Научная статья
УДК 7.067
DOI: https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.46.3.006

# Публичный концерт в Англии как социокультурный ритуал и его исторические формы

**Ирина Геннадьевна Макаловская**

Российский институт истории искусств,
Исаакиевская пл. 5, 190000 Санкт-Петербург, Российская Федерация
irina.makalovska@mail.ru✉, ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5038-3087

**Аннотация:** Публичный музыкальный концерт по сути своей — социокультурный ритуал, в рамках которого взаимодействуют публика и музыканты. Часто формат концерта является и одним из маркеров деления музыки на «популярную» и «академическую», но это не всегда верно. Уже со времен появления первых публичных концертов в Англии организаторы привлекали слушателей, разнообразя формы исполнения, включая в программу совершенно разные произведения, как развлекательные, так и «серьезные», как известные, так и новые для публики, стремясь угодить различным вкусам, а также меняли формат концертов, ориентируясь на предпочтения аудитории. Эта тенденция не угасает и сейчас, академические композиторы придумывают новые способы представления своих произведений в новых местах, включая их в разнообразные программы. В данной статье мы рассмотрим, как видоизменялись форматы концертов в Англии с XVIII века до нашего времени и какая музыка на них исполнялась, на примере концертов Воксхол-гарденз, концертов военных оркестров, фестиваля «BBC Proms», концертов клубных ночей *Nonclassical*.

**Ключевые слова:** Воксхолл-гарденз, военный оркестр, «BBC Proms», променад-концерты, клубная ночь *Nonclassical*, концерт

**Для цитирования:** *Макаловская И. Г.* Публичный концерт в Англии как социокультурный ритуал и его исторические формы // Научный вестник Московской консерватории. Том 12. Выпуск 3 (сентябрь 2021). С. 142–157. https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.46.3.006.



Research Article

# Public Concert in England as a Socio-Cultural Ritual and its Historic Forms

**Irina G. Makalovskaia**

Russian Institute of Art History,
5 St. Isaac's Sq., Saint Petersburg 190000, Russia
irina.makalovska@mail.ru✉, ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5038-3087

**Abstract:** A public music concert is essentially a sociocultural ritual in which the audience and musicians interact. Often the format of the concert marks the division of music into "popular" and

"academic" but it is not always true. Since the appearance of the first public concerts in England, the organizers made attempts to attract as many listeners as possible by modifying the performance formats, including completely different works in the program, serious and popular, well-known and new, trying to please different tastes. They also were changing the way of presenting music. This trend continues today as academic composers come up with new ways of presenting their works, in new places and new formats, including new compositions into different programs. In this article, we will look at how the formats of concerts in England have changed, and what kind of music was played on them, for example, Vauxhall Gardens concerts, military band concerts, BBC Proms festival, Nonclassical club night concerts.

**Keywords:** Vauxhall Gardens, Military Band, BBC Proms, Promenade Concerts, Nonclassical Club Night, Concert

**For citation:** Makalovskaia, Irina G. 2021. "Public concert in England as a socio-cultural ritual and its historic forms." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 12, no. 3 (September): 142–157. (in Russian). https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.46.3.006.

История развития концертной деятельности в Англии показывает, что на всем ее протяжении организаторы концертов, стремясь привлечь разнообразную аудиторию, в том числе новых слушателей, прежде не интересовавшихся музыкой, включали в программы музыку различных жанров — оперную и инструментальную, известную и совершенно новую для слуха, только что созданную их соотечественниками, — а также видоизменяли сам формат представления музыки. Тенденция сохранилась и в XXI веке. В данной статье будет показана преемственность форм общедоступных концертов в Англии на протяжении всего периода их существования (с XVII века до настоящего времени). В качестве примеров практики публичных концертов мы рассмотрим такие феномены, как Воксхол-гарденз, концерты военных оркестров, променад-концерты и клубные ночи *Nonclassical*. Возникновение данных типов концертов вызывает два вопроса: 1) имеет ли отношение изменение формата концерта к его «популяризации»[1]; 2) должно ли включение популярных звучаний в современную концертную практику или же изменение формата концерта вести к позиционированию концерта как серьезного или как развлекательного.

Ч. Бёрни в отчете о Генделевском фестивале 1784 года пишет, что одним из признаков цивилизованности является благодарность «покойным, чьи труды и таланты принесли людям пользу или же доставили невинное развлечение» [2, *83*]; полезное и развлекательное здесь ставятся в один ряд. То же самое можно заметить и анализируя английскую концертную индустрию. Так, например, в Воксхол-гарденз в XVII–XVIII веках звучали оркестровая и органная музыка, оперные арии, английские и французские баллады. Военные оркестры с XVIII века и до сегодняшнего дня исполняют во время праздничных шествий, на дневных концертах в садах и парках как церемониальную, так и развлекательную музыку, несмотря на то что до определенного времени они являлись специализированной придворной церемониальной группой или столь же специализированными группами музыкантов для управления военными подразделениями. В XX веке военные оркестры исполняют как обработки популярной классики, так и произведения

[1] Имеется в виду привлечение большего количества слушателей.

современных композиторов, в разных жанрах и стилях. Тип контакта между музыкантами и слушателями во всех этих случаях невозможно определить ни как «попсу», ни как «классику». Очевидно, что, когда мы рассматриваем «музыкальное содержимое» с точки зрения формы концертных ритуалов, наши привычные представления оказываются очень зыбкими.

С XIX века, когда музыку начинают делить на «легкую» и «серьезную», появляются первые попытки «облагородить» слушателей и привить им интерес к высокому искусству. Однако критерии отличия популярной музыки от академической существуют разные. В Англии в XIX веке включение мелодий из известных опер в оркестровые концерты вызывало недовольство критиков и расценивалось как обращение к популярной музыке[2]. Но что понимается под словом «популярная»? Что такую музыку слушает большое количество людей? Что это музыка более низкого качества? Или «популярность» зависит лишь от того, к какой аудитории обращаются авторы? Например, существует мнение, что музыка делится на академическую и популярную соответственно тому, к каким социальным классам она обращается[3]. Некоторые исследователи считают, что сегодня «классическая» музыка характеризуется лишь местом и способом ее представления аудитории, а не своим фактическим содержанием: формат представления классической музыки — исполнение в закрытом концертном зале, где необходимо тихо сидеть и слушать[4]. Если рассматривать академическую музыку как адресованную образованной элите, становится понятно, почему в целом аудитория академической музыки меньше, чем аудитория музыки популярной. Однако несмотря на это, и академические музыканты, композиторы и исполнители, стремились сделать свою музыку более «популярной», как мы это покажем на примере различных типов концертов, появляющихся в Англии. В данной статье мы рассматриваем «популярность» концертов в зависимости от численности их аудитории и характера репертуара, приводим примеры различных средств, применявшихся организаторами в целях увеличения числа слушателей разных категорий, но не проводим разграничения популярной и академической музыки с точки зрения художественных характеристик той и другой. Можно сказать, что определение популярности или академичности концертной практики относится к исторически меняющемуся социокультурному измерению, а не к чисто музыкальному содержанию концерта, то есть публику часто привлекают не собственно жанр или стиль музыки, которая исполняется, а именно формат, предполагающий возможность взаимодействия слушателей между собой и с исполнителями.

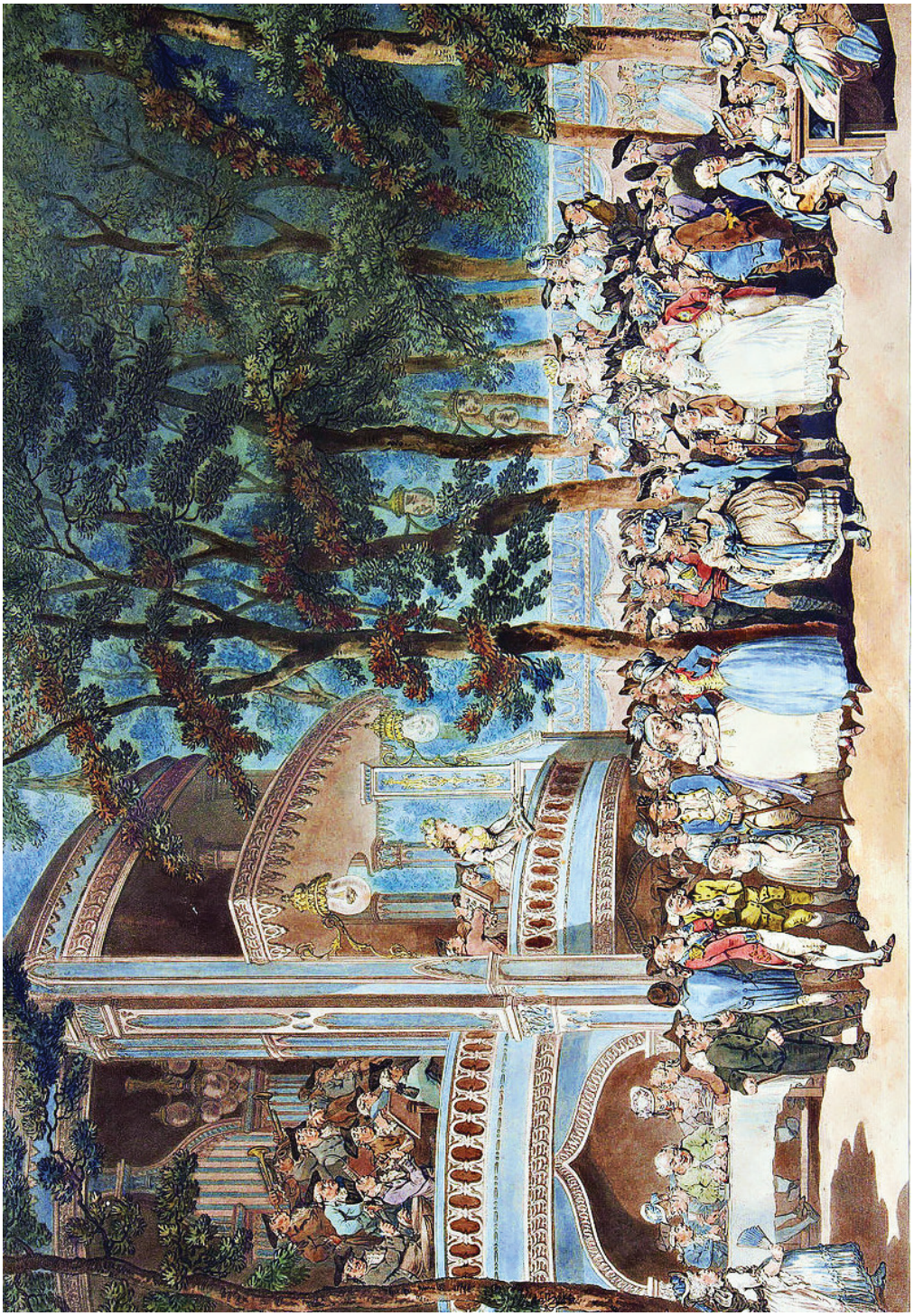
---

[2] Так, например, критик из *The Times* написал про концерт военного оркестра Дворцовой кавалерии, где звучали увертюры и номера из известных опер, а также вальсы и кадрили, что музыкантам подобало бы следить за развитием искусства, а не исполнять произведения-однодневки (цит. по: [15, *35*]).

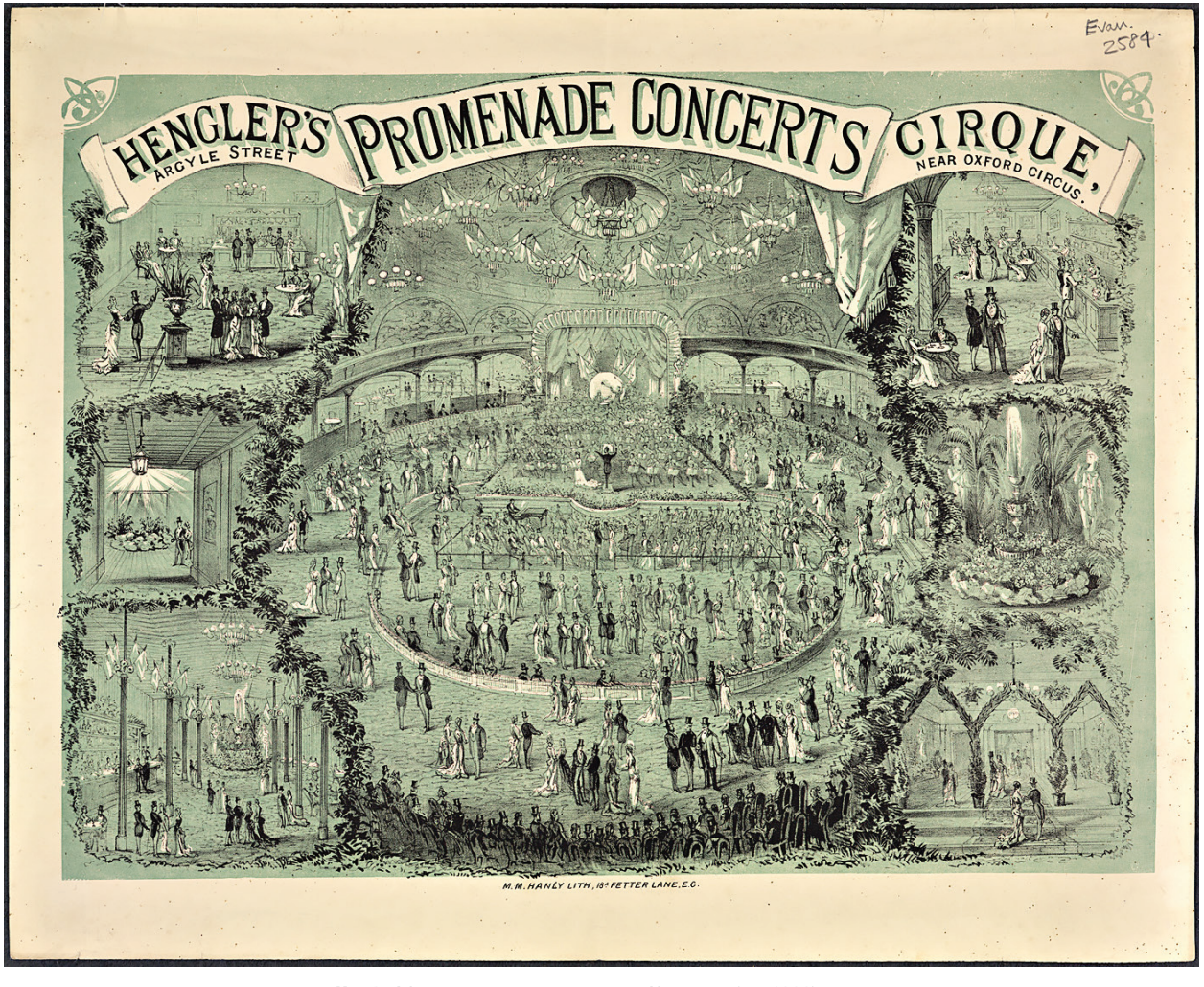
[3] Такую точку зрения приводят авторы учебника «Оксфордская история западной музыки» Р. Тарускин и К. Гиббс. Они пишут: «Споры о вкусах происходят по классовому признаку, и часто классические стили противопоставляются популярным» [1, *165*].

[4] Об этом упоминается в статье К. Хиршкопа 1989 года [13, *17*].

# Иллюстрации к статье И. Макаловской «Публичный концерт в Англии как социокультурный ритуал и его исторические формы»

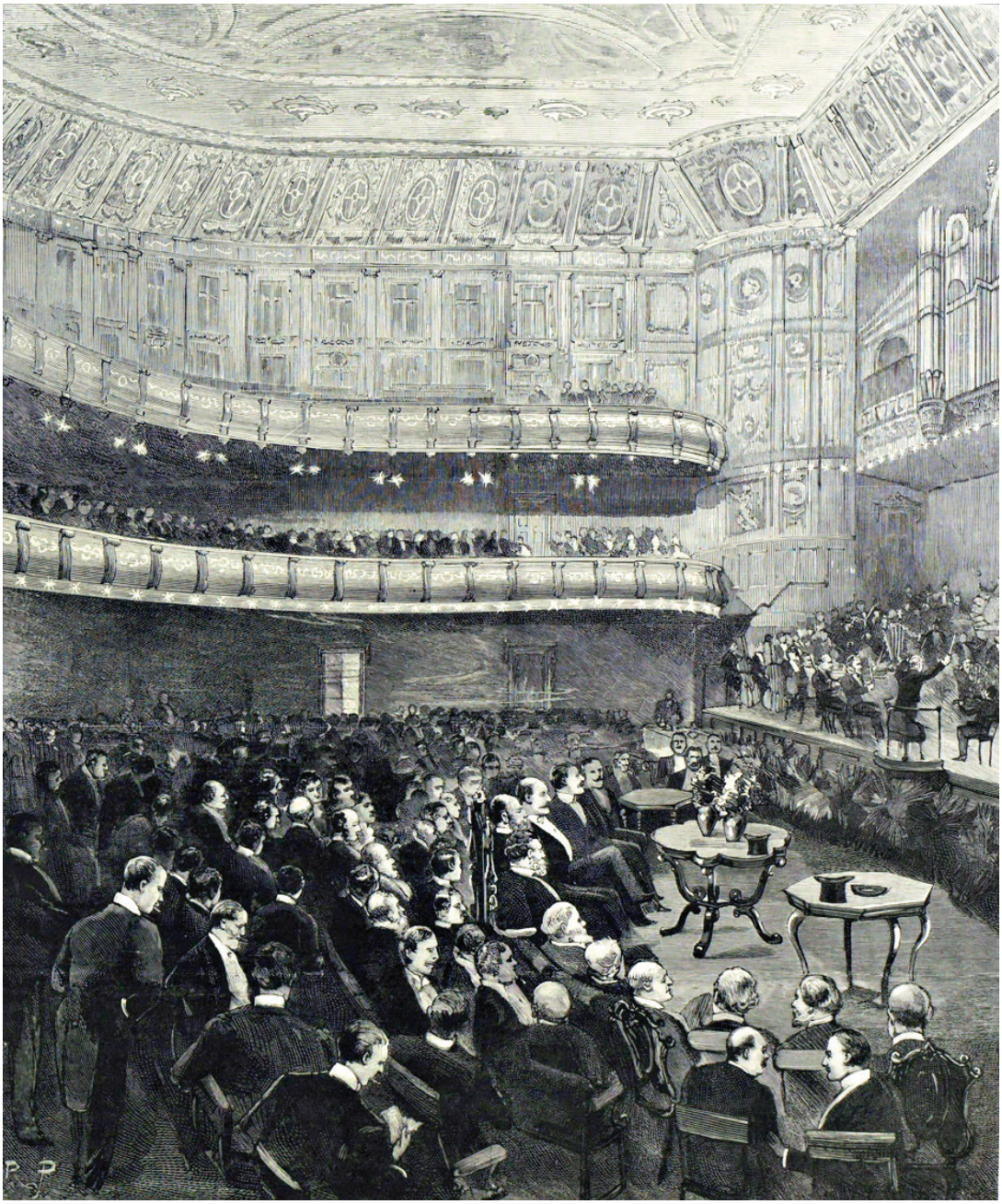


**Ил. 1.** Воксхолл. Гравюра Томаса Роулендсона (1785)
**Plate 1.** Vauxhall. Engraving by Thomas Rowlandson (1785)




**Ил. 2.** Афиша променад-концертов Хенглера (ок. 1880)

**Plate 2.** A poster for Hengler's promenade concerts (circa 1880)



**Ил. 3.** Интерьер Куинс-холла в Лондоне. Гравюра из статьи «Первый концерт в Новом Куинс-холле на Лэнгхэм-плейс в присутствии принца Уэльского, герцога Альфреда Саксен-Кобургского и герцога Коннахтского», журнал *Illustrated London News* от 2 декабря 1893 года, с. 1 (689)

**Plate 3. I**nterior of Queen's Hall in London. Engraving from the article "The First Concert at the New Queen's Hall, Langham Place, in the Presence of the Prince of Wales, Duke Alfred of Saxe-Coburg, and the Duke of Connaught". *Illustrated London News December* 1893, p. 1 (689)

## Концерты в английских садах для развлечений

Считается, что первые платные концерты для публики появились в 1670-х годах именно в Англии [4, *151*]. В это время, в конце XVII века, в Англии начинает формироваться средний класс, а соответственно, появляются и развлечения для него. Десятилетием ранее, в 1661 году, в Лондоне, в месте под названием Воксхолл, открывается сад для развлечений, который, соответственно, получает название Воксхолл-гарденз[5] (см. цвет. ил. 1 на вклейке.)

Воксхолл-гарденз в течение почти двух столетий был одним из самых популярных Лондонских развлекательных парков — вплоть до середины XIX века, когда требования к развлечениям у жителей городов существенно изменились [10, *18*]. Н. М. Карамзин, посетивший Воксхолл-гарденз в июле 1790 года, оставил такое описание сада: «Вообразите бесконечные аллеи, целые леса, ярко освещенные огнями; галереи, колоннады, павильоны, альковы, украшенные живописью и бюстами великих людей; среди густой зелени триумфальные пылающие арки, под которыми гремит оркестр, везде множество людей, везде столы для пиршества, убранные цветами и зеленью. <...> Оркестр играет по большей части любимые народные песни, поют актеры и актрисы лондонских театров, а слушатели в знак удовольствия бросают им деньги» (цит. по: [3, *7*]). До середины XVIII века убранство садов было не столь ярким, однако там тоже звучала музыка, а вход был свободный. В 1732 году новый арендатор Воксхолл-гарденз Джонатан Тайерс осуществил реновацию, и сад стал особенно популярным. Считается, что первая концертная сцена для оркестра на открытом воздухе также появилась в этом саду, она была спроектирована Тайерсом [9, *61*]; также Тайерс заказал скульптору Л.-Ф. Рубийяку статую Г. Ф. Генделя и поставил ее в парке так, чтобы она бросалась в глаза гуляющим [10, *32*]. Для понимания уровня посещаемости можно упомянуть, что в 1749 году на репетицию Генделевской «Музыки для королевского фейерверка» пришло 12 000 слушателей [8]. Этот пример показывает масштабы посещаемости Воксхолл-гарденз и говорит о том, что в саду исполнялись произведения известных композиторов своего времени.

На тот момент это была единственная концертная площадка, где оркестровую музыку имели возможность послушать обычные горожане, которые не могли позволить себе поход в оперу или театр [10, *62*][6]. Здешний оркестр считался лучшим в Англии. Специально для него сочиняли музыку

[5] Воксхолл-гарденз был не единственным местом увеселений в Лондоне, но самым известным; название его даже стало именем нарицательным. От Воксхолла происходят и российские «воксалы» — места гуляний с музыкой, иллюминацией и фейерверками, очень популярные в Александровскую эпоху [3].

[6] Вход в парк с 1732 года стоил 1 шиллинг, в 1790-х годах его стоимость была поднята до 2 шиллингов с возможностью взять бесплатный чай или кофе.

передовые английские композиторы того времени — Т. Арн[7], С. Арнольд[8], У. Шильд[9], а также И. К. Бах. Арн довольно долго дирижировал оркестром Воксхолла и писал музыку для его ежедневных концертов. Во второй половине XVIII века музыку для концертов в садах регулярно сочинял также главный органист Воксхолл-гарденз Дж. Уорган, остававшийся на этой должности в течение сорока лет.

Музыкальные вечера в Воксхолле начиналась в 17–18 часов и длились 4 часа. Концерт часто открывался органной прелюдией, потом исполнялись 16 произведений с чередованием вокальной и инструментальной музыки. Иногда известные музыканты исполняли соло для развлечения публики (например, королевский трубач В. Сноу и известный в то время скрипач Ф. И. Бартелемон) [10, *63*]. Организаторы стремились удовлетворить разнообразные музыкальные вкусы публики: звучала музыка старая и новая, «легкомысленные» пьесы и грандиозные партитуры, соло, дуэты, переложения для ансамблей. Большинство произведений были сочинены и исполнялись английскими музыкантами [ibid., *63*]. В 1775 году в репертуар вошли песни гли[10] и кэтчи[11]. Иногда на гала-концертах звучали песни, созданные специально для концертов в Воксхолл-гарденз. Какое-то время в садах существовал аттракцион под названием «Музыкальный куст»: в зарослях кустарника был спрятан подземный зал, где играли небольшие ансамбли, и посетители слышали музыку, чудесным образом возникающую из ниоткуда. В 1750-х годах эту практику прекратили, так как влажность негативно сказывалась на инструментах и, вероятно, на исполнителях тоже [ibid., *65*]. В 1781 году ввели другое новшество: исполнители на духовых инструментах и певцы, находившиеся на крыше павильона, вступали в «диалог» с основным оркестром, расположенным на сцене. С 1783 года стали проводиться поздние концерты, на которых ансамбли музыкантов, перемещаясь по саду, до полуночи исполняли французские

[7] Томас Арн (1710–1778) — известный английский театральный композитор XVIII века. Он в основном сочинял музыку для опер и масок. Также среди его сочинений есть две оратории, инструментальные опусы и песни. Одна из наиболее известных его песен — «Правь, Британия!» [6].

[8] Сэмюэль Арнольд (1740–1802) — английский композитор, органист и редактор. Работал клавесинистом и композитором в Ковент-Гарден. Он создал музыку для приблизительно 100 опер и театральных постановок, сочинил несколько ораторий. Был органистом и композитором Королевской капеллы, дирижером Академии старинной музыки, с 1793 — органист Вестминстерского аббатства [7].

[9] Уильям Шильд (1748–1829) — английский скрипач и композитор. Был первой скрипкой в оркестре Скарборо, позже вторым скрипачом в Королевском театре, позже ведущим альтистом. С 1782 года стал композитором в Ковент-гарден, с 1817 года назначен Мастером королевской музыки. Шильд написал более сорока опер, пантомим и балладных опер, а также различные инструментальные произведения и множество песен [17].

[10] Гли (glee) — тип хоровой песни без сопровождения, популярный в Англии в XVII–XIX веках. Возник из стремления английских композиторов возродить мадригал, некоторые гли также называли мадригалами. Гли писали для мужского хора, в XVIII веке мальчики могли исполнять альтовую партию [12].

[11] Кэтч (catch) — юмористические английские каноны для мужских голосов, были популярны с конца XVI века до XIX века [16].

и венецианские баллады. Эта практика возникла из-за того, что богатые постоянные посетители жаловались на недостаток вечерних развлечений, — то есть устроителями учитывались интересы и требования публики. В 1790-х годах на гала-концертах в Воксхолл-гарденз начал выступать военный оркестр герцога Йоркского в полном обмундировании. Знаменитые певцы, которых приглашали в Воксхолл, также привлекали внимание публики. С 1745 года вокалисты стали выступать здесь постоянно. Для некоторых это было службой: до 1763 таким солистом был тенор Т. Лоу, затем его место занял Дж. Вернон [10, *67*].

Организаторы концертов прилагали все возможные усилия, чтобы привлечь слушателей. Цены на вход в парк оставались достаточно низкими и доступными для среднего класса, а количество музыкальных развлечений увеличивалось, публику стремились удивить, придумывая различные новшества. Кроме того, исполнялись не только мелодии популярных арий, но и новые, еще не известные публике сочинения английских композиторов.

Позже тот же прием променад-концертов — прогулочных концертов за умеренную плату был применен при организации «BBC Proms», на котором пропагандировалось творчество современных еще не очень известных публике английских композиторов. Однако до того, как променад-концерты стали популярны в залах Лондона, после закрытия в 1859 году Воксхолл-гарденз и в связи с постепенным угасанием интереса публики к развлекательным садам в целом важную роль в британской музыкальной индустрии стали играть военные оркестры, которые также выступали на улицах и в парках.

## Концерты военных оркестров

Появление к середине XIX века в парках Англии военных оркестров знаменовало изменение их качества: по словам К. Уиггинса и Д. Витвелла (1977), эти оркестры «перестали играть роль представителей серьезной музыки, которую выполняли прежде, и стали теми, кем мы их знаем сейчас, — представителями английской “поп-музыки”» (цит. по: [15, 28]).

Изначально, в XVIII веке, военные ансамбли, формировавшиеся в королевских войсках, считались серьезными музыкальными коллективами; они играли при дворе, сопровождая дворцовые праздники и торжественные церемонии. Публичным институтом военные оркестры и ансамбли стали к 1850 году, причем их участники в это время в большинстве случаев не состояли на военной службе.

В 1856 году военные ансамбли получили разрешение выступать в парках по воскресеньям [ibid., *32*]. В 1857 году была открыта Королевская военная школа музыки, призванная подготовить профессиональных музыкантов, в том числе английских военных капельмейстеров (на тот момент военными оркестрами в Англии руководили гражданские, притом, по большей части, иностранные дирижеры). Вплоть до конца XIX века оркестры исполняли в основном развлекательную музыку легкого характера: увертюры, попурри из

опер, венские вальсы, характерные пьесы, кадрили, польки, оперные каватины и различные аранжировки известной классики[12]. Некоторые произведения сочинялись специально для военных духовых оркестров[13] — также в легкой и популярной манере [15, *43*]. К XX веку военные оркестры выступали по воскресеньям почти в каждом английском парке и различных других местах отдыха.

В это же время городское управление Лондона приняло решение «воспитать вкусы горожан» [ibid., *48*]. С 1900 года стали проводиться конкурсы и фестивали для привлечения композиторов, которые писали бы произведения специально для военных оркестров. Несмотря на это, музыка в репертуаре подобных оркестров оставалась развлекательной, а не серьезной, хотя мы видим тут попытку использовать популярный музыкальный ресурс для просвещения аудитории. К концу XX века военный духовой оркестр выполняет следующие функции: выступает на парадах, смотрах и в церемониалах, гастролирует, дает летние концерты в парках, в военных музыкальных школах и публичные концерты в помещениях (обычно зимой). Некоторые оркестры записываются для радио и телевидения.

Таким образом, сначала популярность концертов военных оркестров изменялась за счет включения известного репертуара и «выхода в народ», то есть исполнения музыки в людных местах, а потом этот ресурс стали использовать для продвижения современных сочинений. Популяризация концертов произошла и за счет изменения формата, и за счет изменения репертуара оркестров. Подобные концерты до сих пор вызывают интерес публики.

## Променад-концерты «BBC Proms»

С середины XIX века в Англии неоднократно предпринимались попытки приобщить как можно больше слушателей к «высокому» искусству. Тогда же появилась практика проведения променад-концертов, которые известны и сегодня благодаря фестивалю «BBC Proms». Идея концертов, на которых позволяется ходить, а не занимать кресла в зрительном зале, была в Европе не нова: она возникла в начале XIX века во Франции (в Париже), а позднее, в 1840-х — 1850-х годах, Луи Жульен заимствовал ее для концертов в Англии. (См. на вклейке цвет. ил. 2: афиша променад-концертов Хенглера, ок. 1880.) В английских театрах такой формат был достаточно распространен в шестидесятых-восьмидесятых годах XIX века; однако публика в то время достаточно настороженно относилась к подобным концертам, так как считала, что эта практика не соответствует «серьезности» исполняемой музыки [14, *41*].

В то же время в Лондоне появляется всё больше городских профессиональных оркестров, стремящихся завоевать аудиторию: в 1860-х оркестр создал

[12] Под «классикой» Митчелл здесь, вероятно, подразумевает произведения, ставшие классическими в XX веке [15, *43*].

[13] Так, Митчелл упоминает следующих композиторов, писавших для военных оркестров: Дж. А. Каппей, Дж. У. Смит, А. Ф. Годфри, Ч. Годфри-мл. и Д. Годфри-ст. [15, *43*].

Огюст Манн, в 1870-х — Вильгельм Ганз, и в 1880-х — Ганс Рихтер [14, *38*]. Однако деятельность этих оркестров оказалась не так известна, как история становления Куинс-холла и одноименного оркестра, основанного в 1893 году. Менеджером зала стал Роберт Ньюман, который пригласил для управления оркестром дирижера Генри Вуда. Идея облагораживания вкусов публики родилась с подачи Вуда, желавшего представить классическую музыку наиболее широкой аудитории [13, *16*], она была основной и здесь. Ньюман стремился популяризировать Куинс-холл всеми возможными методами и сосредоточился, в частности, на привлечении потенциальных любителей музыки из отдаленных районов Лондона. Он пробовал разные стратегии, включал в программу «элитные», но провальные хоровые и оркестровые произведения и популярные опусы [14, *40*]. Уже в 1895 году Ньюман запустил в Куинс-холле первые променад-концерты, во время которых позволялось есть, пить и курить [11]. (См. на вклейке цвет ил. 3: интерьер Куинс-холла в Лондоне.)

Так как в первый год функционирования Куинс-холла Ньюман продолжал нести финансовые убытки, в 1896 году он пригласил на гастроли известный французский оркестр Ламурё, выступления которого вызывали всеобщее восхищение. В мае 1899 года в Куинс-холле был проведен первый Лондонский музыкальный фестиваль, на котором выступали оркестр Куинс-холла и оркестр Ламурё. В дальнейшем Ньюман отказался от приглашения иностранных оркестров, но приглашал иностранных дирижеров. В результате через три года, в 1902 году, имя Вуда звучало в Лондоне наравне с именами Э. Изаи, А. Никиша, К. Сен-Санса.

В первые годы работы оркестр Куинс-холла исполнял много сочинений зарубежных авторов, например, французов В. д'Энди, Г. Берлиоза, Э. Шабрие, К. Сен-Санса, Ж. Массне, Э. Лало и др., русских композиторов М. А. Балакирева, А. П. Бородина, Н. А. Римского-Корсакова, немецких — Л. ван Бетховена, Ф. Мендельсона, Р. Шумана и Р. Вагнера [ibid., *45*]. Как видим, наибольшее влияние на работу фестиваля в первые годы оказывали французские музыканты: исполнялись французские произведения, приезжали французские дирижеры, а кроме того, Вуд применял методы работы с оркестром, которые узнал от Ш. Ламурё [ibid.]. Вуд оставался дирижером оркестра и дирижером фестиваля до своей смерти в 1944 году.

После его ухода из жизни популярность концертов упала, и новый виток развития начался лишь с появлением нового музыкального директора фестиваля — Уильяма Глока. Сегодняшний формат фестиваля «BBC Proms» — его заслуга. Глок стремился создать концерты высшего качества, для чего привлек все возможные ресурсы телерадиокомпании BBC, а также расширил репертуар фестиваля [18, *4*]. Д. Райт отмечает, что Глок значительно изменил программу фестиваля: она должна была соответствовать вкусам публики, поменявшимся после середины XX века, когда технические средства воспроизведения становились всё более совершенными и доступными большему количеству людей, что уменьшало интерес к живым мероприятиям [ibid., *7*]. Глок привлекал публику необычным сочетанием произведений в программе, что казалось

в то время достаточно радикальным. Он представлял разные музыкальные произведения в непривычных контекстах — это оживляло старые и хорошо известные сочинения и показывало новые с такой стороны, которая могла бы заинтересовать слушателей [18, *8*]. Так, например, в одном из концертов в программе чередовались произведения В. А. Моцарта и И. Ф. Стравинского, и такое сочетание критик Н. Гудвил расценил как «разумное и привлекающее внимание» [ibid., *11*]. Кроме того, если до Глока фестиваль включал в себя лишь оркестровую музыку, то теперь здесь стали звучать и произведения других жанров: камерные и оперные.

Во время первого сезона под руководством Глока в 1959 году программа фестиваля включала 49 концертов, исполняемых четырьмя оркестрами под управлением 11 дирижеров. В последнем под руководством Глока сезоне в 1973 году состоялось 55 концертов при участии 25 симфонических и камерных оркестров, трех оперных компаний, нескольких ансамблей, специализирующихся на старинной и современной музыке, струнного квартета и 34 дирижеров [ibid., *15*]. За время его управления в программе фестиваля систематически появлялись произведения, написанные до XVIII века, музыка XX века, включая так называемую современную «классику» и авангард. Также он почти каждый сезон включал в программу премьеры современных английских композиторов, понимая, что им необходима стартовая площадка [ibid., *31*]. Этот подход дал новое рождение фестивалю и привлек новую публику.

Сегодня «BBC Proms» считается крупнейшим фестивалем классической музыки, концерты которого проводятся ежегодно летом, продолжаются в течение десяти недель и неизменно привлекают большое количество слушателей. Б. М. Колб провела достаточно большое исследование, чтобы выяснить, что же вызывает такую популярность фестиваля и приверженность к нему публики. Первый вывод, который подтверждает исследование, — аудиторию привлекает в первую очередь концерт как социокультурный ритуал, а не непосредственно желание услышать определенную музыку [13, *23*] (хотя, конечно, кто-то из слушателей приходит и «на произведение»). Именно слишком сильные ограничения на взаимодействие между слушателями на классических концертах приводят к тому, что многим неинтересно их посещать, а чуть бо́льшая свобода, как на фестивале «BBC Proms», приводит к тому, что публика в итоге не только хорошо проводит время, но и начинает интересоваться услышанными музыкальными произведениями.

Исследование Колб написано в 1999 году. Сегодня же интересующую музыку можно прослушать с различных устройств, в частности смартфона, и хорошие наушники способны предоставить гораздо более точный и яркий звук, нежели живое выступление.

Следовательно, ритуальная составляющая концерта, включающая социальные контакты, становится еще более важной. И именно в ориентации на социальную, а не только музыкальную, составляющую видит успех фестиваля исследовательница. Если смотреть на академические и популярные концерты с такого ракурса, становится совершенно ясно, почему популярные концерты

привлекают гораздо больше слушателей: ведь там не запрещается взаимодействовать с исполнителями и другими слушателями во время звучания музыки: можно и подпевать любимые песни, и танцевать, и разговаривать со знакомыми и незнакомыми.

## Клубные ночи *Nonclassical*

Еще одной яркой демонстрацией такого подхода к представлению академической музыки являются клубные ночи *Nonclassical* — концерты академической музыки в клубах, которые начали проводиться с 2004 года в Лондоне. На первом концерте, состоявшемся 17 марта 2004 года в клубе «Cargo», прозвучали произведения К. Дебюсси, М. Константа, Дж. Кейджа, а также незадолго до этого сочиненный Первый струнный квартет Габриэля Прокофьева [5, *134*], который, собственно, и являлся главным организатором мероприятия. Помимо того, что музыка, которую обычно называют классической и исполняют в стандартных концертных залах, звучала в клубе, был изменен и сам формат концерта. Начало было перенесено на более позднее время (в 20:00 или 21:00), чтобы работающей молодежи было удобно успеть на концерт, длительность отделений сокращена до 20–30 минут, а их количество, как и, соответственно, число антрактов, длящихся 15–20 минут, увеличено. (Пример программы концерта см. на ил. 1.)

Кроме того, во время антрактов диджеи исполняли ремиксы классических произведений или новинок, представленных композиторами на концерте. Все эти изменения, по мнению авторов-организаторов, были предприняты для того, чтобы привлечь новую аудиторию к слушанию академической музыки, особенно современной, а также предоставить площадку для исполнения молодым композиторам, ведь зачастую классические концертные залы не заинтересованы в новых именах — они не привлекают слушателей, а цена аренды зала высока.

Как мы уже проследили выше, подобный подход к организации концерта, связанный с готовностью к изменению его формата и структуры, совершенно не нов для Англии. Рассмотренные примеры показывают, что здесь постоянно изобретали различные типы «открытых» концертов, приятных публике и способствовавших привлечению новой аудитории к прослушиванию классической музыки. При этом основным способом «достучаться» до новичков становились именно изменения в формате концертов, включающие необычные способы представления музыки (музыка, звучащая из кустов или с крыши павильона в Воксхолл-гарденз), изменение формата взаимодействия с аудиторией (променад-концерты, где было разрешено ходить, есть, пить и курить), представление произведений в нестандартной программе (на променад-концертах изначально исполняли и «легкую», и «серьезную» музыку, позже Глок разнообразил программу фестиваля еще сильнее), привлечение представителей популярной индустрии XIX–XX веков — военных оркестров — для продвижения сочинений современных композиторов (конкурсы и фестивали сочинений для военных оркестров).

nonclassical

***Outside the Lines* EP launch**
**#nonclassical**

**8pm** // Doors open

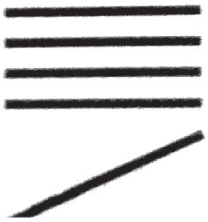
8.30pm – **9.00pm** // Mainly Two

9.20pm – **9.35pm** // Tom Richards

9.50pm – **10.10pm** // Colin Alexander

10.25pm – **10.40pm** // Tom Richards

With DJ sets from George Percy



**Ил. 1.** Программа концерта клубной ночи *Nonclassical* 9.03.2017 (Лондон, бар «Victoria»)

**Figure 1.** Nonclassical Club Night, March 9, 2017, London, Victoria bar. The concert program

Таким образом, концерты клубных ночей *Nonclassical* не сильно выбиваются из данной традиции: на них позволительно вести себя свободно[14]; социальное взаимодействие не только не подавляется, но и поощряется; кроме того, так как отсутствует разделение на собственно сцену и зрительный зал, публика может спокойно общаться и с исполнителями, и с организаторами; программа может включать и классику прошлых веков, и новые академические произведения, и популярные ремиксы; иногда слушателям представляют новые технические разработки, особенно в сфере электронной музыки. Неизвестно, действительно ли такие концерты поспособствуют популяризации академической музыки, как это случилось с фестивалем «BBC Proms», история которого показывает, что новый формат концерта, первоначально воспринимавшийся скептически, может стать основой для крупнейшего фестиваля классической музыки в мире.

Сам формат все-таки продолжает жить уже долгое время: клубные ночи устраиваются в Лондоне регулярно на протяжении более 15 лет, а также организуются в других городах и странах (в том числе, в Германии, США, России). Несмотря на это, сегодня, как и в прошлые века, у слушателей и музыкальных критиков возникают вопросы о целесообразности таких изменений формата и структуры концерта. Действительно ли он привлечет новых слушателей, которые вследствие этого заинтересуются академической музыкой, или им будут интересны лишь популярные ремиксы? Легитимно ли называть «академической» новую музыку, представленную в подобных условиях, особенно, если композиторы намеренно включают популярные звучания в свои произведения? Если же это действительно академические произведения, то каким образом они могут стать интересными завсегдатаям клубов и баров?

Все эти вопросы имеют непосредственное отношение к существующему в нашей культуре противопоставлению «серьезного» и «популярного» и тому, как в этом контексте рассматривается концертная деятельность.

Концерты популярных исполнителей собирают десятки тысяч слушателей, в то время как классические концертные залы, в которых исполняется академическая музыка, прилагают большие усилия, чтобы наполнить 1000-местный зал хотя бы на 80–90 процентов. К XIX веку, когда концерты получили бóльшее распространение и их стали широко посещать представители среднего класса, люди, как замечает музыковед К. Смолл, начали приходить на концерт, чтобы «разделить мифологию и ценности определенной группы в сильно фрагментированном обществе» [13, *17*]. Сегодня ситуация не поменялась, концерт остается социальным ритуалом, структурой, которая стремится объединить определенную группу людей, предлагая им некий интересный формат действа. Однако чем более фрагментированным становится общество, тем больше вариантов концертов можно увидеть, в том числе и в сфере академической

[14] В большинстве случаев слушатели стараются не мешать музыкантам во время исполнения, что не так сложно при длительности отделений в 20–30 минут. В частности, автор данной работы наблюдала, как на клубной ночи *Nonclassical* 9 марта 2017 года публика села на пол и внимательно слушала музыку в течение всего отделения.

музыки. В таком случае сложно сказать, какой тип является развлекательным, а какой академическим.

Прослеживая историю некоторых типов концертов в Англии, мы заметили, что, независимо от программы концерта, организаторы работали с его форматом — именно для того, чтобы сделать концерт более привлекательным, более посещаемым. В Англии еще в XVII–XVIII веках, в то время, когда институт классического концерта, ориентированного на средний класс, только формировался, организаторы уже проводили различные эксперименты для привлечения аудитории. Хотя идеи могли быть заимствованы в других странах, в Англии они совершенствовались и становились популярными, оставаясь таковыми в течение десятилетий, что мы увидели на рассмотренных примерах. Желание же популяризировать академическую музыку никуда не пропало и сегодня — в XXI веке появляются новые варианты представления музыки. В этом случае, когда мы знаем, что свое искусство стремится популяризировать абсолютное большинство музыкантов, а не только те, кто работают в определенном, «популярном» стиле, пожалуй, нелегитимно говорить о том, что феномен «популярности» или «академичности» зависит только от определенных внутримузыкальных характеристик или даже от обращения к определенной аудитории.

Быть может, можно измерить только «популярность» результата по факту посещаемости или прослушивания определенной музыки, но и тогда — где будет проведена черта, которая покажет, что «эта определенная музыка» стала достаточно «популярной»?

Использованная литература

1. *Белоненко А. С.* Прошлое и будущее классической музыки европейской традиции. Заметки по поводу монографии «The Oxford history of Western music». Часть 1 // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2015. № 3. С. 160–218.
2. *Бёрни Ч.* Отчет о музыкальных представлениях в память о Генделе в Вестминстерском аббатстве и Пантеоне 26, 27, 29 мая и 3 и 5 июня 1784 года, составленный Чарльзом Бёрни / перевод и комментарии А. Лосевой // Научный вестник Московской консерватории. Т. 1 (2010). № 1. С. 83–102.
3. *Васильев К. Б.* Вокзал — вокальный зал ожидания имени Вокса // Vox. Философский журнал. 2014. № 17. URL: https://vox-journal.org/html/issues/280/290 (дата обращения: 18.10.2020).
4. *Дуков Е. В.* Концерт в истории западноевропейской культуры. М.: Классика-XXI, 2003. 254 с.
5. *Andrewes T.*, *Djuric D.* We Break Strings: The Alternative Classical Scene in London. London: Hackney Classical Press, 2014. 148 p.
6. *Arnold D.*, *Lynan P.* Arne, Thomas Augustine // The Oxford Companion to Music / ed. by A. Latham. Oxford University Press, 2011. Online Version. URL: https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-396 (дата обращения: 20.10.2020).

7. *Arnold D.*, *Lynan P.* Arnold, Samuel // The Oxford Companion to Music / ed. by A. Latham. Oxford University Press, 2011. Online Version. URL: https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-399 (дата обращения: 20.10.2020).
8. *Cannon J. A.* Vauxhall gardens (London) // The Oxford Companion to British History. 2nd ed. Oxford University Press, 2015. Online Version. URL: https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199677832.001.0001/acref-9780199677832-e-4356 (дата обращения: 20.10.2020).
9. *Cormack D.* A Bayreuth extension lecturer: Carl Armbruster and music in the parks // The Musical Times. Vol. 152 (2011). No. 1914. P. 61–86.
10. *Glazier L.* Vauxhall Gardens: An Eighteenth-Century London Pleasure Ground: Master of Arts in History thesis. Fresno: California State University, 2000. 113 p.
11. History of the Proms // BBC. URL: https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/1sgMxZvFzHQG3Y1HktMfg6w/history-of-the-proms (дата обращения: 22.10.2020).
12. *Johnson D.*, *Temperley N.* Glee // The Oxford Companion to Music / ed. by A. Latham. Oxford University Press, 2011. Online Version. URL: https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-2920 (дата обращения: 22.10.2020).
13. *Kolb B. M.* Classical Music Concerts Can Be Fun: The Success of BBC Proms // International Journal of Arts Management. Vol. 1. No. 1 (Fall 1998). P. 16–23.
14. *Langley L.* Joining Up the Dots: Cross-Channel Models in the Shaping of London Orchestral Culture, 1895–1914 // Music and Performance Culture in Nineteenth-Century Britain: Essays in Honour of Nicholas Temperley / ed. by B. Zon. Farnham, Burlington: Ashgate, 2012. P. 37–58.
15. *Mitchell J. C.* Gustav Holst: the Works for Military Band: Ph. D. Dissertation. Urbana-Champaign: University of Illinois, 1980. 300 p.
16. *Scholes P.*, *Latham A.* Catch // The Oxford Companion to Music / ed. by A. Latham. Oxford University Press, 2011. Online Version. URL: www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-1210 (дата обращения: 22.10.2020).
17. *Thompson W.*, *Lynan P.* Shield, William // The Oxford Companion to Music / ed. by A. Latham. Oxford University Press, 2011. Online Version. URL: www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-6154?rskey=eLSv1c&result=2 (дата обращения: 20.10.2020).
18. *Wright D.* Concerts for Coteries, or Music for All? Glock's Proms Reconsidered // The Musical Times. Vol. 149 (2008). No. 1904. P. 3–34.

**Получено: 10 декабря 2020 года**
**Принято к публикации: 14 июля 2021 года**

**Об авторе:**

***Ирина Геннадьевна Макаловская*** — аспирантка сектора музыки Российского института истории искусств (научный руководитель — канд. иск. А. Л. Порфирьева)

## References

1. Belonenko, Aleksandr S. 2015. "Proshloe i budushchee klassicheskoy muzyki evropeyskoy traditsii. Zametki po povodu monografii the Oxford history of Western music [The Past and the Future of European Tradition Classical Music. The Notes Considering the Monograph 'The Oxford History of Western Music'],"  part 1. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie* [Journal of St. Petersburg Universuty. Art Studies], no. 3, 160–218. (In Russian).
2. Burney, Charles. 2010. Otchet o muzykal'nykh predstavleniyakh v pamyat' o Gendele v Vestminsterskom abbatstve i Panteone 26, 27, 29 maya i 3 i 5 iyunya 1784 goda, sostavlennyy Charl'zom Berni [An Account of the Musical Performances in Westminster-Abbey and the Pantheon, May 26th, 27th, 29th and June the 3rd and 5th, 1784: In Commemoration of Handel]. Translated and commented by Anna Loseva. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 1, no. 1: 83–102. (In Russian).
3. Vasil'ev, Konstantin B. 2014. Vokzal — vokal'nyy zal ozhidaniya imeni Voksa [Railway Station — Waiting Room Named After Vaux]. *Vox. Filosofskiy zhurnal* [Vox. Phylosophy Journal], no. 17. Accessed October 18, 2020. https://vox-journal.org/html/issues/280/290. (In Russian).
4. Dukov, Evgeniy V. 2003. *Kontsert v istorii zapadnoevropeyskoy kul'tury* [Concert in Western European Culture History]. Moscow: Klassika–XXI.
5. Andrewes, Tom, and Dimitri Djuric. 2014. *We Break Strings: the Alternative Classical Scene in London.* London: Hackney Classical Press.
6. Arnold, Denis, and Peter Lynan. 2011. "Arne, Thomas Augustine." In *The Oxford Companion to Music*, edited by Alison Latham. Oxford University Press. Online Version. Accessed October 20, 2020. https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-396.
7. Arnold, Denis, and Peter Lynan. 2011. "Arnold, Samuel." In *The Oxford Companion to Music*, edited by Alison Latham. Oxford University Press. Online Version. Accessed October 20, 2020. https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-399.
8. Cannon, John Ashton. 2015. "Vauxhall gardens (London)." In *The Oxford Companion to British History.* 2nd edition. Oxford University Press. Online Version. Accessed October 20, 2020. https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199677832.001.0001/acref-9780199677832-e-4356.
9. Cormack, David. 2011. "A Bayreuth extension lecturer: Carl Armbruster and music in the parks." *The Musical Times* 152, no. 1914: 61–86.
10. Glazier, Linda. 2000. "Vauxhall Gardens: An Eighteenth-Century London Pleasure Ground." Master of Arts in History thesis, California State University.
11. The British Broadcasting Corporation (BBC). n. d. "History of the Proms." BBC. Accessed October 20, 2020. https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/1sgMxZvFzHQG3Y1HktMfg6w/history-of-the-proms.
12. Johnson, Douglas, and Nicholas Temperley. 2011. "Glee." In *The Oxford Companion to Music,* edited by Alison Latham. Oxford University Press. Online Version. Accessed October 20, 2020. https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-2920.

13. Kolb, Bonita M. 1998. "Classical Music Concerts Can Be Fun: The Success of BBC Proms." *International Journal of Arts Management* 1, no. 1: 16–23.
14. Langley, Leanne. 2012. "Joining Up the Dots: Cross-Channel Models in the Shaping of London Orchestral Culture, 1895–1914." *Music and Performance Culture in Nineteenth-Century Britain: Essays in Honour of Nicholas Temperley*, edited by Bennet Zon, 37–58. Farnham, Burlington: Ashgate.
15. Mitchell, Jon Ceander. 1980. "Gustav Holst: The Works for Military Band." Ph. D. Dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign.
16. Scholes, Percy Alfred, and Alison Latham. 2011. "Catch." In *The Oxford Companion to Music*, edited by Alison Latham. Oxford University Press. Online Version. Accessed October 20, 2020. https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-1210.
17. Thompson, William, and Peter Lynan. 2011. "Shield, William." In *The Oxford Companion to Music,* edited by Alison Latham. Oxford University Press. Online Version. Accessed October 20, 2020. https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-6154.
18. Wright, David. 2008. "Concerts for Coteries, or Music for All? Glock's Proms Reconsidered." *The Musical Times* 149, no. 1904: 3–34.

**Received: December 10, 2020**
**Accepted: July 14, 2021**

**Author's Information:**

***Irina G. Makalovskaya*** — postgraduate student of the Music Sector at the Russian Institute of Art History (supervisor Anna L. Porfirieva, Ph. D.)