

УДК 78.07 + 654.19  
ББК 85.31 + 76.03

DOI: 10.30628/1994-9529-2020-16.4-111-127  
received 01.12.2020, accepted 29.12.2020

**ТАТЬЯНА АНАТОЛЬЕВНА ЦВЕТКОВСКАЯ**

Радиостанция «Орфей»

Москва, Россия

ResearcherID: ABH-5895-2020

ORCID: 0000-0001-8395-9820

e-mail: tskoblik@mail.ru

## У ВСЕХ НА СЛУХУ: АНАЛИТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ РАДИО ФОРМАТА *CLASSICAL*

**Аннотация.** Статья посвящена вопросам изучения радио формата *Classical*. За столетнюю историю развития отрасли накоплен огромный фактологический материал, который нуждается в систематизации и осмыслении. Тем не менее классическая музыка редко попадает в поле зрения исследователей медиа. Исключением является этап становления музыкального вещания с организацией первых трансляций симфонических концертов и оперных спектаклей. Однако существует множество тем, обсуждение которых способно не только заинтересовать теоретиков, но принести ощутимую практическую пользу. Особый акцент должен быть сделан на содержании эфира, анализ которого поможет обозначить новые горизонты прикладного музыковедения и скорректировать стратегические планы радиостанций. Несмотря на то, что радио классической музыки отражает тенденции, характерные для академического искусства в целом, существует ряд особенностей, обусловленных природой средства массовой информации. Подобная двойственность отличает и структуру его программы, качество которой нельзя оценивать без учета функциональной специфики радио. Работа по эфирному наполнению музыкальных радиостанций разных форматов строится по общим принципам в соответствии с заданными параметрами, что позволяет отбирать из базы и объединять в плейлисты сочинения определенных стилей, жанров, характера, длительности, сочленяя их элементами звукового

оформления и комментариями ведущих. За мнимой легкостью следования FM-стандартам скрывается опасность нивелирования ценностных характеристик транслируемых сочинений, что не только лишает радио классической музыки ощутимых преимуществ перед конкурентами, но ставит под сомнение саму возможность реализации его гуманитарной миссии, включающей сохранение культурного наследия, музыкальное просвещение и творческое развитие. В этой ситуации голая технология не может гарантировать результат, и потому важно выработать многоуровневый подход к исследованию радио формата *Classical*, как самобытного художественного явления и действенного инструмента культурной политики.

**Ключевые слова:** радио формата *Classical*, амбивалентность, плейлист, FM, Теодор Адорно, Леопольд Ауэр, музыкальная критика, прикладное музыковедение, слушатель

**Tatiana A. TSVETKOVSKAYA**

Radio Orpheus

Moscow, Russia

ResearcherID: ABH-5895-2020

ORCID: 0000-0001-8395-9820

e-mail: tskoblik@mail.ru

## ANYONE CAN HEAR: RESEARCH POTENTIAL OF *CLASSICAL* RADIO FORMAT

**Abstract.** The article analyzes the '*Classical*' format of the radio. For centenary history of the industry's development, a wealth of factual material has been accumulated and it needs systematization and conceptualization, however *classical* music is rarely noticed by media researches. The exception is the formative stage of musical broadcasting with organization of the first symphony's and opera performances' broadcasting. Meanwhile, there's a lot of topics, discussion of which can not only interest theorists, but make a significant practical difference. Particular emphasis should be given to the filling of musical air, analyzation of which will help to identify new horizons of applied musicology and to correct radio stations' strategies.

Even though the radio of *classical* music outlines trends which are specific for academic art in general, there is a number of specialties arising from the nature

of mass-media. Duality like this distinguishes the structure of its program too, the quality of which can not be evaluated without taking into account the functional specific of radio. The work of different broadcast's filling is based on unified principles in accordance with certain set parameters, which helps to choose from basis and form in playlists the compositions of certain styles, genres, characters, duration, connecting them with the elements of sound design and the hosts' commentaries. Nevertheless, undeniable artistic merit of the content not only ineffective radio of *classical* music and don't give them considerable advantages over competitors, but overshadow it to the end of rating. At the same time behind the imaginary easiness of adhering the FM-standards hides the danger of homogenizing the important characteristics of airing compositions, which calls into question the possible realization the humanitarian mission of the classic radio, including the save of cultural heritage, musical education and creative development. In this situation just technology can't guarantee the result, so it is important to create multi-level approach to the research of radio's '*Classical*' format as a original artistic phenomenon and a effective instrument of cultural policy.

**Keywords:** radio, *classical* music, broadcasting, public musicology, Theodor Adorno, Leopold Auer, ambivalence, playlist, FM, listener

## ВВЕДЕНИЕ

Радио — мощный ресурс для продвижения музыкальной классики в общественном сознании. В зависимости от выбранного ракурса, его можно рассматривать как *часть медиасферы или культурный феномен*, масштаб которого задан временными рамками непрерывного круглосуточно вещания. *Амбивалентность* является существенным качеством радио. Она пронизывает его природу и наиболее ярко проявляется при прогнозировании эффектов для отдельной личности и общества в целом, а также на этапе составления эфирной программы, качество которой нельзя оценивать без учета функциональной специфики радио.

Наша **гипотеза** состоит в том, что программирование радио формата *Classical* предполагает гораздо более тонкую, по сравнению с другими музыкальными форматами, *дифференциацию эфирных составляющих*. Основания тому заложены в богатой природе музыкального искусства, не терпящего «черно-белого» анализа. Бесконечно расширяя список категорий от «быстро / медленно», «тихо / громко», «весело / грустно» до «индивидуальное / общее», «свое / чужое», «старое / новое», можно лишь задать траекторию поиска, но не обеспечить желаемые результаты. В то же время качество программного продукта нельзя мерить критериями

концертной практики. Задача выработать оценочный подход в отношении эфирного наполнения должна быть поставлена перед специалистами в области прикладного музыковедения.

Косвенное подтверждение обозначенной гипотезы мы получаем уже на этапе выбора стратегии исследования. По ощущениям Каролин Бердсолл, проблемы в изучении аудио-культуры обусловлены сложностями фиксации и реконструкции реакций аудитории [1, с. 356]. Необходимо найти объективные параметры, однако Бенджамин Кремер уверен, что для анализа радиопрограмм не имеют значения ни музыкальный стиль, ни национальный характер произведений [2, с. 330]. Крис Дроми подчеркивает, насколько условно деление на подгруппы «легкая / серьезная музыка» и «внимательное / пассивное слушание». Жанровая классификация, по мнению ученого, не является показателем, ведь в эфирной сетке современного радио доминируют так называемые гибридные формы [3, с. 233]. Что касается эмоционального погружения в музыкальное содержание, даже в концертном зале градус сосредоточенности публики может существенно меняться. Важно не то, что время от времени мы отвлекаемся от исполнения, а то, что внезапно «обращаемся в слух».

Один из пионеров электронной музыки Фриц Винкель замечает, что трансляция музыки по радио должна оказывать одновременно «широкий и глубокий эффект», а значит, уникальные записи и программы могут вполне органично сочетаться со «стандартными работами» [4, с. 823]. В свою очередь, Чарльз Фэйрчайлд полон оптимизма. Размышляя об алхимии радиоэфира, он приходит к заключению, что «в правильном контексте даже тусклый и распространенный композит может быть преобразован в благородный металл. В неправильном контексте самые великолепные творения станут фоновым шумом» [5, с. 21].

Надеясь укрепить позиции формата *Classical*, Кристин Бааде и Джеймс Довиль призывают историков радио и музыкальных критиков объединить усилия [6, с. 18]. Остается лишь определить точки взаимодействия, ведь, как верно подмечает Александра Крылова, влияние радио распространяется не только на политику и пропаганду, но и на музыкальное искусство, и в конечном счете — на человека эпохи [7, с. 43].

## СОВРЕМЕННЫЙ ВЗГЛЯД НА ПРОБЛЕМЫ РАДИО *CLASSICAL*

Междисциплинарный подход в радиоисследованиях традиционно объединяет гуманитарные (история, психология, лингвистика, литерату-

роведение) и социальные (теория коммуникации, антропология, география, политология) науки [1, с. 356]. Музыковедение, которое должно, на наш взгляд, возглавлять список, уделяет теме радио до обидного мало внимания [8, с. 45]. Интерес связан, как правило, со знаковыми событиями «золотой эпохи» радиовещания (1920–1940-е годы) — началом трансляций оперных спектаклей и симфонических концертов [6, с. 5]. Теоретики медиа, со своей стороны, редко касаются формата *Classical*, поскольку его исследование требует особо «деликатного» подхода [9, с. 124].

Между тем радио открыто для изучения. Оно «у всех на слуху», что само по себе ставит его под удар критики. Сегодня множественные варианты офлайн- и онлайн-подключения позволяют выбрать ту или иную радиостанцию, вещающую практически на любом языке из любой точки земного шара. Не довольствуясь сиюминутными ощущениями, можно обратиться к размещенным на сайтах плейлистам и подкастам, проанализировать эфирные и внеэфирные проекты.

Бенджамин Кремер и Хельмут Шерер, занимающиеся вопросами медиасоциализации, рассматривают радио классической музыки как *базовую общественную услугу* [10], качество которой должно отвечать ожиданиям заказчика. Однако, согласно Кремеру, это не означает, что степень релевантности программного контента «требованиям классического канона» и «культурной легитимности» [2, с. 339] устанавливается извне. Не общество диктует радио, что входит в понятие «классика». Напротив, *радио расставляет приоритеты и формирует в общественном сознании ценностную модель.*

Исследование, посвященное стратегиям программирования классических радиостанций, было проведено Кремером еще в 2009-м году, однако можно с высокой долей вероятности утверждать, что данные, полученные на основе плейлистов четырех классических радиостанций — немецких *Klassik Radio* и *Bayern 4 Klassik*, французской *Radio Classique* и американской *WCRB*, — близки сегодняшним показателям. Хотя территориальный охват, форма собственности, характер национального рынка накладывают отпечаток на программную политику, результаты сравнительного анализа указывают на схожесть тенденций. Лежащий в основе «джентльменский набор» разбавлен классическими «хитами» (популярной классикой), саундтреками, либо инструментальными миниатюрами композиторов-романтиков.

В рамках темы нашей статьи важны не столько результаты исследования, большей частью предсказуемые, сколько сам пафос вывода, к которому приходит Кремер. Согласно ему, квинтэссенцией формата *Classical* являются не просто классические, но *наиболее легитимные произведения, написанные каноническими композиторами*, прежде всего Моцартом, Бетховеном, Бахом. И хотя используемые аргументы более чем убедительны (плейлисты радиостанций сопоставлены со статьями в MGG и вопросами школьных экзаменационных билетов), высокопарный слог заставляет вспомнить едкое замечание американского музыковеда Ричарда Тарускина. В статье «Борьба с бесплодием» он предлагает включить FM-радио, чтобы образ божественной музыки (*heavenly sculpting in sound*) заполнил комнату снизу доверху. Словно стремясь рассеять волшебный мираж, Тарускин безжалостно напоминает о том, что кантаты Баха и оперы Моцарта содержат не просто «мучительные», но «отвратительные» моменты [11, с. 95]. Возникает закономерный вопрос: что предпочтительнее для радиоэфира — сложный Моцарт или приятный Камбини? Судя по тому, что, согласно результатам исследования, в течение недели на четырех радиостанциях прозвучали сочинения 799 (!) композиторов [2, с. 332], ответ очевиден.

Афористичность языка Тарускина заставляет задуматься над тем, как говорят о музыке на современном радио — какие темы поднимают ведущие, какую лексику они используют? Давно минули времена, когда в студии Франкфуртского радио Арнольд Шенберг объяснял широкой аудитории технику композиции своих Вариаций оп. 31 [12], а Ганс Келлер внедрял на *BBC-3* оригинальный метод «функционального анализа» на примере творчества венских классиков [13, с. 3]. Сегодня радио старается не перегружать слушателя интеллектуальной работой, считая своим долгом создать позитивное настроение с помощью *доступной подачи музыки, которую легко и приятно слушать* [3, с. 241].

Хотя патриарх медиаисследований Роберт Л. Хиллиард считает, что принципы написания хороших текстов не изменились со времен древнегреческой драматургии и могут быть легко приспособлены к новейшим формам распространения информации [14, с. 249], перечень требований к форме и содержанию может существенно отличаться. Радиостанции классической музыки включают в него хронометраж сюжета, его тематику и стиль. Подчеркивая, что музыковедение может сделать музыку актуальной и полезной в публичной сфере [3, с. 230], К. Дроми обращается к

опыту британских радиостанций *BBC-3* и *Classic FM*. Сравнение речевых оборотов, используемых ведущими, демонстрирует особенности редакционной политики радиостанций одного формата, ориентированных на разную аудиторию. Презентационная манера *BBC-3* значительно отличается от дружеской интонации *Classic FM*, но заметим, что Дроми пытается быть беспристрастным. Воздерживаясь от личных оценок, он признает закономерность обоих подходов. Как проблемы классической музыки не могут рассматриваться в отрыве друг от друга, так взаимосвязаны и формы музыкального понимания [3, с. 241], и потому важно учитывать разноплановый опыт.

Нельзя забывать и о доводах радикальных противников навязчивого радио-угощения, убежденных в том, что «культура процветает пропорционально ее пренебрежению к аудитории» [15, с. 280]. Пытливый слушатель не хочет довольствоваться ролью пассивного потребителя. Для него важно приложить усилия, чтобы проделать нелегкий путь навстречу классической музыке: услышав о грядущем событии, проникнуться его значимостью, провести внутреннюю интеллектуальную работу и в итоге приобрести подлинный мистический опыт.

В 1992-м году новая британская радиостанция — *Classic FM* — громко заявила о том, что отныне классической музыкой сможет наслаждаться каждый, вне зависимости от возраста, социального статуса или географического положения. Вскоре писатель и музыкальный критик Пол Драйвер с грустью отметил явные перемены в программной политике ее главного конкурента. *BBC-3* также попыталась наладить тесный эмоциональный контакт со слушателем. Преданная аудитория, к которой причислял себя и Драйвер, неоднозначно восприняла эти новшества, расценив их как покровительство дешевым вкусам.

Компромисс в этой ситуации вряд ли возможен. Хотя представители радиоиндустрии обычно ссылаются на абсолютный приоритет мнения слушателя, который, по сути, «заказывает» ту или иную музыку [16, с. 166], странно предположить столь исключительное единодушие. Однако исследователи отмечают, что в цифровую эпоху радио становится не только мобильным, но *лично-ориентированным*. Меняются как характер, так и способы распространения программного продукта. В результате граница между радио и другими видами СМИ стирается.

В то же время радио, как и раньше, объединяет огромную, рассеянную в пространстве аудиторию [17, с. 9], которая уже не является не-

видимой, молчаливой и разобщенной [18, с. 2]. Роль радиослушателя трансформируется. Он становится продюсером, критиком, активным участником и даже соавтором программ. «Обратная связь» не только позволяет выяснить пожелания и оценить предпочтения аудитории, но осуществить совместный проект, невозможный в иных условиях.

Осенью 2018 года в эфир радио «Орфей» вышел цикл программ «Музыкальные династии. Леопольд Ауэр», в коротких выпусках которого речь шла о блистательных воспитанниках легендарной скрипичной школы. Идея была реализована автором этих строк в преддверии музыкального фестиваля «Ауэр. Наследие» в Санкт-Петербурге. Помимо информационной поддержки резонансного культурного события, проект был нацелен на популяризацию отечественных исполнительских традиций и предполагал серьезную исследовательскую работу.

Вскоре в адрес редакции пришло письмо, в котором слушательница — позже выяснилось, что это была Вера Футер, музыковед, правнучка Мирона Полякина и внучка еще одного выдающегося скрипача, первой скрипки оркестра «Виртуозы Москвы» Аркадия Футера — благодарила редакцию и интересовалась, будет ли продолжена тема в дальнейшем. В результате Вера, постоянно проживающая в Испании, любезно предложила радио «Орфей» поделиться воспоминаниями об истории своей семьи и разрешила использовать уникальные материалы и записи из личного архива. На их основе были подготовлены две полуторачасовые программы о Полякине и Футере, также вызвавшие огромный резонанс.

Подобные примеры свидетельствуют о том, что радио не только распространяет информацию, но прежде всего консолидирует музыкальное сообщество. По мнению обозревателя *Deutsche Welle* Анастасии Буцко, с этой задачей современное радио успешно справляется: «Уровень немецких классических радиостанций (*WDR3*, *BR Klassik* и т.д.) исключительно высок. Их слушают профессиональные музыканты, ученые, критики, просто интеллигентные люди. В пересмотре формата *BR Klassik* пару лет назад участвовала вся музыкальная Германия» (электронное письмо А. Буцко Т. Цветковской от 16.12.20).

Автор концепции «Musicking: смыслы исполнения и слушания» Кристофер Смолл рассматривает музыку как деятельность, характерной особенностью которой является многомерная система межличностных связей [19, с. 199]. Пожалуй, немного наивно видеть в радио силу, способную сплотить человечество, сделав всеобщими достояния искусства, культуры



и науки [20, с. 481]. Тем не менее «паутина звуковых нитей» современного радио [21, с. 19] постепенно перерастает в связующий паттерн, благодаря чему открываются новые перспективы не только в исследованиях радио, но в изучении музыкального искусства.

Однако, как быть с теми, кто с недоверием относится к *самой возможности адекватного восприятия классических произведений по радио*. Александр Шариков объясняет этот факт высокой чувствительностью профессиональных музыкантов к качеству звука и раздражением от эфирных помех [9, с. 141–142]. На наш взгляд, существуют и иные, куда более глубокие причины. Еще в конце 1930-х годов Теодор Адорно, принимавший участие в Принстонском проекте изучения радио (США), попытался найти им объяснение. К сожалению, исследование не было доведено до конца, и озвученные Адорно вопросы остались без ответа. Большинство из них (причины поощрения радио наивно-восторженного отношения к серьезной музыке, размывание жанровых границ, распространение псевдокультуры и обезличивание творческой индивидуальности) сохранили свою актуальность [22, с. 67, 147, 178].

#### АЛЬТЕРНАТИВНЫЕ ПОДХОДЫ

Тексты ведущих и списки композиторов, чьи сочинения составляют основу плейлиста — внешний слой, изучение которого мало показательно для понимания актуальных проблем радиостанций формата *Classical*. Возможность лишний раз убедиться в сходстве тенденций внутри одного из сегментов мировой радиоиндустрии лишь подтверждает очевидное: *стандартизация является сутью самого радио и сохраняется вне зависимости от изменений программной политики*. Сам этот непреложный факт никак не влияет на естественное желание осмыслить те «стандарты» классического радио, которые чаще всего провоцируют волну раздражения внутри профессионального сообщества.

*Акцент на легкой (приятной) классической музыке*, как было выше сказано, воспринимается особенно болезненно, ведь по меткому выражению Адорно, музыкальная кондитерская не предназначена для оптового потребления [22, с. 113]. Однако стремление «расширить ассортимент» подталкивает к активным поискам новых названий. Если верно, что между 1750 и 1800 годами было написано свыше двадцати тысяч симфоний [19, с. 159], в перспективе нам предстоит открыть для себя огромное количество новой музыки, что является *достижением радио*.

Нарекания вызывает также *частота повторов треков в эфире*. Притупление ощущения непосредственности ведет к потере повествовательного смысла. Хотя нельзя не согласиться с тем, что Бетховен вряд ли мог предположить себе, сколько раз потомки на протяжении жизни вольно или невольно будут слушать его Девятую симфонию [19, с. 167], в качестве контраргумента достаточно привести историю Третьей симфонии Х. Гурецкого. Именно включение в ротацию на *Classic FM* обеспечило произведению малоизвестного современного автора феноменальную популярность [23, с. 143]. Учитывая масштаб сочинения, понятно, что в эфире оно звучало лишь *фрагментарно*, что традиционно расценивается как еще один существенный недостаток радио формата *Classical*.

По мнению Адорно, характерной особенностью радио является «атомистическое» или «цитатное» слушание, которое формирует «нечто вроде детского музыкального языка» [22, с. 167]. В конце XX века эта гипотеза нашла косвенное подтверждение в производстве развивающих музыкальных мультфильмов *Baby Einstein*, адресованных «слушателям от трех месяцев». К примеру, в серии «Бетховен. Симфония радости» авторы умудрились смешать отдельные темы всех девяти симфоний композитора.

Боязнь утомить неопытного радиослушателя также заходит порой слишком далеко. Абсурдно руководствоваться при выборе сочинений длительностью их звучания. Совершенно неприемлемо варварски «препарировать» музыку, которая не укладывается в отведенный хронометраж. Исключение может быть сделано для исторических записей, купюры в которых были продиктованы техническими параметрами, что также объясняет определенные изменения в исполнительском составе [24, с. 247]. В конце 1980-х годов эти уникальные фонодокументы были изданы и заняли почетное место в эфире радиостанций классической музыки [27, с. 740–741].

Высокий процент исполнения на радио *инструментальных транскрипций* имеет совершенно иные предпосылки. Аранжировки позволяют разнообразить тембровую палитру, «тиражировать» в эфире популярную классику и даже добавлять в плейлист жанры легкой музыки (*Easy listening*). Таким образом, радио сохраняет «голос», хотя и меняет «интонацию». При этом потенциал академического искусства (в отношении варьирования репертуарных названий и инструментального состава) остается в значительной степени неиспользованным. Даже сочинения,

*написанные специально для радио или впервые на радио исполненные, не звучат в естественной для них среде.*

К примеру, жанр радиооперы, исследованием которого занимается А. Крылова, воспринимается сегодня как экзотика. Отдельные работы, подтверждающие его жизнеспособность [7, с. 44], не меняют общей картины. На классическом радио практически не услышишь сочинений современных авторов (разумеется, за исключением музыки кино). Вместе с тем на минуту представим себе внезапное появление в эфире серии радио-симфоний Э. Вареза, звуки которых, перемешанные с песнями, воззваниями и лозунгами, одновременно «дробятся, отталкиваются, проникают друг в друга» во всех столицах мира [5, с. 18]. Сто лет назад вещание рассматривалось, как радикальный художественный инструмент, «эфирный дискурс» [1, с. 355], а музыка, созданная для радио, как пространство взаимодействия композитора и слушателя [25, с. 24]. Сегодня на первый план вышли совершенно иные задачи. Коммерциализация радиоиндустрии привела к формированию глобальной системы, беззастенчиво эксплуатирующей «бескорыстие и альтруизм как рекламное средство для эгоистичных целей» [22, с. 179]. В результате сиюминутный результат, выражающийся в количественных изменениях радиоаудитории, оказался важнее ее качественных характеристик — высокого вкуса и музыкального интеллекта.

Каждый виток в истории радио отмечен рядом особенностей, которые напрямую соотносятся с тем, как именно его функции интерпретируются в общественном сознании. Смена установок ломает модель, и только «радио-память» — необычайное по силе психическое свойство — позволяет восстановить звуковой образ через исторические интервью и определенные формы реконструкции [1, с. 356]. Обновление эфира происходит практически моментально, заставляя отказаться от грандиозных образовательных проектов или масштабных культурно-просветительских акций в пользу жанровых экспериментов, акустических разработок и даже незатейливого «музыкального звона», в том случае, если он способен составить приятную компанию во время поездки в автомобиле [11, с. 95].

Радио кардинально меняется, но не устаревает. Оно становится «другим» даже в том случае, когда в эфире продолжает звучать «та самая» музыка. Если в 1930-е годы американская сеть *MBS* дарила своим слушателям подлинное интеллектуальное наслаждение, транслируя ци-

клы концертных исполнений кантат Баха, полвека спустя повышенное внимание радиостанций к музыке эпохе барокко означало выбор «наиболее доступного вида классической музыки в попытке удержать как можно большую аудиторию» [26, с. 702].

Признать законным право радио расставлять собственные приоритеты — чрезвычайно сложно, поскольку для нас значение классической музыки абсолютно. Но радио *выбирает определенные сочинения*, выступая судьей и меценатом [27, с. 742], в результате чего слушателю приходится либо безоговорочно принять этот выбор, либо отклонить предложенное, переключившись на другую волну. Адорно почему-то не учитывает этого факта, когда в ходе исследования феномена радио берется рассуждать о том, что такое «хорошая музыка», и способно ли радио донести ее до своей аудитории [22, с. 147]? Ценность музыки (как и ее актуальность) определяется тем, что ее *слушают*. Однако по радио звучат не отдельные сочинения, а музыкальный ряд, и в случае, если его фрагменты плохо сочетаются, возникает ощущение дисгармонии. А поскольку лишь «немногие люди готовы мешать горячий шоколад с маринованной сельдью» [22, с. 134], недостаток оборачивается катастрофой — аудитория покидает «территорию классики».

По нашему убеждению, *обозначенная проблема является краеугольной*. Ее легко обнаружить, но крайне сложно устранить. Именно поэтому для развития радио формата *Classical* необходимо максимально использовать колоссальные ресурсы научно-исследовательской и критической мысли, подобных которым нет (и не может быть!) ни у одного из прочих форматов.

## ВЫВОДЫ

В результате проведенного анализа мы приходим к выводу, что радио формата *Classical* интересно не только в качестве предмета исследования, но и как его инструмент. Оно является открытой дискуссионной площадкой и актуализирует многие проблемы современной науки. Выступая посредником между всеми участниками музыкальной жизни, оно помогает в поисках необходимой информации.

Тщательного изучения требуют история радио, специфические радиожанры, деятельность музыкальных радиокolleктивов, выдающихся радиоведущих и звукорежиссеров. Своего часа ждут уникальные архивы Гостелерадиофонда России. Критическая оценка программного продукта

поможет обозначить проблемное поле и устранить просчеты в планировании.

Исключительное значение приобретает сама возможность исследовать не отдельные партитуры, а поток звучащей в эфире музыки, акустические параметры которой не менее значимы, чем структура текста. В подходе к рассмотрению феномена радио формата *Classical* должны сочетаться тонкий вкус и понимание специфики FM-вещания, и потому для анализа медиально опосредованного музыкального опыта важно вырабатывать *новые, сугубо «радийные» методы в музыковедении.*

### ЛИТЕРАТУРА

1. Birdsall C. Radio // Handbuch Sound. Geschichte — Begriffe — Ansätze / Hg.D. Morat, H. Ziemer. Stuttgart: Metzler Verlag, 2018. S. 353–359.

2. Krämer B. Four Voices, One Canon? A Comparative Study on the Music Selection of Classical Music Radio Stations // European Journal of Communication. 2009. Vol. 24. No. 3. P. 325–343.

3. Dromey Ch. Talking about Classical Music: Radio as Public Musicology // The Classical Music Industry / ed. by Ch. Dromey and J. Haferkorn. New York: Routledge, 2018. P. 183–261.

4. Winckel F. Rundfunk // Hugo Riemann Musik-Lexikon. Sachteil / Hg.W. Gurlitt, H.H. Eggebrecht. Mainz: B. Schott's Söhne, 1967. S. 823–824.

5. Fairchild Ch. Music, Radio and the Public Sphere: The Aesthetics of Democracy. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012. 225 p.

6. Baade Ch.L., Deaville J. Introduction // Music and the Broadcast Experience: Performance, Production, and Audiences / ed. by Ch.L. Baade and J. Deaville. Oxford; New York: Oxford University Press, 2016. P. 1–36.

7. Крылова А.В. Радиоопера сегодня: отрицая смерть жанра // Южно-Российский музыкальный альманах, 2019. № 4. С. 42–47. DOI: 10.24411/2076-4766-2019-14006.

8. Doctor J. Broadcasting — Concerts: Confronting the Obvious // Music and the Broadcast Experience: Performance, Production, and Audiences / ed. by Ch.L. Baade and J. Deaville. Oxford; New York: Oxford University Press, 2016. P. 39–67.

9. Шариков А.В. Аудитория радиостанции классической музыки «Орфей»: результаты эмпирических исследований (2005–2015) // Наука телевидения. 2017. Т. 13.2. С. 124–160.

10. Krämer B., Scherer H. Sozialer Raum, Raum der Lebensstile und die Nutzung klassischer Musik im Zeitverlauf // Münchener Beiträge zur Kommunikationswissenschaft. 2014. Nr. 11. DOI: 10.5282/ubm/epub.22194.

11. Taruskin R. Making a Stand against Sterility // *The Danger of Music and other Anti-Utopian Essays*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2009. P. 94–97.

12. Шенберг А. Доклад об ор. 31 (1931) // *Стиль и мысль: статьи и материалы / А. Шенберг, пер. Н.О. Власовой; сост. Н.О. Власова, О.В. Лосева. М.: Композитор, 2006. С. 335–354.*

13. O'Hara W. Music Theory on the Radio: Theme and Temporality in Hans Keller's First Functional Analysis // *Music Analysis*. 2019. Vol. 39. No. 1. P. 3–49. DOI: 10.1111/musa.12129.

14. Hilliard R.L. *Writing for Television, Radio, and New Media*. 11th Edition. Stamford: Cengage Learning, 2014. 528 p.

15. Driver P. The Dying of the Light // *The Musical Times*. 1993. Vol. 134. No. 1805. P. 380–383. URL: <http://www.jstor.org/stable/1003089> (дата обращения: 15.12.2020).

16. Henley D., Jackson S. *Everything You Ever Wanted to Know about Classical Music But Were Too Afraid to Ask*. London: Elliott and Thompson Limited, 2012. 228 p.

17. Lacey K. Listening in the Digital Age // *Radio's New Wave: Global Sound in the Digital Era* / ed. by J. Loviglio, M. Hilmes. New York: Routledge, 2013. P. 9–23.

18. Bonini T. The Listener as Producer: the Rise of the Networked Listener // *Radio Audiences and Participation in the Age of Network Society* / ed. by T. Bonini, B. Monclus, London: Routledge, 2015. P. 1–36.

19. Small Ch. *Musicking: the Meanings of Performing and Listening*. Hanover: Wesleyan University Press, 1998. 230 p.

20. Бычков В.В. Велимир Хлебников // *Лексикон неоклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под общ. ред. В.В. Бычкова. М.: Росспэн, 2003. С. 480–484.*

21. Смирнов В.В. *Жанры радиожурналистики: учеб. пособие для вузов. М.: Аспект Пресс, 2002. 287 с.*

22. Adorno Th.W. *Current of Music: Elements of a Radio Theory* / ed. by R. Hullot-Kentor. Cambridge: Malden: Polity, 2008. 544 p.

23. Howard L.B. Motherhood, "Billboard", and the Holocaust: Perceptions and Receptions of Górecki's Symphony No. 3 // *The Musical Quarterly*. 1998. Vol. 82. No. 1. P. 131–159. URL: <http://www.jstor.org/stable/742238> (дата обращения: 15.12.2020).

24 Day T. *The Concerto in the Age of Recording* // *Cambridge Companion to the Concerto* / ed. by S.P. Keefe. Cambridge: New York: Cambridge University Press, 2005. P. 247–260.

25. Krabiel K.-D. *Brechts Lehrstücke Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps*. Stuttgart: Weimar: Verlag Metzler, 1993. 477 s.

26. Will P.T., Fogel H. Radio and Television Broadcasting // Harvard Dictionary of Music. 4th Edition / ed. by D.M. Randel. Cambridge: Massachusetts: The Belknap Press, 2003. P. 701–703.

27. Goslich S., Mead R.H., Roberts T., Lee J.C. Radio // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd Edition / ed. by S. Sadie. New York: Oxford University Press, 2001. Vol. 20. P. 728–744.

## REFERENCES

1. Birdsall C. Radio [Radio]. In D. Morat, H. Ziemer (Eds.), *Handbuch Sound: Geschichte—Begriffe—Ansätze* [Sound manual: History—Concepts—Approaches] (pp. 353–360). Stuttgart: Metzler Verlag, 2018.

2. Krämer B. Four voices, one canon? A comparative study on the music selection of classical music radio stations. *European Journal of Communication*. 2009. 24 (3), pp. 325–343. DOI: 10.1177/0267323109336761.

3. Dromey Ch. Talking about classical music: Radio as public musicology. In Ch. Dromey and J. Haferkorn (Eds.), *The classical music industry* (pp. 183–261). New York: Routledge, 2018.

4. Winckel F. Rundfunk [Broadcasting]. In W. Gurlitt, H.H. Eggebrecht (Eds.), *Hugo Riemann Musik-Lexikon: Sachteil* [Hugo Riemann's music dictionary: Material part] (pp. 823–824). Mainz: B. Schott's Söhne, 1967.

5. Fairchild Ch. *Music, radio and the public sphere: The aesthetics of democracy*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012. 233 p.

6. Baade Ch.L., Deaville J. Introduction. In Ch.L. Baade and J. Deaville (Eds.), *Music and the Broadcast experience: Performance, production, and audiences* (pp. 1–38). Oxford; New York: Oxford University Press, 2016.

7. Krylova, A.V. Radioopera segodnya: otritsaya smert' zhanra [Radio opera today: Denying death of the genre]. *Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh* [South-Russian musical anthology], 2019. (4), pp. 42–47. DOI: 10.24411/2076-4766-2019-14006.

8. Doctor J. Broadcasting—concerts: Confronting the obvious. In Ch.L. Baade and J. Deaville (Eds.), *Music and the broadcast experience: Performance, production, and audiences* (pp. 39–67). Oxford; New York: Oxford University Press, 2016.

9. Sharikov A.V. Auditoriya radiostantsii klassicheskoy muzyki "Orfey": rezul'taty empiricheskikh issledovaniy (2005–2015) [Audience of the classical music radio station "Orpheus": The results of empirical studies (2005–2015)]. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*. 2017. 13 (2), pp.124–160.

10. Krämer B., Scherer H. Sozialer Raum, Raum der Lebensstile und die Nutzung klassischer Musik im Zeitverlauf [Social space, lifestyle space and the use of classical music over time]. *Münchener Beiträge zur Kommunikationswissenschaft*, 2014. (11). DOI: 10.5282/ubm/epub.22194.

11. Taruskin R. Making a stand against sterility. In R. Taruskin, *The danger of music and other anti-utopian essays* (pp. 94–97). Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2009.

12. Schoenberg A. Doklad ob or. 31 (1931) [Lecture on the op. 31]. In N.O. Vlasova, O.V. Loseva (Eds.), *Stil' i mysl': stat'i i materialy* [Style and idea: Articles and materials] (pp. 335–354). Moscow: Kompozitor, 2006.

13. O'Hara W. Music theory on the radio: Theme and temporality in Hans Keller's first functional analysis. *Music analysis*, 2020. 39 (1), pp. 3–49. DOI: 10.1111/musa.12129.

14. Hilliard R.L. *Writing for television, radio, and new media* (11th ed.). Stamford: Cengage Learning, 2015. 530 p.

15. Driver P. The dying of the light. *The Musical Times*, 1993. 134 (1805), pp. 380–383. URL: <http://www.jstor.org/stable/1003089> (accessed 15.12.2020).

16. Henley D., Jackson S. *Everything you ever wanted to know about classical music but were too afraid to ask*. London: Elliott and Thompson Limited, 2012. 226 p.

17. Lacey K. Listening in the digital age. In J. Loviglio, M. Hilmes (Eds.), *Radio's new wave: Global sound in the digital era* (pp. 9–23). New York: Routledge, 2013.

18. Bonini T. The listener as producer: The rise of the networked listener. In T. Bonini, B. Monclus (Eds.), *Radio audiences and participation in the age of network society* (pp. 1–36). London: Routledge, 2015.

19. Small C. *Musicking: The meanings of performing and listening*. Hanover: Wesleyan University Press, 1998. 230 p.

20. Bychkov V.V. Velimir Khlebnikov. In V.V. Bychkov (Ed.), *Leksikon neoklassiki: Khudozhestvenno-esteticheskaya kul'tura XX veka* [The lexicon of the non-classic: The arts and aesthetics in the culture of the twentieth century] (pp. 480–484). Moscow: Rossiiskaya politicheskaya ehntsiklopediya (ROSSPEN): 2003.

21. Smirnov V.V. *Zhanry radiozhurnalistiki* [Genres of radio journalism]. Moscow: Aspect Press, 2002. 288 p.

22. Adorno T.W. *Current of music: Elements of a radio theory* (R. Hullot-Kentor, Ed.). Cambridge, Malden: Polity. 2008, 544 p.

23. Howard L.B. Motherhood, “Billboard”, and the Holocaust: Perceptions and receptions of Górecki's symphony No. 3. *The Musical Quarterly*. 1998. 82 (1), pp. 131–159. URL: <http://www.jstor.org/stable/742238> (accessed 15.12.2020).

24 Day T. The concerto in the age of recording. In S.P. Keefe (Ed.), *Cambridge companion to the concerto* (pp. 247–260). Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2005.

25. Krabiel K.-D. *Brechts Lehrstücke Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps* [Brecht's Lehrstücke: Emergence and development of game types]. Stuttgart, Weimar: Verlag Metzler, 1993. 477 p.



26. Will P.T., Fogel H. Radio and television broadcasting. In D.M. Randel (Ed.), *Harvard dictionary of music* (4th ed., pp. 701–703). Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press, 2003.

27. Goslich S., Mead R.H., Roberts T., Lee J.C. Radio. In S. Sadie (Ed.), *The new grove dictionary of music and musicians* (2nd ed. Vol. 20, pp. 728–744). New York: Oxford University Press, 2001.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

**ТАТЬЯНА АНАТОЛЬЕВНА ЦВЕТКОВСКАЯ**

Руководитель специальных проектов

Радиостанция «Орфей»

115184, г. Москва, ул. Пятницкая, д. 25, стр. 1

**ResearcherID: ABH-5895-2020**

**ORCID: 0000-0001-8395-9820**

e-mail: tskoblik@mail.ru

#### ABOUT THE AUTHOR

**TATIANA A. TSVETKOVSKAYA**

Head of special projects

the Radio Orpheus

Pyatnitskaya st. 25/1, 115184, Moscow

**ResearcherID: ABH-5895-2020**

**ORCID: 0000-0001-8395-9820**

e-mail: tskoblik@mail.ru