

«Спросите Аду»: о полиморфизме мультимедийных композиций

П. А. Мичков

Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки,
Российская Федерация, 630099, Новосибирск, ул. Советская, 31

Для цитирования: Мичков, Павел. “Спросите Аду”: о полиморфизме мультимедийных композиций”. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 14, no. 4 (2024): 649–663. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2024.402>

В творчестве современного нидерландского композитора греческого происхождения Янниса Кириакидеса произведение «Спросите Аду» (“Ask Ada”), написанное для солиста, ансамбля инструменталистов, вокодера и синхронизированное с видеoinсталляцией, занимает особое место. В центре сюжета женщина-математик, автор первого в истории компьютерного кода, написанного ею для разностной машины известного изобретателя Чарльза Бэббиджа более чем за сто лет до появления первых программируемых устройств. Личность Ады, ставшая объектом пристального внимания в мире исследований по теме истории компьютерной техники и развития искусственного интеллекта, пробудила интерес композитора, посвятившего свое творчество изучению симбиоза акустической и электронной музыки, мультимедийным композициям. Проблемы жанровой дефиниции, определения роли и места малоисследованной методологии контакта со слушателем, видовое многообразие — элементы общей системы внутренних противоречий современных произведений искусства, объединяющих в себе аудиальные и визуальные пространства. Неожиданным решением становятся в сочинении Кириакидеса принципы выстраивания сюжета: явная номерная структура, строгое соответствие таймкоду в партитуре сочетаются с нелинейным, возникающим в несоответствии с хронологическим порядком развертыванием основных сюжетных линий. Их очередность следования в пьесе достаточно условна, проявляясь фрагментарно, отрывочно, как пиксели в цифровом изображении, постепенно объединяясь с родственными сюжетными мотивами, такие звенья формируются впоследствии в самостоятельные, полноценные смысловые поля. Развивая идею собственного способа коммуникации со слушателем, формируя базис для генерации смыслов, Яннис Кириакидес испытывает разнообразные приемы, одним из которых является полиморфизм. Асинхронное развертывание фабулы становится основой хронотопа сочинения. Свободное, граничащее с хаотичностью, переплетение основных направлений сюжета перерастает в итоге в сводный поток, объединяют который музыкальные художественно-выразительные средства и приемы видеोगрафии.

Ключевые слова: Яннис Кириакидес, Ада Лавлейс, мультимедийная композиция, электронная музыка, искусственный интеллект, синтез искусств, полиморфизм, «Спросите Аду».

Имя Янниса Кириакидеса мало известно широкому кругу российских слушателей, оно также редко упоминается в научной литературе¹. В то же время проекты композитора часто становятся гостями на сценах европейских музыкальных площадок и фестивалей. Таковы постановки Кириакидеса в концертном зале в Брюгге (Concertgebouw Brugge), на дрезденском фестивале современной музыки (Dresden Days of Contemporary Music), фестивале современной музыки «Гайда» в Вильнюсе (Gaida Festival), фестивале «Варшавская осень» (Warszawska Jesień) и ряд других. Его творческие проекты включаются в репертуар известных исполнительских коллективов, таких как, например, musicAeterna Теодора Курентзиса (исполнение Ein Schemen (2017) для хора, арфы и электроники осенью 2023 г. в Баден-Бадене), Московский ансамбль современной музыки, Литовский государственный симфонический оркестр, Future Traditions Orchestra.

Современный композитор и мультимедиа-артист, получивший классическое музыкальное образование как музыковед в Йоркском университете, Яннис продолжил впоследствии свое обучение по классу композиции у Луи Андриссена и Дика Рааймейкера. В настоящее время Кириакидес является профессором Королевской консерватории в Гааге (Koninklijk Conservatorium Den Haag). В его творческом портфеле более 150 произведений в различных жанрах: камерная музыка, музыкальный театр, аудиовизуальные композиции и электронная музыка. Лишь несколько ранних его сочинений написаны для акустических инструментов без включения в состав ансамбля электронных устройств. Большая часть творчества Кириакидеса посвящена расширению палитры тембровых возможностей композиции за счет использования цифровых музыкальных инструментов, а также изучению степени взаимодействия аудиальных и визуальных компонентов в инструментрии современного композитора.

Пространством сочинения, творческой лабораторией и средой в этом случае оказываются цифровые звуковые рабочие станции, являющиеся подспорьем для композитора при создании музыки. Определяя ценность такой рабочей зоны, композитор указывает на то, что «в процессе сочинения я могу отойти назад и послушать, что я сделал» [2, р.44]. Создаваемый авторский хронотоп накладывает и определенный отпечаток на творческий процесс². Использование цифровых рабочих станций во время концертного исполнения «иногда слишком сильно привя-

¹ Творчество Кириакидеса, как правило, становится предметом рассмотрения в критических публикациях, созданных в формате анонса или пострелиза к концерту. Такими источниками в точечном проявлении становятся пространства интернет-изданий, например музыкальный критико-публицистический журнал «Музыкальная жизнь», на страницах которого опубликована статья Владимира Жалнина о российской премьере композиции Кириакидеса «Спросите Аду» (<https://muzlifemagazine.ru/kod-est-lyubov/>) или интервью Ксении Ануфриевой с композитором, опубликованное на портале ClassicalMusicNews (<https://www.classicalmusicnews.ru/interview/janniskiriakides-2017/>). В зарубежной литературе его творческий метод и музыкальные идеи раскрыты чуть более подробно (см., например, исследование Sander Van Maas Sander “Opening the Audiobook” [1], в котором мультимедийные композиции автора рассматриваются с позиций сравнительного анализа восприятия музыки и процесса ознакомления с аудиокнигами).

² На схожие особенности предварительной работы автора над композицией, включающей сочетание акустических и виртуальных музыкальных инструментов, указывает М. С. Высоцкая в статье, посвященной анализу “Traiettorgia” Марко Строрпы. Исследователь характеризует создателя произведения «как композитора-исследователя, аналитика и практика, на стадии прекомпозиционной работы выстраивающего сложные алгоритмы процесса “упорядочивания звука”» [3, с. 38].

зывает автора к фиксированному графику времени» [2, р. 117]. Соединение в мультимедийных композициях визуального и аудиального пластов, каждый из которых несет определенную смысловую нагрузку, требует точного соответствия появляющихся событий временной шкале. Отсюда и любовь Кириакидеса к точному хронометражу пьес, указанию таймкодов в партитурах, и трепетное отношение к цифрам и формулам.

Творчество Кириакидеса примечательно тем, что, используя современные технологии в музыкальных произведениях, он обозначает точки соприкосновения реального и виртуального пространств, акцентирует внимание на вопросах коммуникативных связей «композитор — исполнитель — слушатель». Взгляд композитора обращен не только на сложившийся в концертной практике процесс слушания музыки, но и на постепенно уходящие в прошлое традиции культуры знакомства с музыкальным произведением. Посещение концерта с партитурой, чтение по ней, наблюдение таким способом за ходом развертывания сочинения и его музыкальным воплощением на сцене становятся своего рода «музейным экспонатом» или занятием, доступным лишь очень ограниченному кругу лиц. Причина заключается как в необходимости владения методом дешифровки графических элементов партитуры в виртуально-аудиальные, так и в изменившихся принципах строения самой текстовой основы композиции. В творчестве Янниса Кириакидеса, по его собственному выражению, «интересна сама идея того, как партитура может существовать не на бумаге и как ею можно поделиться с публикой» [4]. Этот инвариант партитуры композитор воплощает доступными средствами трансляции информации, включая возможные элементы акустической и электронной музыки, задействовав визуальное пространство. Подобная система именуется композитором «триада Music — Text — Film», коммуникативные свойства которой подробно описаны в его монографии [5]. Сформированные в композиции медиаслои с возможностью кросс-модального восприятия предлагают инструменты активизации внутреннего голоса слушательской аудитории. Такую форму мультимедиа-композиции Кириакидес использовал в своих сочинениях “Subliminal: The lucretian picnic” (2003), “The Arrest” (2006), “Dreams of the Blind” (2007).

Вместе с тем в некоторых своих сочинениях композитор осторожно, контурно намечает достаточно провокативную линию, касающуюся вопросов включения алгоритмов искусственного интеллекта в творческий процесс создания произведений аудиовизуального искусства. В практике электронной музыкальной композиции горизонт возможностей алгоритмов искусственного интеллекта в определенной степени уже обозначен. Действие подобного класса программ по четко заданным траекториям в соответствии с заложенными в исходный код алгоритмами рассмотрено, а музыкальная практика ограничилась областью студийной работы с композициями, в которых искусственный интеллект стал основой инструментария саунд-дизайнеров и звукорежиссеров. Но развитие направления, связанного с разработкой технологий искусственного интеллекта и возможностей его применения в сфере искусства, не остановилось.

Сферами активного сопряжения творчества человека с генерацией объектов искусственным интеллектом стали сегодня изобразительное искусство, фотография, аудиовизуальные композиции и театр. В качестве своеобразного эксперимента проводятся выставки картин и фотовыставки, как созданные при участии художника/

фотографа и искусственного интеллекта (ART-AI Festival 2018, 2019, 2021; ARTificial Fest 2023), так и созданные исключительно компьютерной средой (Omnibus Theatre Festival 2023; International Photography Festival Riga Photomonth 2023).

В театре достижения в области технологий с использованием нейросетей все чаще встречаются при оформлении пространства сцены³. Ставший уже традиционным 3D-маппинг и иные видеорешения проекционного типа, использующие элементы конструкций сцены в качестве опорных маркеров для создания объема визуальных декораций, позволили свести к минимуму в художественном процессе рутинную работу. Возможности, открывшиеся за счет преодоления преград, обозначенных границами физических свойств декоративных конструкций, оставляют художнику область чистого творчества.

Идеи, существовавшие лишь в теории и оформленные в виде умоглядных проектов, получают возможность воплощения в реальность благодаря технологическому прогрессу. Нейросети одновременно предложили художникам многообразие визуальных решений с учетом заданных параметров. Человеку отводится ключевая роль — чистое интеллектуальное творчество в реализации семантического опыта, возможности художественной интеграции на принципиально новом уровне.

Не прекращаются и эксперименты по созданию искусственным интеллектом музыкальных сочинений, что происходит благодаря постоянной модернизации и совершенствованию самих алгоритмов. Постепенно и в музыкальной науке созревают работы, в центре внимания которых оказываются вопросы, так или иначе связанные с включением технологий нейросетей и так называемого машинного интеллекта. Марина Переверзева приводит примеры информационных систем, которые нашли свое реальное применение: программный продукт AIVA, в задачи которого входит создание саундтреков для любых массмедиа в разных стилях и эмоциональных оттенках, «Элис» (Alice), созданная для сопровождения, дополнения или импровизации музыкальных композиций в реальном времени и др. Примечательно, что, несмотря на преимущества, которыми обладает искусственный интеллект (оперирование большим массивом данных в режиме реального времени, возможность проведения их сравнительного анализа, методика модернизации кода на основании пользовательских данных, обучаемость на ошибках), технологии далеки от реализации собственно творческой функции. Это обнаруживается в процессе работы искусственного интеллекта над созданием музыкального сочинения. М. Переверзева приводит в пример экспериментальную композицию, написанную в сонатной форме⁴. «Разработка выглядит несколько хаотичной, похожей на поток материала вне логики его следования и без какой-либо направленности в развитии: неясно, какие новые качества приобретает музыкальный образ, и непонятно, к чему ведет его разработка» [6, с. 10].

Яннис Кириакидес не использует в своих сочинениях методику соединения авторских элементов музыкальной композиции с фрагментами, написанными при помощи алгоритмов искусственного интеллекта. Он сознательно рассматривает

³ Постановки спектаклей «Пиросмани. Праздник одиночества» (режиссер Г. Долмазян, композитор А. Климашевский, сценография нейросеть «Яндекса») в театре «МОСТ», «Сказка о царе Салтане» (режиссер В. Стародубцев, композитор Н. Римский-Корсаков, видеохудожник В. Дуленко), «Франческа да Римини» в Московском концертном зале «Зарядье» (режиссер Д. Отяковский, композитор С. Рахманинов, видеохудожник М. Варахалина).

⁴ Симфоническая фантазия ля-минор ор. 21 «Генезис», написанная программой AIVA. Подробно об этом см.: [6].

процесс творчества как имманентное свойство человеческой природы. В то же время в программных названиях некоторых сочинений он ставит проблему развития алгоритмов искусственного интеллекта, включения функционала таких систем в том числе в область творческой деятельности, в сферу искусства.

На этом пути примечательно его сочинение «Спросите Аду» (“Ask Ada”) на либретто Теодоры Делаво (Theodora Delavault), жанрово обозначенное самим автором как «музыкальный театр для голоса, ансамбля и мультимедиа» [7]. Создателем видеоинсталляции выступил Дариен Брито (Darren Brito). Ансамбль исполнителей в составе: скрипка, альт, виолончель, арфа, фортепиано и перкуссия, — представляет неотъемлемую часть единого целого, дополненного видеорядом, вокодером, музыкальными шкатулками. Премьера состоялась в июне 2021 г. на Альтернативной сцене Греческой национальной оперы (Greek National Opera), в апреле 2023 г. состоялась российская премьера в Доме культуры «ГЭС-2».

Обратившись к биографии женщины-математика, искавшей в своих теоретических исследованиях возможности интеграции математических формул с функционалом разностной вычислительной машины Чарльза Бэббиджа, композитор заостряет внимание на истоках, которые в будущем сформируют основу мира компьютерных технологий. Ада Лавлейс — человек удивительной судьбы, дочь поэта Джорджа Гордона Байрона, сознательно огражденная матерью от мира поэзии и литературы, нашла себя в области точных наук. Ее исследовательские поиски были ограничены и стеснены возможностями исторического периода, в котором она жила и творила.

Известного английского математика и изобретателя Чарльза Бэббиджа, работавшего принципы механизированных арифметических вычислений при помощи специального устройства — разностной машины, особо почитают в научном сообществе. Генератор идей, автор нереализованных при жизни проектов, воплощенных только спустя десятилетия благодаря новой материально-технической базе, на которой их реализация стала возможной, Бэббидж был знаковой фигурой современного научного сообщества. Познакомившись с проектом разностной машины Бэббиджа, Ада Лавлейс всю жизнь посвятила реализации этой идеи и совершенствованию методики работы механического устройства. В своих публикациях она обозначила разницу между изобретением Паскаля, принцип действия которого схож с калькулятором, и аналитической машиной Бэббиджа как прообраза компьютера. Творческий союз математика-изобретателя и аналитика привел к созданию концепции, легшей в основу появления и развития вычислительной техники и алгоритмического программирования.

Идея развития машины Бэббиджа до программируемого устройства, которое могло бы производить вычисления более высокого уровня, привела Лавлейс к мысли о создании шифра, ставшего своего рода первым кодом в истории программирования. Изобретение Бэббиджа, как и описание кода Адой Лавлейс, были забыты и на протяжении многих лет не востребованы. А в период активного развития компьютерной техники в XX в. ученые вернулись к исследованиям Ады, обнаружив не только верное описание принципов строения алгоритма, но и пояснительный текст к нему, содержащий философские наблюдения математика-программиста. Именно эти описания и комментарии Ады стали отправной точкой для концепции музыкального произведения Янниса Кириакидеса.

Жанровые дефиниции

В обозначении жанра сочинения композитор ставит ремарку «музыкальный театр» (music theatre), видеохудожник Дариен Брито, работавший с Кириакидесом над созданием пьесы, указывает на принадлежность к оперному жанру, в афишах постановок спектакля также встречаем обозначение сочинения как оперы. Разночтения во многом связаны с известной степенью неопределенности в жанровых дефинициях мультимедийных композиций. Проникновение мультимедиа на театральную сцену и равноправное использование цифровых технологий визуального компонента спектакля позволило композиторам, режиссерам и дирижерам говорить о цифровой опере: «Digital opera — одно из самых молодых направлений современного искусства, характерные черты и атрибуты которого еще не вполне определены» [8, с. 164]. Понимая ограниченность такой вербальной конструкции, в высказываниях исследователей находим и противоположное мнение: «обозначение “цифровая опера” представляется странным терминологическим сочетанием» [9, с. 93]. Собственно трансплантация явлений цифровой среды в оперный жанр и вызванная ею лексическая дистрибуция инициированы процессами эволюции каналов передачи информации и новыми форматами знакомства со сценическими произведениями: «Цифровые технологии позволяют распространять оперные постановки через Интернет, тем самым повышая доступность оперных спектаклей, особенно за пределами географической близости оперных театров» [10, р. 789].

Процесс кристаллизации терминологических определений для новых форм проявления творчества и сложности его дефиниций обусловлены пограничным состоянием объектов творчества, находящихся в процессе междисциплинарных взаимодействий. Отсюда возникают неустойчивые, полные внутренних противоречий определения, поскольку для «современного музыкального творчества вопрос, в каких дефинициях можно именовать происходящее, является жизненно важным в процессе поиска адекватного понимания сложившейся культурной реальности» [11, с. 130].

В поисках основы для последующей систематизации и классификации феномена авторы ориентируются на различные сферы бытования произведения. Так, рассматривая объекты цифрового музыкально-театрального искусства с точки зрения коммуникативной цепи, исследователи Л. Зубанова и М. Бунакова приходят к выводу о формировании «гибридной культурной формы, с одной стороны, сохраняющей эталонность академической традиции, с другой — в значительной мере, трансформирующейся в результате функционирования в “культуре потока” сетевых коммуникаций» [12, с. 124]. Подобный «поток сетевых коммуникаций» предоставляет творцу возможности выстраивания новых методологических установок для взаимодействия со слушателем. Опорой для одной из форм такого взаимодействия выступает аудиовизуальная многослойность художественного произведения. Применительно к мультимедийным композициям добавим, что «передача музыкальной информации задействует разные каналы восприятия, разнообразие получаемых в этом процессе информационных сообщений становится очевидным» [13, с. 137].

Структура композиции

«Спросите Аду» — яркий пример мультимедийной композиции, информационно насыщенными слоями которой оказываются разные сюжетные траектории, развертывающиеся параллельно и представленные в отличающихся форматах. И. С. Стогний указывает: «Общий смысл в музыке образуется в результате слияния множества “микросмыслов”. Они проявляются чрезвычайно разнообразно, проступая сквозь интонации и тематизм, тональности и гармонию, композицию и драматургию, сквозь мелкие детали» [14, с. 82]. В данном случае слияние информационных траекторий в композиции, созданной Кириакидесом, происходит в ходе постепенного развертывания произведения, а генерация смыслов, инициируемых сюжетными потоками, вырастает в слушательском восприятии на основе изначально поставленной идеи. На подобный полиморфизм указывает В. Гливинский в теме Вступления к «Весне Священной» И. Ф. Стравинского: «Сам объект полиморфен, то есть изначально содержит в себе, как в эмбрионе, все необходимые элементы дальнейшего развития» [15, р. 117].

Вместе с тем многослойность, присущая мультимедийным композициям, дополняют носители смыслов новыми гранями, которые формируются благодаря сочетанию различных приемов трансляции информации. Каждый компонент в данном случае аккумулирует определенную смысловую нагрузку. В произведении Кириакидеса таких пересекающихся источников информации несколько: звуковое пространство композиции, видеоряд с трансляцией текста и визуальных элементов, особым образом оформленное сценическое пространство, в котором пребывают музыканты, траектории их перемещений на сцене в процессе исполнения музыки.

Произведение состоит из 36 частей, границы каждой из которых имеют точное обозначение как в музыкальной партитуре, так и в видеоинсталляции (табл. 1). Каждая часть имеет подзаголовок, а в случаях возвращения к определенной сюжетной линии название части сопровождается порядковым номером. Вся композиция строится на основе развертывания нескольких смысловых линий⁵: фрагменты из сохранившейся личной переписки Ады с Бэббиджем (My Dear Babbage); отрывки из пояснительного текста к коду, написанного Адой (Notes G); размышления о вероятном будущем, которое стало возможным благодаря в том числе результатам исследований Лавлейс (After Life); интерпретация части строк поэмы лорда Байрона “Fare Thee Well” (Fare Thee Well); тексты о влиянии искусственного интеллекта на жизнь человека (Uchronia) и др.

Структура, включающая именно такое количество частей, не случайна: оно соответствует количеству лет жизни Ады Лавлейс, а также числу строк программного кода, созданного ею и занесенного в виде заметок в дневник «Заметки» (Notes). Заметки являлись комментариями женщины-математика к вышедшей в 1842 г. статье Луиджи Менабреа, посвященной обзору функций разностной машины Бэббиджа. Ознакомившись с текстом, Ада дополнила его своими наблюдениями с описанием

⁵ Обозначая так в современной мультимедийной композиции смысловой компонент, согласимся с предложенным А. В. Крыловой вариантом: «Речь не идет о линейном принципе развертывания сюжета. Напротив, как правило, это дискретное смысловое поле, многоэлементное по палитре составляющих его компонентов, лишенное нарратива» [21, с. 232].

Таблица 1. Структура композиции

№ части	Наименование	Таймкод	Текстовый инципит
1	<i>Prologue</i>	1:13	
2	<i>After Life</i>	3:31	<i>Mark One</i>
3	<i>Remembering I</i>	5:19	<i>The opera had let out</i>
4	<i>Fare Thee Well I</i>	7:45	<i>Alas! They had been friends in youth</i>
5	<i>Fare Thee Well II</i>	9:14	<i>Fare thee Well</i>
6	<i>After Life II</i>	10:01	<i>Sophie Kowalski</i>
7	<i>After Life III</i>	10:49	<i>But it all really began</i>
8	<i>After Life IV</i>	12:09	<i>my own brain</i>
9	<i>Remembering II</i>	12:29	<i>Chaperones wore bifocal pince-nez</i>
10	<i>Fare Thee Well III</i>	15:11	<i>When our child's first accents flow</i>
11	<i>My Dear Babbage II</i>	16:33	<i>My Dear Babbage</i>
12	<i>Remembering III</i>	18:48	<i>Disraeli was known as "Dizzy"</i>
13	<i>After Life V</i>	19:44	<i>An artificial intelligence guru</i>
14	<i>After Life VI</i>	21:40	<i>My 'disciple' Turing</i>
15	<i>Remembering IV</i>	23:15	<i>Father Byron</i>
16	<i>Fare Thee Well IV</i>	25:44	<i>All my faults</i>
17	<i>My Dear Babbage III</i>	27:22	<i>My dear Babbage</i>
18	<i>My Dear Babbage IV</i>	28:41	<i>There was never a Note G</i>
19	<i>Note G I</i>	29:24	<i>The analytical engine might act</i>
20	<i>Note G II</i>	30:12	<i>Supposing for instance</i>
21	<i>Note G III</i>	31:14	<i>It is desirable</i>
22	<i>Note G IV</i>	33:03	<i>The analytical engine has no pretensions</i>
23	<i>Note G V</i>	34:24	<i>How much has the existence</i>
24	<i>Fare Thee Well V</i>	36:33	<i>But 'tis done</i>
25	<i>Remembering V</i>	37:53	<i>Daughter of the devil</i>
26	<i>Remembering VI</i>	40:02	<i>I chased after men</i>
27	<i>Uchronia I</i>	41:35	<i>How will we awaken from this?</i>
28	<i>Uchronia II</i>	42:49	<i>Let us imagine</i>
29	<i>Uchronia III</i>	45:55	<i>The algorithmic machine</i>
30	<i>Uchronia IV</i>	45:47	<i>Do we spread</i>
31	<i>Death I</i>	47:23	—
32	<i>Death II</i>	47:41	<i>At father's</i>
33	<i>Death III</i>	50:55	<i>The sadness rose in her</i>
34	<i>After Life VII</i>	52:33	<i>Only numbers count</i>
35	<i>My Dear Babbage V</i>	54:26	<i>My Dear Babbage</i>
36	<i>Epilogue</i>	56:15	<i>No such thing as an intelligent way of dying</i>

потенциальных возможностей устройства. В дневнике Ада Лавлейс называет изобретение Бэббиджа «Леди Фея» (Lady fairy), любуясь стройностью конструкции и превознося потенциальный функционал таких устройств при определенном развитии алгоритмов их управления. Правда, в этих же заметках Ада Лавлейс указывает: «Желательно остерегаться преувеличенных представлений о возможностях аналитической машины. При рассмотрении любого нового предмета часто возникает тенденция, во-первых, переоценить то, что мы уже считаем интересным или замечательным; и, во-вторых, посредством своего рода естественной реакции недооценивать истинное положение дел, когда мы обнаруживаем, что наши представления превосходят те, которые были действительно обоснованными» (цит. по: [16, с. 260]).

Фрагменты текстов из заметок Ады составляют в сочинении Кириакидеса самостоятельный центральный раздел, объединивший несколько частей под названием Note G (ч. 19–23). Этот раздел в музыкальном плане объединяет музыку электронную с акустической, технику пуантилизма с мелодическими ритмоформулами и встраивается в рассуждения Ады: «аналитическая машина может существовать» (ч. 19), ее совершенствование со временем позволит «вынести наш разум за пределы человеческого тела, заставляя предположить, что это один из возможных вариантов развития» (ч. 22). В то же время композитор приводит мысли Ады относительно представления о том, что «возможности аналитической машины преувеличены» (ч. 21).

Несмотря на явное номерное строение композиции и ясно очерченные признаки детализации, развертывание сюжета в произведении строится не по линейному принципу. Обозначенные сюжетные траектории появляются не в хронологическом порядке: они не следуют от истории, воспоминаний, фрагментов эпистолярного наследия к сценам современной действительности и размышлениям о вероятном будущем. Их очердность в пьесе достаточно условна. Проявляясь фрагментарно, отрывочно, как пиксели в цифровом изображении, постепенно объединяясь с родственными сюжетными мотивами, они формируются впоследствии в самостоятельные, полноценные смысловые поля. Выбранное автором решение характерно для активизации определенного эффекта, продуцирующего личностное отношение слушателя и к аудиовизуальному пространству, и к полю потенциального смыслового наполнения, намеченного Яннисом Кириакидесом⁶.

Вместе с тем некоторые сюжетные траектории возникают и развиваются параллельно с основными. Знакомство с произведением, вхождение в его звуковой и визуальный мир композитор начинает с демонстрации распада устойчивых элементов. «Претензия на драматургию и оперную структуру разваливается, обнажая стилизацию. Текст распадается на исходные составляющие: театральные афиши, фрагменты песен, смесь результатов поиска на пользовательский запрос в Google»

⁶ Принцип нелинейного развития сюжета — часто встречающееся явление в мультимедийных композициях и гибридных сочинениях, находящихся на пересечении музыкального и экранного искусств. Чередуя разрозненные события, нарушение хронологии повествования становится своеобразным приемом, направленным на активизацию слушательского внимания. В. Ю. Кисеев, анализируя перформанс «Книга дней» Мередит Монк, отмечает: «Видеоряд не направлен на отображение действительности или создание киноиллюзии благодаря тому, что автор разрушает линейность повествования, акцентируя внимание на драматургической фрагментарности и разорванности» [17, с. 23].

(Prologue⁷), — так начинается Пролог. Музыкальная ткань вступительного раздела насыщена фрагментарными интонационными вкраплениями и репетитивной техникой, что вполне реалистично воссоздает контекст мира компьютерных систем, стройного кода. Отнюдь не случайны и аллюзии к механическим изобретениям Чарльза Бэббиджа: единичные, точечные звуки арфы на фоне глissандирующих пассажей в партиях скрипки и виолончели образуют эффект методично работающей машины. Таким образом, в век молчаливой цифры звуковой мир композиции Кириакидеса создает парадигматические отношения с начальным периодом программирования, появившегося в мире звучащих аналоговых механизмов.

Уже в самом начале пьесы композитор, рассматривая опосредованно эволюцию процесса развития технических средств и как следствие формирование идеи создания искусственного интеллекта, отмечает результаты таких исторических переходов появлением закадровых титров: «книжные магазины стали кофейнями» (Prologue, 2:36), «количество пользователей социальных сетей сегодня превосходит численность наций» (Prologue, 3:23).

Еще одним содержательным пластом, формирующим контекст композиции, становятся разделы с подзаголовком Remembering. Тексты либретто этих частей насыщены упоминанием атрибутики XIX столетия (ч. 3, 9, 12, 15, 25, 26). Мир эстетики ушедшего времени, отношение общества к объектам искусства, нормы поведения и участия в событиях культурной жизни являются в сочинении будто зеркальным отражением памяти главной героини: осколочные воспоминания, отдельные фразы и слова, по которым мозаично собирается картина мира Ады Лавлейс и тот необходимый общий контекст, который позволяет полно представить обстановку прошедшей эпохи. В последующем появлении этой сюжетной линии в пространство музыкального произведения включаются упоминания об иных предметах прошлого — блокноты для газетных вырезок, точилки для карандашей, ажурные детские перчатки.

Здесь впервые в музыкальной ткани пьесы возникают плавные мелодические линии, порученные партии скрипки. Вокальная партия также обретает «человеческие» черты: соответствующий природе человеческого голоса диапазон, интонации, близкие разговорной речи, вопросно-ответная структура построений. «Раздел жизни» дополнен визуальным элементом, в котором условная фигура трансформируется, изменяется, растет, делится, движется, одним словом, играет роль аллюзии к механизмам клеточного цикла или репликации ДНК. Эта же фигура сопровождает иные разделы формы, трансформируясь в них в зависимости от содержания.

Важную роль в произведении играет повторность тематизма, наблюдаемая в частях Prologue, After Life, Fare Thee Well, My Dear Babbage. Этот прием произрастает не столько из идеи подражания механическим устройствам, сколько из посылки фиксации в памяти определенных мелодических оборотов. Концентрируя таким образом внимание слушателя на отдельной фигурации, композитор формирует рельеф музыкального тематизма, представляющего собой «структуры (целостные мелодии или короткие мотивы, аккордовые последования, ритмические фигуры),

⁷ Здесь и далее указывается наименование части и временное обозначение по постановке “Ask Ada” на Альтернативной сцене Национального театра Греции (GNO Alternative Stage) в июне 2021 г. в исполнении Микаэлы Райнер (Michaela Riener), дирижер Грегори Шаррет (Gregory Charette).

наделенные запоминающимися признаками, останавливающие на себе внимание, распознаваемые при повторениях» [18, с. 170].

В общей с прологом диспозиции находятся разделы, обозначенные композитором как After Life (ч. 2, 6–8, 13, 14, 34), что дословно переводится как «после жизни». Близкие по смыслу варианты перевода, наиболее часто встречающиеся относительно этого словосочетания, — «загробная жизнь», «вторая половина жизни», «жизнь после смерти». Граница, маркирующая переход от первой жизни ко второй, равно как и пограничный раздел «жизнь земная — жизнь загробная» не обозначены автором отчетливо. В метафорическом смысле применительно к концепции сочинения такой границей является момент создания машиночитаемого кода, момент зарождения нового явления, определяющего будущее развитие цивилизации. Следовательно, смысловое наполнение разделов After Life можно рассматривать как размышление о существовании человека за «точкой отсчета».

При первом появлении раздела After Life (ч. 2) в композиции возникает параллельное развертывание двух линий, одна из которых транслирует закадровый текст в партии титров на экране в виде отрывочных фраз на разрозненных строках. Его содержанием становится самопрезентация кода, постепенное его совершенствование во времени и как следствие обращение к истокам его создания.

Другая линия (отчасти дополняя первую, но развиваясь по собственным принципам строения) освещает от лица создателя кода ретроспективу развития первого программируемого устройства уже с точки зрения человека — автора изобретения. В музыке это развертывание сюжета поручено партии солистки. Композитор задействовал своеобразный прием вокальной полифонии: две мелодические линии, источником которых служит пение солистки, возникают в режиме реального времени одновременно в двух форматах — акустический вокал и синтезированное пение. В момент исполнения звуки вокала улавливаются звукозаписывающим устройством, мелодия перенастраивается с помощью программы-автонастройщика и звучит уже в тесситурном соответствии с исполняемой на клавиатуре последовательностью.

Продолжением намеченной в разделах After Life линии становятся части Uchronia (ч. 27–30), содержанием которых являются размышления автора о возможном будущем человечества при условии сохранения темпов эволюции информационных систем и алгоритмов искусственного интеллекта. Это некое абстрактное поле с обилием отрывочных фраз, транслируемых из разных информационных источников мультимедийной композиции: музыкальная составляющая включает явно очерченные интонационные мелодические формулы, которые сначала активно наполняют музыкальное пространство, а затем постепенно уступают место чистой электронной композиции, а после и вовсе как своеобразная аллюзия на гайдновскую симфонию исчезают вместе с уходящими со сцены музыкантами.

Визуальный ряд подражает разделам «человеческого сознания»: элементы, которые обладали определенной степенью свободы и непредсказуемости, олицетворяли процесс клеточного деления и непрерывного развития, становятся здесь искусственными, прогнозируемыми и подчиняющимися строго выстроенной логике. Их функция отныне — в выстраивании объектов, формирующих элементы реальности, пусть и виртуальной. Здесь впервые возникает диалоговая структура между сюжетными потоками. На вопрос, прозвучавший в вокальной партии Ады: «Как

мы проснемся от этого?», следует развернутое размышление, в содержании которого завуалированы формулировки, известные как закон Мерфи, цитаты из трудов Ф. Ницше, авторские ремарки, перенаправляющие вектор развития диалога в сторону постановки вопроса «Что же сейчас является программируемым — компьютерный код или социальное поведение?» Фраза Ады «Думай и мечтай!», звучащая одновременно и как протест, и как призыв к сохранению экзистенциальной сущности человека, приводит к разделу Death — единственной композиционной ячейке, в которой отсутствует вербальный текстовый слой и исполнение на акустических музыкальных инструментах.

Добавим, что вербальный текстовый слой гибридных проектов, сочетающих цифровое и акустическое пространство, активно использует и приемы двойного толкования. Известны случаи, например, в «Скупом рыцаре», поставленном режиссером Дмитрием Отяковским в жанре *let's play* оперы, где «подвал — это и подземное помещение с сундуками, наполненными золотом, и нижняя часть веб-страницы у программистов, “я кликну вас” означает “позову”, но еще это вызов онлайн-собеседника кликом мышки, ключи от сундуков и ключи доступа (пароли) от электронных счетов» [19, с. 47–8]. Двойное толкование в рассматриваемой композиции строится скорее на приемах деконструкции текста с целью его включения в новый контекст. Так, встречающийся в Прологе фрагмент *cyber feminism followed* (ч. 1) адресует и к известному социально-философскому течению XXI в., и к мысли о роли женщины в создании компьютерного кода, о материнском начале в эре искусственного интеллекта. Это позволило автору либретто Теодоре Делаво упомянуть Аду как «техно-маму» [20].

Полиморфизм сюжетных линий в произведении Кириакидеса используется композитором как самостоятельный инструмент, с помощью которого формируется и поле контакта с аудиторией, и пространство для генерации смыслов. Он же является одновременно и основой хронотопа мультимедийной композиции. Вероятно, именно с этих позиций следует на данном этапе расставлять точки координат, поскольку «такая “плотность” информационного поля спектакля заставляет по-новому взглянуть на процесс коммуникации со зрителем» [21, с. 228]. Развивая эту мысль, А. В. Крылова также указывает на схожие свойства в перформативных постановках Хайнера Гёббеля: «Зритель — не адресат, получающий послание или символ. Зритель сам создает значение и находит его смысл» (цит. по: [22, с. 241]).

Такой метод позволил Яннису Кириакидесу определить и использовать в своих сочинениях собственный вариант взаимодействия со слушателем, сфокусировать внимание на его внутреннем мире, активизировать внутренний диалог. В инструментарии, доступном для мультимедийной композиции, композитор оставляет пространство для маневра мысли, не ограничиваясь лишь ассистирующей ролью современных цифровых технологий при их включении в сочинение.

Литература

1. van Maas, Sander. “Opening the Audiobook”. *Contemporary Literature* 70, no. 3 (2018): 337–56. <https://doi.org/10.1215/00104124-6991744>
2. Marinissen, Arnold. “The composition of concert music within the Digital Audio Workstation environment”. DA diss., Bournemouth University, 2022.

3. Висоцкая, Марианна. “Сочинять звук”: к проблеме музыкальной организации в ‘Traiettoria’ Марко Строппы”. *Научный вестник Московской консерватории* 40, no. 1 (2020): 36–55.
4. Ануфриева, Ксения. “Яннис Кириакидес: ‘Использование технологий в музыке — это примета времени’”. Дата обращения декабрь 23, 2023. <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/jannis-kiriakides-2017/>.
5. Kyriakides, Yannis. “Hearing Words Written”. *Organised Sound* 21, no. 3 (2016): 233–41. <https://doi.org/10.1017/S1355771816000200>
6. Переверзева, Марина. “Перспективы применения искусственного интеллекта в музыкальной композиции”. *Проблемы музыкальной науки*, no. 1 (2021): 8–16. <https://doi.org/10.33779/2587-6341.2021.1.008-016>
7. Kyriakides, Yannis. “Ask Ada”. Дата обращения январь 31, 2024. <https://www.kyriakides.com/ask-ada.html>.
8. Отяковский, Дмитрий, и Рустам Сагдиев. “Вопросы и проблемы музыкальной драматургии в жанре цифровой оперы”. *Вестник музыкальной науки* 11, no. 2 (2023): 163–8. <https://doi.org/10.24412/2308-1031-2023-2-163-168>
9. Безменов, Вадим. “Digital-опера: проблемы и перспективы развития жанра”. *Южно-Российский музыкальный альманах* 46, no. 1 (2022): 91–8. https://doi.org/10.52469/20764766_2022_01_91
10. Nyman, Inka-Maria. “Democratizing opera. Accessibility to opera in the digital age among Swedish-speaking Finns”. *International Journal of Cultural Policy* 29, no. 6 (2023): 786–800. <https://doi.org/10.1080/10286632.2022.2114469>
11. Сиднева, Татьяна. “Межпарадигмальность как состояние современной музыкальной культуры”. *Проблемы музыкальной науки*, no. 1 (2023): 128–39. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.1.128-139>
12. Зубанова, Людмила, и Марина Бунакова. “Жизнь оперы в цифровом пространстве: ‘третий жанр’ гибридной культурной формы”. *Знак: проблемное поле медиаобразования* 44, no. 2 (2022): 120–7. <https://doi.org/10.47475/2070-0695-2022-10215>
13. Мичков, Павел. “Некоторые аспекты изучения музыкальной информации”. *Музыкальная академия* 744, no. 4 (2013): 136–9.
14. Стогний, Ирина. “Выразительные возможности вторичных смыслов в музыке”. *Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных* 44, no. 1 (2023): 82–90.
15. Glivinsky, Valery. “The Listener and the Work as the Dualistic Basis for the Morphological Analysis of Music”. *Проблемы музыкальной науки*, no. 4 (2022): 110–26. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2022.4.110-126>
16. Toole, Betty. *Ada, the Enchantress of Numbers: A Selection from the Letters of Lord Byron’s Daughter and Her Description of the First Computer*. Moreton-in-Marsh: Strawberry Press, 1992.
17. Кисеев, Василий. “Особенности взаимодействия музыки и видеоизображения в перформансе ‘Книга дней’ Мередит Монк”. *Южно-Российский музыкальный альманах* 45, no. 4 (2021): 18–24. https://doi.org/10.52469/20764766_2021_04_18
18. Акопян, Левон. “Чем Бетховен был для авангарда (и чем авангард стал для Бетховена)”. *Вестник Русской христианской гуманитарной академии* 22, no. 3 (2021): 167–81. <https://doi.org/10.25991/VRHGA.2021.22.3.014>
19. Нагина, Дана. “Цифровые оперные проекты Дмитрия Отяковского”. *Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных* 43, no. 4 (2022): 45–52. <https://doi.org/10.56620/2227-9997-2022-4-43-45-52>
20. Delavault, Theodora. “I, Ada Lavelace”. Дата обращения декабрь 24, 2023. <https://www.thedelavault.com/copy-of-work>.
21. Крылова, Александра. “Новая идеология музыкального театра и ее воплощение в творчестве Хайнера Гёббельса”. *Проблемы музыкальной науки* 37, no. 4 (2019): 225–34. <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2019.4.225-234>
22. Крылова, Александра. “О новых формах синтеза искусств в современном музыкальном театре”. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 10, no. 2 (2020): 230–47. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2020.203>

Статья поступила в редакцию 14 февраля 2024 г.;
рекомендована к печати 9 августа 2024 г.

Контактная информация:

Мичков Павел Александрович — канд. искусствоведения, доц.;
<https://orcid.org/0000-0001-8227-7190>, michkovpa@mail.ru

“Ask Ada”: About Polymorphism of Multimedia Compositions

P. A. Michkov

M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory,
31, ul. Sovetskaya, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

For citation: Michkov, Pavel. “Ask Ada’: About Polymorphism of Multimedia Compositions”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 14, no. 4 (2024): 649–663.
<https://doi.org/10.21638/spbu15.2024.402> (In Russian)

In the work of the contemporary Greek composer Yannis Kyriakides, the work “Ask Ada”, written for a soloist, an ensemble of instrumentalists, a vocoder and synchronized with a video installation, occupies a special place. The plot centers on a female mathematician, the author of the first computer code in history, which she wrote for the difference machine of the famous inventor Charles Babbage more than a hundred years before the first programmable devices appeared. Ada’s personality, which has become the object of close attention in the world of research on the history of computer technology and the development of artificial intelligence, aroused the composer’s interest, who devoted his work to the study of the symbiosis of acoustic and electronic music, multimedia compositions. The problems of genre definition, determining the role and place of the little-studied methodology of contact with the listener, and species diversity have become elements of a common system of internal contradictions of modern works of art that combine auditory and visual spaces. The principles of plot construction in Kyriakides’ composition become an unexpected solution: an explicit numbered structure, strict compliance with the timecode in the score is combined with a non-linear unfolding of the main storylines that occurs in discrepancy with the chronological order. Their sequence in the play is quite conditional, appearing fragmentary, like pixels in a digital image, gradually combining with related plot motifs, such links are subsequently formed into independent, full-fledged semantic fields. Developing the idea of his own way of communicating with the listener, forming the basis for generating meanings, Yannis Kyriakides experiences a variety of techniques, one of which is polymorphism. Asynchronous unfolding of the plot becomes the basis of the chronotope of the composition. The free, bordering on chaotic, interweaving of the main channels of the plot eventually develops into a consolidated stream, the unifying means for which are musical artistic and expressive means and techniques of videography.

Keywords: Yannis Kyriakides, Ada Lovelace, multimedia composition, electronic music, artificial intelligence, synthesis of arts, polymorphism, “Ask Ada”.

References

1. van Maas, Sander. “Opening the Audiobook”. *Contemporary Literature* 70, no. 3 (2018): 337–56. <https://doi.org/10.1215/00104124-6991744>
2. Marinissen, Arnold. “The composition of concert music within the Digital Audio Workstation environment”. DA diss., Bournemouth University, 2022.
3. Vysotskaya, Marianna. “To Compose Sound’: To the Problem of Musical Organization in *Traiettoria* by Marco Stroppa”. *Nauchnyi vestnik Moskovskoi konservatorii* 40, no. 1 (2020): 36–55. (In Russian)
4. Anufrieva, Ksenia. “Yannis Kyriakides: ‘The use of technology in music is a sign of the times’”. Accessed December 23, 2023. <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/jannis-kiriakides-2017/>. (In Russian)

5. Kyriakides, Yannis. "Hearing Words Written". *Organised Sound* 21, no. 3 (2016): 233–41. <https://doi.org/10.1017/S1355771816000200>
6. Pereverzeva, Marina. "Prospects for the use of artificial intelligence in musical composition". *Problemy muzykal'noi nauki*, no. 1 (2021): 8–16. <https://doi.org/10.33779/2587-6341.2021.1.008-016> (In Russian)
7. Kyriakides, Yannis. "Ask Ada". Accessed January 31, 2024. <https://www.kyriakides.com/ask-ada.html>.
8. Otyakovsky, Dmitry, and Rustam Sagdiev. "Issues and problems of musical drama in the genre of digital opera". *Vestnik muzykal'noi nauki* 11, no. 2 (2023): 163–8. <https://doi.org/10.24412/2308-1031-2023-2-163-168> (In Russian)
9. Bezmenov, Vadim. "Digital opera: Problems and prospects of genre development". *Iuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh*, no. 1 (2022): 91–8. https://doi.org/10.52469/20764766_2022_01_91 (In Russian)
10. Nyman, Inka-Maria. "Democratizing opera. Accessibility to opera in the digital age among Swedish-speaking Finns". *International Journal of Cultural Policy* 29, no. 6 (2023): 786–800. <https://doi.org/10.1080/10286632.2022.2114469>
11. Sidneva, Tatiana. "Interparadigmality as a state of modern musical culture". *Problemy muzykal'noi nauki*, no. 1 (2023): 128–39. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.1.128-139> (In Russian)
12. Zubanova, Lyudmila, and Marina Bunakova. "The life of opera in the digital space: "The third genre of the 'hybrid cultural form'". *Znak: problemnoe pole mediaobrazovaniia* 44, no. 2 (2022): 120–7. <https://doi.org/10.47475/2070-0695-2022-10215> (In Russian)
13. Michkov, Pavel. "Some aspects of the study of musical information". *Muzykal'naiia akademiia* 744, no. 4 (2013): 136–9. (In Russian)
14. Stogniy, Irina. "Expressive possibilities of secondary meanings in music". *Uchenye zapiski Rossiiskoi akademii muzyki imeni Gnesinykh* 44, no. 1 (2023): 82–90. (In Russian)
15. Glivinsky, Valery. "The Listener and the Work as the Dualistic Basis for the Morphological Analysis of Music". *Problemy muzykal'noi nauki*, no. 4 (2022): 110–26. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2022.4.110-126>
16. Toole, Betty. *Ada, the Enchantress of Numbers: A Selection from the Letters of Lord Byron's Daughter and Her Description of the First Computer*. Moreton-in-Marsh: Strawberry Press, 1992.
17. Kiseyev, Vasilii. "Specifics of interaction between music and video in the performance 'Book of Days' by Meredith Monk". *Iuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh* 45, no. 4 (2021): 18–24. https://doi.org/10.52469/20764766_2021_04_18 (In Russian)
18. Akopyan, Levon. "What Beethoven was to the avant-garde (and what the avant-garde became to Beethoven)". *Vestnik Russkoi khristianskoi gumanitarnoi akademii* 22, no. 3 (2021): 167–81. <https://doi.org/10.25991/VRHGA.2021.22.3.014> (In Russian)
19. Nagina, Dana. "Dmitry Otyakovsky's Digital Opera Projects". *Uchenye zapiski Rossiiskoi akademii muzyki imeni Gnesinykh* 43, no. 4 (2022): 45–52. <https://doi.org/10.56620/2227-9997-2022-4-43-45-52> (In Russian)
20. Delavault, Theodora. "I, Ada Lavelace". Accessed December 24, 2023. <https://www.thedelvault.com/copy-of-work>.
21. Krylova, Alexandra. "The new ideology of musical theater and its embodiment in the work of Heiner Goebbels". *Problemy muzykal'noi nauki* 37, no. 4/37 (2019): 225–34. <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2019.4.225-234> (In Russian)
22. Krylova, Alexandra. "New Forms of Artistic Synthesis in Modern Musical Theatre". *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 10, no. 2 (2020): 230–47. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2020.203> (In Russian)

Received: February 14, 2024

Accepted: August 9, 2024

Author's information:

Pavel A. Michkov — PhD in Arts, Associate Professor; <https://orcid.org/0000-0001-8227-7190>, michkovpa@mail.ru