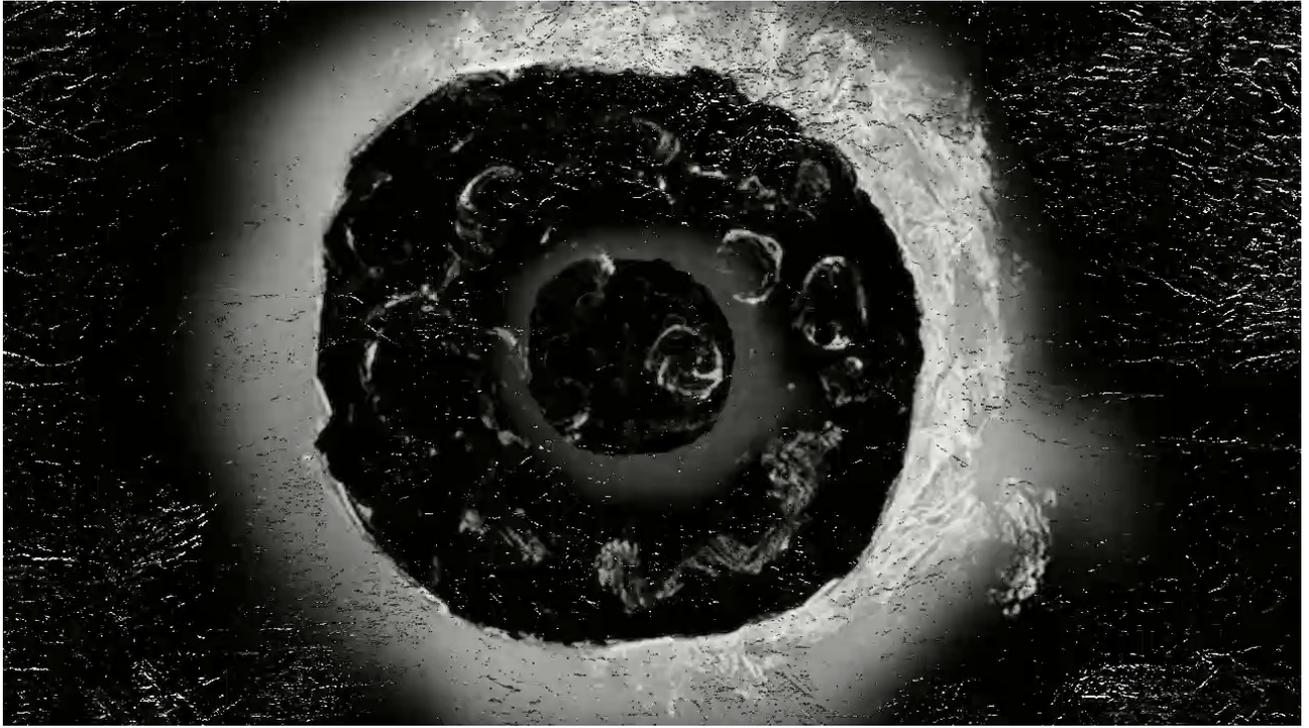
«**О чем молчат камни**» - балет в Башкирском государственном театре оперы и балета по совместному сценарию Н.Попова и балетмейстера Р.Абушахманова. 2019.

«**Curiosity**» - мультимедийная опера. 1 версия в Музыкальном театре им. К.Станиславского и Вл.Немировича-Данченко, 2 версия на фестивале «Архстояние-2019» в Калужской области. Драматург Т.Рахманова, режиссер А.Смирнов, видеосценография – Е.Афонин и Ян Калнберзин. 2018/2019.

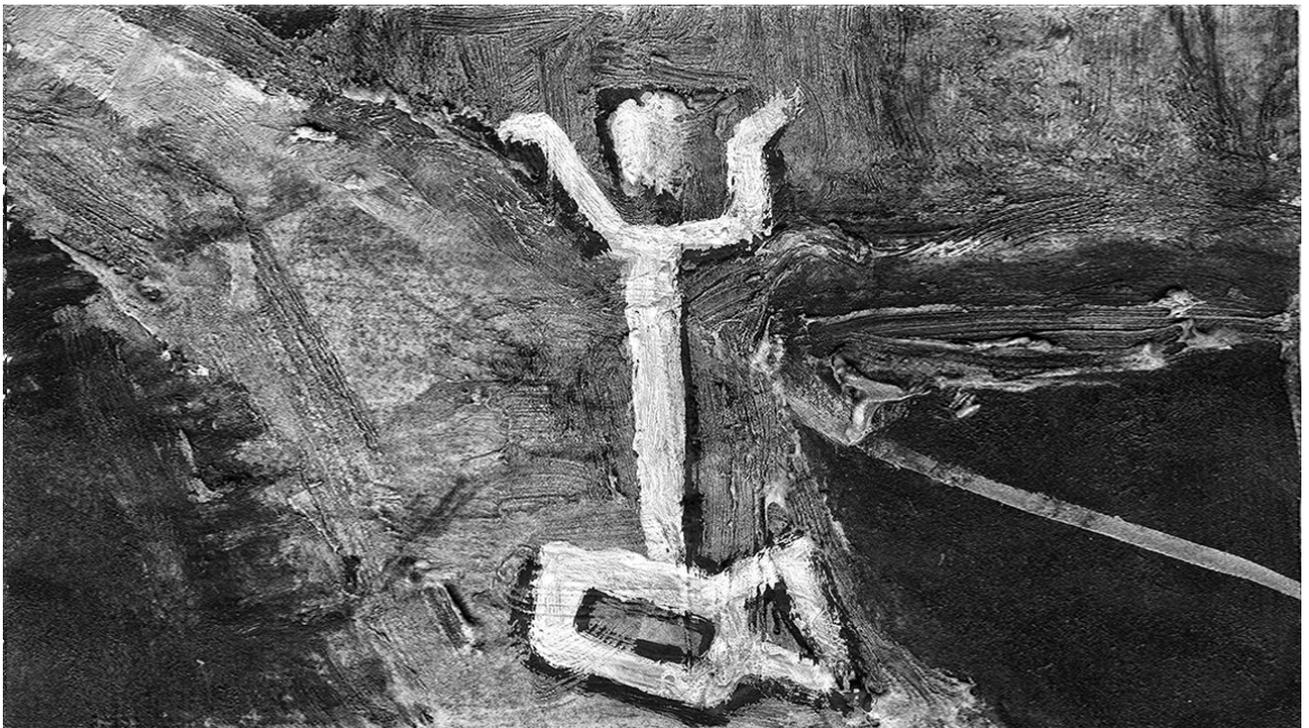
Музыка к спектаклям - «Гробница малыша Тутанхамона» по О.Дюфо в Псковском драматическом театре им. А.С. Пушкина; «Близкие друзья» по

Е.Водолазкину в Санкт-Петербургском ТЮЗе; документальный спектакль «Тверь-Тверь» в Тверском ТЮЗе. Режиссер всех спектаклей Е.Бондарь. 2019.

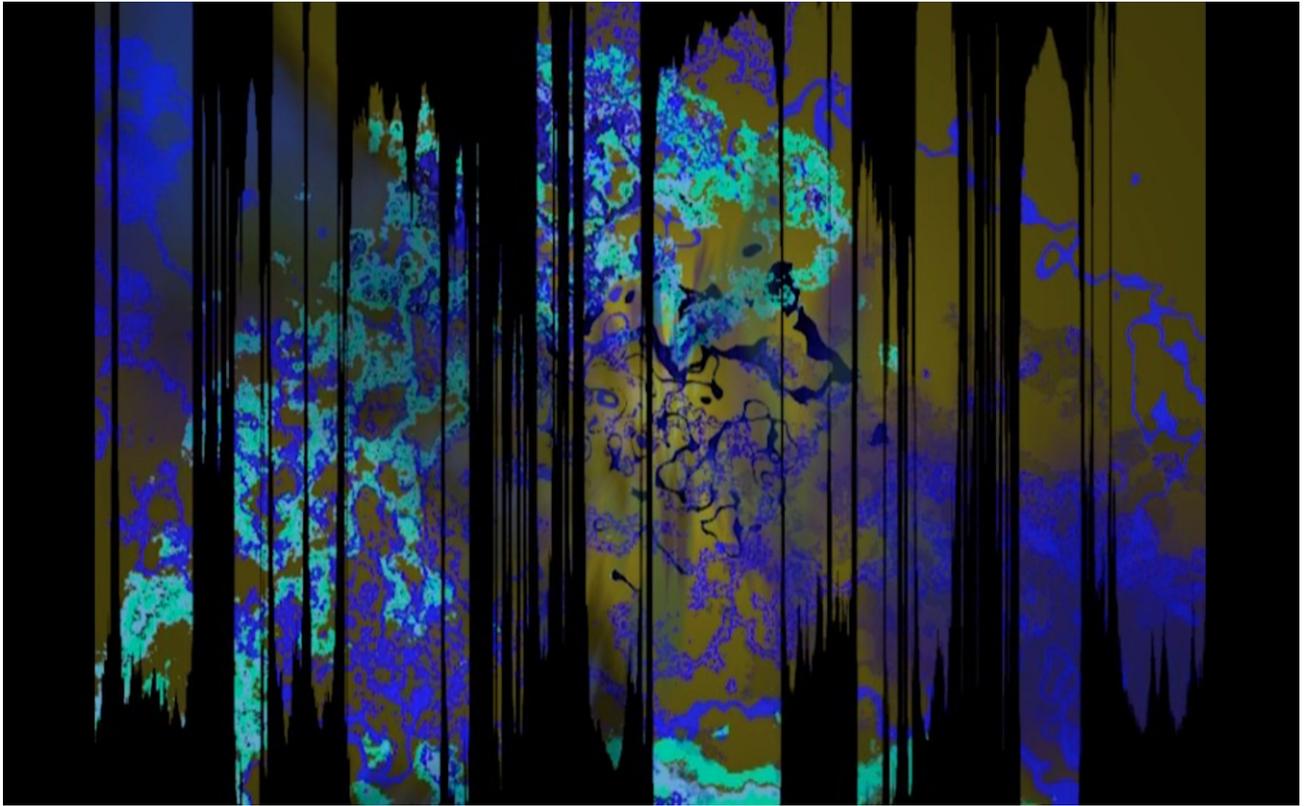
Музыка к кинофильмам.



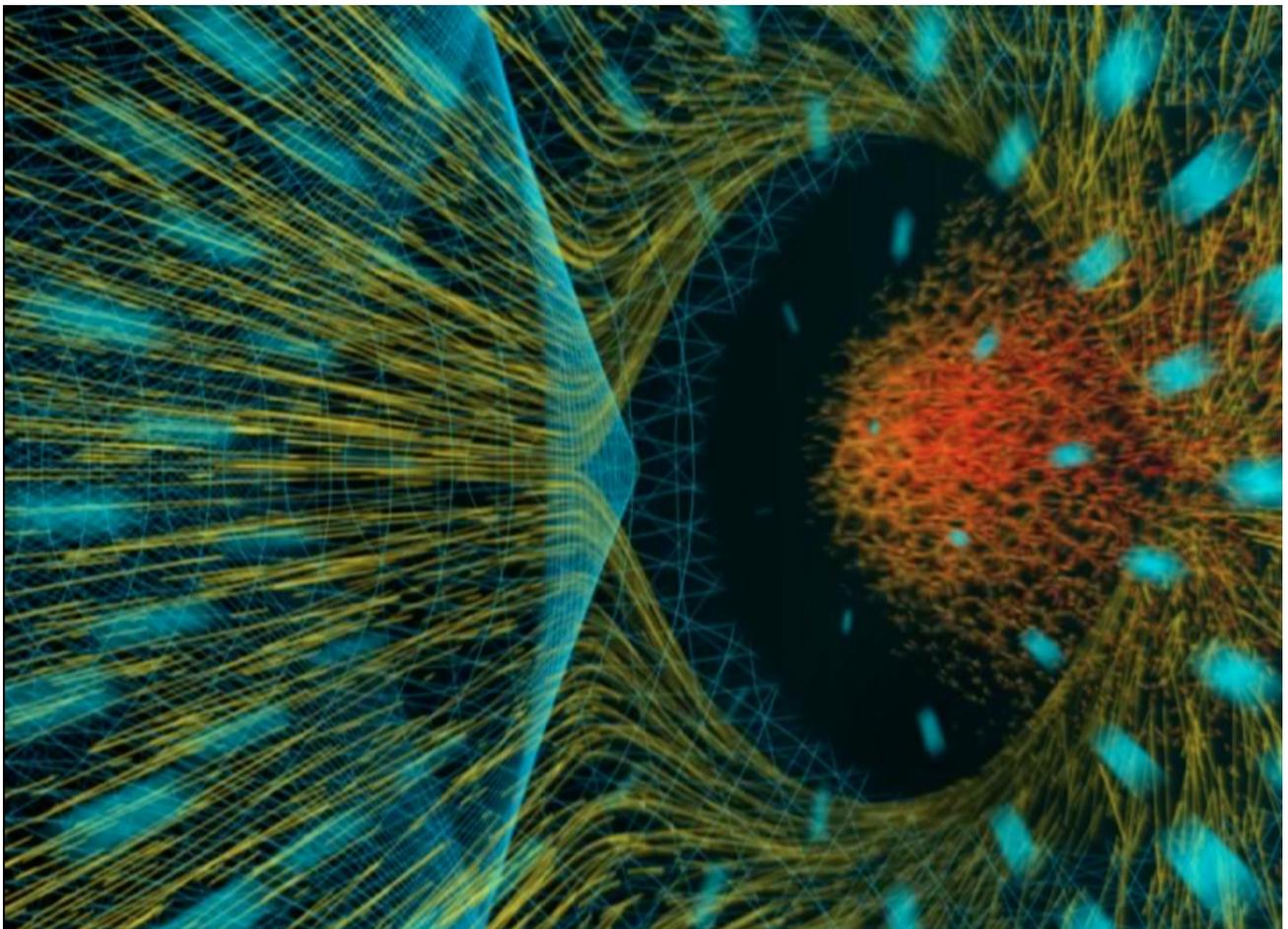
[Илл. 1](#)



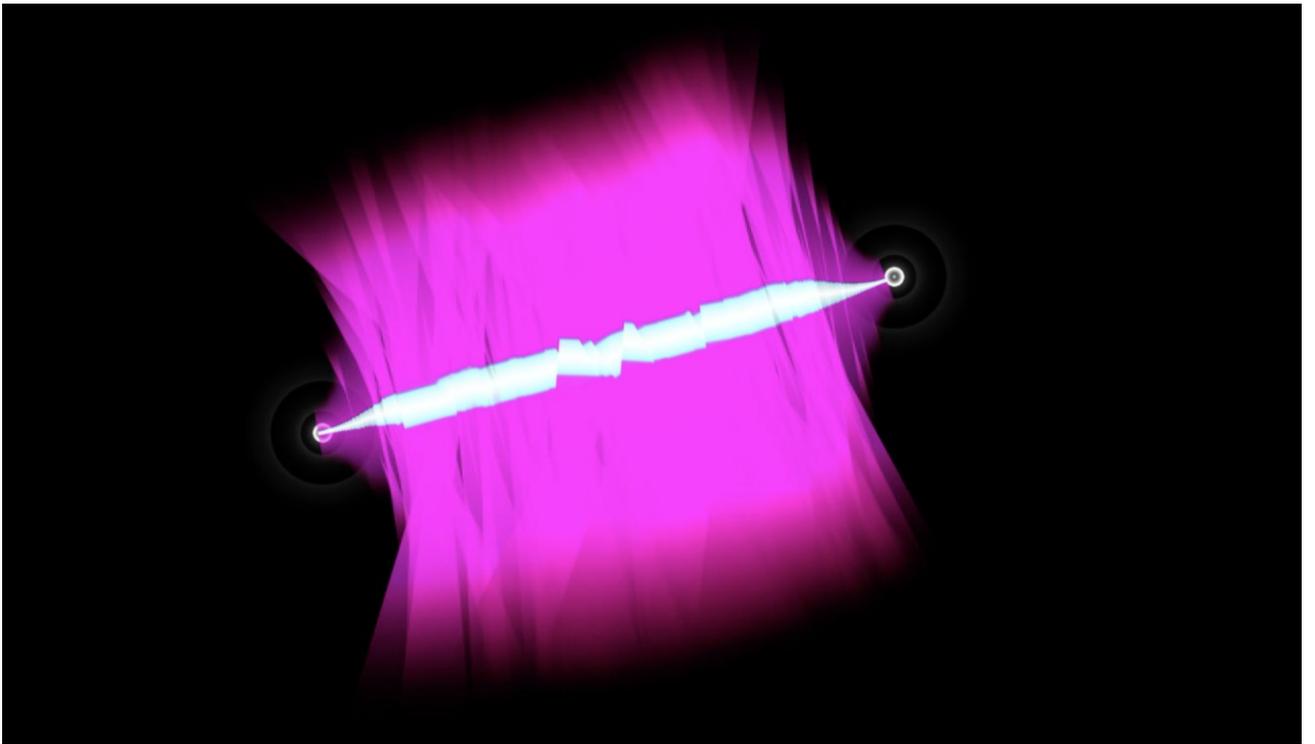
[Илл. 2](#)



Илл. 3



Илл. 4



Илл. 5



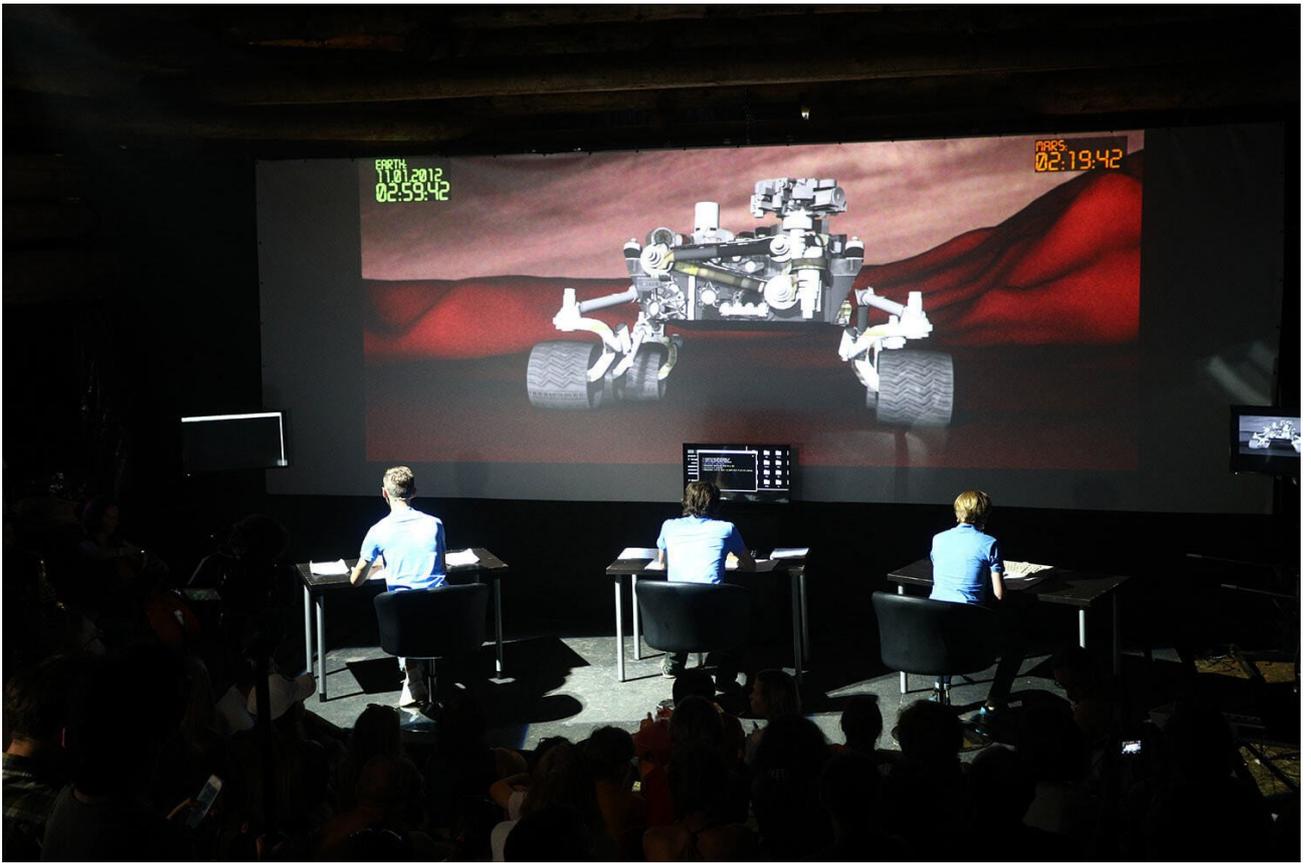
Илл. 6



Илл. 7



Илл. 8



Илл. 9

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	4
Абрис жизни и творчества.....	6
Абрис выбранных сочинений.....	16
Заключение.....	41
Избранные произведения.....	43
Иллюстрации.....	46

В.Н. Холопова

Композитор Николай Попов

Издательство ООО «ПКЦ Альтекс»

Формат 60x90/16. Подписано в печать 16.10.2019.

Печать офсетная. Тираж 100 экз. Заказ № 808.

Отпечатано в типографии ООО «МастерПринт».

121357, г Москва, ул. Верейская, д. 29.

Тел.: +7(925)585-79-64.

Электронная почта: multiprint@mail.ru



**ХОЛОПОВА ВАЛЕНТИНА
НИКОЛАЕВНА** – российский
музыковед, доктор

искусствоведения, профессор

и зав. кафедрой междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. Автор ок. 30 книг и св. 500 научных статей. Среди ее книг: монография об А. Веберне (в двух книгах, совм. с Ю.Н. Холоповым, первая перев. на немецкий и итальянский), двух книг об А.Г. Шнитке (одна совм. с Е. Чигаревой), о С.А. Губайдулиной (издан перевод на итальянский), о Р.К. Щедрине (издан перевод на немецкий), о В.Т. Спивакове, об А.Б. Любимове и др. Ее новыми научными направлениями являются история и теория музыкального ритма, теория музыкального содержания, теория музыкальных эмоций. В.Н. Холоповой выпущены исследования о музыке обобщающего типа: «Музыка как вид искусства», «Феномен музыки». В области педагогики ей принадлежат базовый учебник «Формы музыкальных произведений», книга «Теория музыки» (о мелодике, ритмике, фактуре, тематизме). По мультимедийному творчеству ею выпущены две статьи о Н.А. Попове. Музыку она определяет как «звукомир».