Wu Haokun
Postgraduate student
Musicology, Composition, and Methodology of
Music Education Department
Krasnodar State University of Culture
e-mail: 742814236@qq.com
Krasnodar, Russia

Svetlana I. Khvatova
PhD in Arts
Professor
Musicology, Composition, and Methodology of
Music Education Department
Krasnodar State University of Culture
e-mail: hvatova_svetlana@mail.ru
Krasnodar, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-3-90-108

A PERFORMATIVE IMAGE DEVELOPMENT IN MUSICAL PERFORMANCE: THE STAGE STRATEGY OF HENRY LAU

Summary: The article examines the principles of a performative image development in modern musical performance using the stage strategy of multi-instrumentalist and performer Henry Lau as an example. The author views Lau as the creator of a visual-auditory event where the artist's image becomes the semantic centre of the stage action, given the setting of performing thinking change, the loss of strict genre determination, and the growth of expressive means. In this sense, the performative image acts as a meaning-forming core developed in the process of complex interplay of sound, gesture, scenography, and spectator perception.

The scientific novelty of the study lies in the introduction of a categorical apparatus related to the concept of a performative image into the analytical field of musicology as well as in a detailed analysis of Henry Lau's performing practice based on an audiovisual analysis of the cover version of the composition "Believer" (Imagine Dragons). The selected material allows us to trace how the interplay of acoustic, plastic, and facial-gestural expressiveness forms a new type of performing statement that goes beyond the traditional piano discourse.

The work is aimed at developing a theoretical base, reflecting the specificity of syncretic performance forms and actualising the significance of performative thinking in scientific discourse.

Keywords: performativity, image, strategy, scenography, interpretation, gesture, performance.

As traditional approaches for comprehending and performing a musical piece have been revised, musicology has seen a discernible methodological shift in recent decades. Musicologists have increasingly expressed the opinion about a gradual departure from traditional ideas about musical meaning, musical-linguistic parallels, and semiotic analysis of music. In particular, in his work *Feeling the Sound*, researcher N. Eidehem argues that: "…confining music within the narrow framework of semiotic analysis is an unethical attitude to its nature…" and "…a truly ethical approach requires the awareness that music consists not only of sound materials, but also of the materiality of the human body" [1, p. 32]. In turn, researcher V. Yankelevich asserts that "…the meaning of music is born not in some initially embedded codes, but in a living, changing dialogue between the sound and the perceiving consciousness" [2, p. 516].

In Russian science, ideas about reconsidering the nature of musical meaning and the performing role are reflected in the works of V. Frolkin, L. Leipson, A. Kozhevnikova, V. Petrov, D. Demekhina, S. Zhavoronkova, and others. Thus, in the article "Expansion of the Concept of Performance in Modern Conditions: an Interdisciplinary Aspect", Frolkin carries out a comprehensive analysis of the performing practices transformation within the framework of current ideas about performance. Moreover, he identifies trends towards their expansion beyond traditional ideas about musical performance. The author draws attention to the traditional triad "composer–performer–listener" becoming less distinct, traces the shift from the theory of affects to the dynamics of the meaning formation in the performing act, and analyses convergent tendencies that bring musical performance closer to theatre, dance, and other stage forms [3]. At the same time, Leipson studies the transition from phonetic composition to performativity in the Western European musical avant-garde, recording changes in the understanding of musical material. In the author's studies, the emphasis shifts from textual and structural organisation to corporeality, gesture, the moment of presentation, and theatrical nature of auditory action [4]. In turn, examining composer V. Ekimovsky's instrumental works (which unite musical and theatrical series and demonstrate the synthesis of arts as a form of performative utterance), Petrov identifies a typology of works based on the degree of event saturation and demonstrates how theatricalisation transforms instrumental presentation into a performance that combines sound, gesture, movement, speech, light, and scenography [5, p. 92].

It should be noted that the designated trends in the scientific idea were preceded by shifts in performance practice in the second half of the 20th century. It was a time when instrumental theatre, one of the most expressive forms of performance practice, emerged, marking a qualitatively new stage in the evolution of performance: sound structuring began to lose its autonomy, becoming part of a complex stage action, which included speech, plasticity, object manipulation, and spatial movements, recorded in the score along with the musical material [6, p. 3].

Such expansion of performative expressiveness acquired special significance in the art of piano, where the theatricalisation of stage action collided with a stable tradition of concentration on sound material and the strictness of the performing gesture. Due to its constructive immobility and historically fixed idea of an "invisible" performer, the piano remained on the sidelines of performative experiments for a long time. However, in the context of a general change in artistic thinking and the blurring of the boundaries between genres, the instrument was gradually drawn into the sphere of stage practices, where the performer is no longer understood as a mediator of the score concept, but as the author of the visual and sound action.

In this coordinate system, the concept of the performative image is affirmed as the meaning-forming core of a musical event. This phenomenon surpasses traditional ideas about the illustrative function of stage elements, radically altering the nature of the musical statement. Here, the performer ceases to be the "bearer" of technique and becomes a "semantic reagent", transforming the musical text into living dramaturgy. Visuality (from microgestures to scenography) acquires the status of a full-fledged element of musical semantics.

In this context, the stage strategy of Henry Lau, an artist who forms a typologically new performing image in his work, is of particular interest. The image is developed as a synthetic artistic structure in which musical and theatrical expressiveness are combined in a single performing act. It is noteworthy that here, the traditional boundaries of genres and roles are subject to purposeful deconstruction: the artist's bodily-plastic behaviour, medial scenography, and acoustic expression enter into a mobile interaction, forming a new performing whole. In this vein, Lau's performative image is not a "part" of the performance, but the essence of the composition, where the gap between the sign and the body is overcome through the artist's radical involvement in the process of meaning generation. His image is not composed of elements – it is born in their inseparable tension, where the materiality of sound, corporeality, and spatial dynamics are fused into a single act of statement.

The scientific significance of the presented study is determined by the absence of a holistic and methodologically verified theoretical base capable of revealing the artistic nature of the phenomenon of syncretic artists who possess both instrumental virtuosity and pronounced stage plasticity, active work with space, and audience perception. At the same

time, modern musicology lacks a holistic paradigm capable of systematically comprehending both the specifics of the performative thinking of virtuoso pianists and the genesis of their stage strategy. The gap in scientific studies is especially noticeable in relation to those forms of stage action where musical material is transmitted through visual-kinesic means, facial expressions, gestural expressiveness, spatial movement, and theatricalisation principles.

The purpose of this article is to study the mechanisms of a performative image formation using the stage strategy of pianist and performer Henry Lau as an example, as well as to analyse the complex of artistic, physical, and visual means by which the performer is transformed into the subject of a stage statement. The implementation of this goal involves solving the following research tasks:

• to clarify the methodological foundations and terminological apparatus associated with the concept of a performative image in musical performance;

• to analyse Henry Lau's stage strategy from the standpoint of the performativity theory, as well as to examine the acoustic, kinesic, and visual components of his performance practice;

• to identify the performance mechanisms of a performative image formation based on an audio-visual analysis of the cover version of the composition "Believer" (Imagine Dragons) performed by Lau.

The analytical strategy of the study was based on the application of the following methods:

• the method of theoretical and terminological analysis used to clarify the conceptual apparatus associated with the phenomenon of performativity in musical performance and stage practice (D. Demekhina, S. Zhavoronkova, A. Kozhevnikova, etc.);

• the musical-analytical method aimed at identifying the structural and expressive characteristics of the sound embodiment of Lau's performing interpretation;

• the method of structural modeling of performance used to analyse the interaction of acoustic and visual-motor parameters of the performing strategy (in order to identify the logic of the performative image formation);

• audiovisual analysis, which provided a comprehensive examination of video materials of stage performances, with a focus on the composition "Believer" (the cover version performed by Henry Lau) in order to identify the specifics of bodily plasticity, facial expression, and visual dramaturgy as elements of the stage statement.

The substantive transition to the analytical part dictates the need for a categorical definition of the main concept of our study - "performative image". In accordance with the data presented in J. Austin's works devoted to the theory of performative acts and works expanding the boundaries of this concept within the framework of theatre studies, linguistics, and musicology, it should be said that the performative image is an integral category reflecting the unity of artistic design, individual interpretation, and stage embodiment. It is formed through a combination of sound, visual, and kinesic elements, which together create a unique performing style [1, p. 110].

In general, the performative image can be perceived as a network of interconnected components, which include:

• musical interpretation: analysis of stylistic and technical aspects of performance, including work with tempo, dynamics, articulation, and phrasing;

• non-verbal expressiveness: stage facial expressions and gestures that complement the musical interpretation and enhance the emotional and dramatic effect;

• visual means: the influence of scenography, costumes, and lighting design on the perception of the performer's image, etc.

Based on the above, it follows that the performative image is the result of a conscious choice of interpretative and expressive means by which the artist builds communication with the audience, turning the performance into a multi-layered artistic act.

Thus, having established the theoretical coordinates of the concept of "performative image", we will consider its specific embodiment in Henry Lau's artistic practice by referring to his stage strategy. Having become famous as a pianist, composer, producer, and multifaceted artist, today Henry Lau is one of the most prominent figures at the intersection of academic and popular musical traditions. Possessing an academic education in the field of piano performance, Lau is not afraid to demonstrate the versatility of artistic thinking and the desire for stage expression. Already in the early creative period, participating in the activities of Super Junior-M, a South Korean band, the musician mastered the specifics of the functioning of the pop industry, which allowed him to develop professional skills in the conditions of commercial music production [7]. This experience became an important stage in the formation of Lau as a performance artist, in whose

Ill. 1. Henry Lau

work, instrumental skill is combined with theatrical stage representation, and performances have a synthetic form of performing art.

A preliminary analysis of the artist's work reveals the characteristic features of his performative image, including: organic interaction of musical and plastic principles, as well as a paradoxical combination of the performing function with a stable demonstration of individual artistic style. It is noteworthy that these two key features are formed owing to his unique stage strategy aimed at overcoming genre and acoustic-visual boundaries. It should be noted that such an approach to performances brings his performing practice closer to current trends in the field of other performative forms of stage representation, where the performer acts simultaneously as a musician, performer, and author of a visual image, combining elements of directorial and scenographic thinking.

In particular, the artist's creative method demonstrates obvious continuity with respect to media art (N. Paik's *TV Buddha*, B. Viola's *The Crossing*, etc.), in which the synthesis of sound and visual components creates an immersive environment of perception. As in the case of advanced media installations, Lau's performative works suggest a holistic perception of a multisensory artistic space, where acoustic and visual elements are in a state of constant interaction. Here, it is worth noting a special similarity with experimental practices in electroacoustic music (K. Stockhausen's *Kontakte*, I. Xenakis's *Bohor*), where, as with Lau, the traditional understanding of musical performance is rethought. It is interesting that, in both cases, there is a deconstruction of the usual parameters of the musical text, an active use of technological means, as well as the creation of new relationships between the performer, sound, and space. At the same time, Lau's artistic strategy goes beyond purely technological experiments, demonstrating a meaningful kinship with such trends as sound performance (L. Anderson's "O Superman", M. Abramovic's *Rhythm 0, The Artist is Present*), immersive theatre, and intermedial projects based on the interaction of various artistic languages (R. Lepage's 887, etc.) [8, p. 58].

Moreover, Henry Lau's stage strategy is characterised by a unique musical mixture of cultural and stylistic codes, which is especially noticeable in his solo projects ("Nice Things", "Fantastic", "Untitled Love Song", etc.). Combining Western academic musical tradition and Eastern aesthetics, synthesising musical and theatrical expressiveness, and introducing new technologies into performance, Lau creates a unique hybrid style in which academic rigor is combined with elements of K-pop, electronic music, and contemporary performance art.

The wealth of audiovisual material presented in Lau's performance practice allowed us to conduct a detailed observation of the mechanisms of his performative image formation. As a starting point for the analysis, a cover version of the song "Believer" by Imagine Dragons in Lau's interpretation was chosen. The choice of the work is due to its compositional flexibility, genre plasticity, and pronounced potential for stage rethinking.

The analysis is based on the principles of an integrated approach to the study of musical performance, which involves the consideration of the sound, visual, and physical levels of the stage statement, and includes:

• study of the original musical material (musical-theoretical analysis, style, and genre analysis of the original work);

• identification of the features of interpretation and arrangement (transformation of the original material by structural, metro-rhythmic, and textural changes, implemented using a loop station and mixed instrumental resources);

• consideration of the spatial model of performance, which involves the artist's interaction with a specific environment (a city street, industrial space, off-stage areas) and its acoustic and visual characteristics;

• analysis of the artist's bodily-plastic expressiveness;

• study of the theatricalisation of stage action and identification of the structural principles of stage dramaturgy, intended to form the expression and artistic integrity of the performance;

• synthetic conclusion, aimed at recording the artist's artistic strategy and identifying the characteristics of his performative image as an integral artistic phenomenon of the study.

It is important to note that the composition "Believer" (authors: D. Reynolds, W. Sermon, B. Mackie, D. Platzman, D. Grant) was originally released as part of the album Evolve (2017) by the American group Imagine Dragons. The song is a typical example of the alternative rock style, which organically combines features of industrial pop, electronic rock, and rhythmic elements that go back to the hip-hop genre. The extension of the artistic palette, which is characteristic of contemporary mass genres, and the rejection of strict genre determinism are shaped by such syntheticity. [9].

The composition is presented in the key of B-flat minor, and the harmonic structure of the song is built on the cyclical alternation of I - VI - III - VII degrees, within which the dominant function in its classical form is absent. This sequence demonstrates a distinct modal direction: the absence of the dominant destroys the traditional tonal gravity, bringing the language of the work closer to modal techniques in rock music (Led Zeppelin's "Kashmir", Radiohead's "Pyramid Song") and, to a certain extent, to the methods of minimalist compositional technique (due to the ostinato repetition of chords).

The musical form of the composition gravitates towards the verse-chorus (with the inclusion of a contrasting section and a coda), built on the principle of alternating thematic contrasts: intro - verse (A) - chorus (B) - verse (A) - chorus (B) - contrasting section (C) - chorus (B) - coda. Each section is strictly maintained in duration and is accompanied by a small dynamic build-up to the contrasting section (C). In this case, section C performs the function of a culminating element, temporarily taking the musical development beyond the main ostinato cycle and enriching the form with contrasting relief.

Ill. 2. Lau performs the composition «Believer».

The metro-rhythmic organisation of the composition is of particular interest: despite the recording in 4/4, the combination of triplets in the vocal part and the syncopated rhythm, created by means of drum programming (digital rhythm programming), create the illusion of a 12/8 meter, typical of blues-rock and soul music. This technique is implemented within the framework of an electronic arrangement, in which the rhythmic pulsation is formed by shifting the emphasis to weak beats, bringing the composition closer to the experimental genres of IDM (Intelligent Dance Music), in particular the Aphex Twin group, etc. It should be added that the continuous ostinato rhythmic pattern that permeates the entire composition serves as the basis for the formation of "rhythmic tension", creating a feeling of obsession, a manifestation of internal tension and struggle, consonant with the textual content of the composition. In the original, Dan Reynolds' vocal line unfolds primarily in a recitative manner, with the active use of small intervallic leaps, intonations of appeal and imperative, frequent repetitions of sounds and rhythmic figures that bring the vocal delivery closer to the form of a speech utterance and give the melody the character of a protest gesture [9].

Regarding the cover version of the composition "Believer" performed by Henry Lau, it is important to note that it is a deeply reworked artistic interpretation of the original material, in which semantic accents are shifted from protest-industrial expression towards expressive-plastic, theatrical, and stylistically hybrid performance. The original (by Imagine Dragons) exists in the paradigm of protest-industrial expression with its aggressive rhythm and harsh timbre palette, whereas Lau's version transforms the material into a multi-layered performative act, combining expressive-plastic theatricality (gesture, facial expressions, scenography), stylistic hybridity (pop instrumentalism, academic techniques, electronic improvisation), and the dramaturgy of bodily presence [10].

At the same time, it can be noted that Henry Lau's interpretation is a unique example of genre synthesis, in which the original material (characterised by the signs of post-grunge stylistics with elements of electronic rock) is processed through the prism of pop instrumentalism, elements of academic instrumental music, electronic improvisation, and performance dramaturgy. Such genre hybridity makes it impossible to unambiguously determine the cover's affiliation with any direction, which suggests the conclusion that it is rather formed as a performative cross-genre artifact focused on personal expressiveness and contact with the audience.

First of all, considering Henry Lau's performative image through the prism of his stage strategy, it seems appropriate to turn to the spatial model of performance as a significant element in the formation of the artistic integrity of the performance and note that the spatial organisation of the performance in "Believer" is extremely saturated with semantic and expressive connotations. The chosen location is an industrial facility – a production facility, visually filled with heavy structures, concrete walls, metal elements, and the textured patina of time. From a musicological point of view, such a spatial solution functions as a complex acoustic-semiotic complex, where the architectonics of the space determines the features of the sound field. It is appropriate to assume that by choosing this space, Lau, to some extent, implements the principles of site-specific performance, within which the architectural features of the location become an organic part of the musical fabric: pipes, tanks, and concrete surfaces create a specific reverberation, colouring the sound in cold industrial timbres (consonant with the character of the composition), while metal structures function as natural resonators, adding additional overtones and noise components to the musical field. The image of the performer, dressed in neutral clothes, organically fits into this system, as if erasing the boundary between the musician and the environment. Lau appears as a "sound space technician" manipulating the acoustic properties of the location.

In turn, theatricalisation in Henry Lau's performing practice is based not on the embodiment of a ready-made stage image, but on the consistent construction of artistic identity directly in the process of performance. The artist builds a complex system of stage behaviour, within which there is a constant switching between various performing roles: instrumentalist, vocalist, sound engineer, and media performer (without breaking the integrity of the stage persona). Such polyfunctionality forms the mode of the performative subject, in which the performer "plays" himself in an enhanced, artistically concentrated form. Thus, theatricalisation acquires a "meta-level" - it does not reproduce conventional reality, but constructs an artistic situation in which

Ill 3. Loop station

Ill 4. Lau's toolkit

each element of the action is understood as an expressive act.

As for the instruments in this composition, Lau uses a specially selected set of instruments, fundamentally different from the original version. Unlike the original, where the electronic-guitar texture dominates, in Lau's interpretation, the central place is occupied by the loop station, which acts as a key element of sound transformation, determining the specifics of the entire arrangement. It implements the principle of "acoustic accumulation", when each new sound layer is added to the previous ones and enters into a complex interaction with them. This effect allows the performer to act as a kind of "sound architect", reproducing a predetermined structure and constructing it in real time while maintaining dramatic integrity. Due to the use of the loop station, Lau's vocal and instrumental improvisations acquire the quality of "sound objects" that exist simultaneously in two dimensions - as a moment of spontaneous creative act and as an element of a cyclic structure. By using the loop station, Lau creates a unique time continuum in which the actual performance constantly dialogues with its own "casts" recorded in the loops [11, p. 21].

Analysing the technical characteristics of the device and seeing how Lau interacts with it, a logical conclusion suggests that the device in the performer's hands becomes a full-fledged participant in the musical action; moreover, the delay time, the number of layers of musical fabric, and the nature of the overlay determine the textural features and emotional atmosphere of the work. The specific "mechanical" character of the sound of the melodic loops after processing and their precise rhythmic grid create an expressive contrast with the living, "breathing" nature of the vocal and the piano, turning Lau's performance into a striking example of the modern synthesis of technological and artistic principles in musical performance.

A kick drum and a white canister (metal and plastic industrial tanks), used in the performance along with the loop station, which the performer rhythmically hits with drumsticks, function as industrial percussion objects that add a rough, resonant noise timbre. It can be said that the sound of the kick drum captured by the loop station, together with the alternate strikes on the canister, combined with the expressive movement of Lau's hands and body, represent a plastically sounded action that sets the tone for the entire composition and forms a rhythmic support.

Among other things, the performer's arsenal includes a drill, which is an expressive means of sound destruction. Its sound – rotating, distorted, sometimes close to a gliding noise – acts as an element of performative provocation and as part of musical and theatrical dramaturgy. The integration of the drill into the performance actualises the idea of technological intervention in the musical structure; moreover, it creates tension between organic and mechanical sound, between the instrumental tradition and sound experiment.

In turn, in this performance, the piano has a dominant and unique meditative function, acting as a link between the acoustic nature of traditional instrumentation and the digital reality of electronic processing. Here, the instrument exists in a paradoxical triple state: on the one hand, it retains all the attributes of classical piano sound production; on the other hand, it is subjected to a radical rethinking through the prism of modern technology. In the performance, at the moment when the artist actualises its percussion potential through rhythmic strikes on the its body, the piano also acquires the status of a hybrid instrumental-percussion object.

In essence, Henry Lau uses the piano as a kind of "acoustic converter", combining virtuoso piano technique and experimental sound production techniques.

In this regard, the interaction dialectic between the "authentic" piano sound and its digital transformations acquires special artistic value. In Henry Lau's interpretation, the piano solo at 2:08 becomes the central event of the entire composition – a kind of compositional and dramatic culmination, in which the performer demonstrates technical mastery and reveals the depth of the artistic rethinking of the original. The solo arises as a powerful emotional surge, absorbing all the preceding thematic and rhythmic elements and bringing them to a new level of dramatic tension. This episode accumulates the energy of the entire piece and serves as a demonstration of Lau's individual style of piano playing: when the nature of the instrument, with its rich acoustic properties and natural dynamics, enters into a complex dialogue with the "sterile" precision of fragments processed by the loop station, the effect of "double exposure" is created, where the same musical material appears simultaneously in two guises – as a direct performance and as its technological reflection.

It is noteworthy that Lau's vocal part is also far from the original: its basis is the alternation of chant, recitative intonations, vocal effects, and subtonal intrusions. The voice here serves as an expressive instrument, entering into an active dialogue with the acoustic and noise environment of the sound. It is fundamentally important that Lau rejects traditional vocal articulation in favour of a free pop manner: his vocal utterance is plastic, flexible, and intonationally changeable. In places, the voice comes close to the intonation models of the original song, in other episodes – with instinctive vocal improvisation. Such a manner, as well as the entire performance, demonstrates the desire to blur genre and stylistic boundaries, to move from singing as a representation of melody – to singing as an action, process, event. Of particular interest is the use of the live looping technique at 00:56, when Henry Lau records a vocal fragment in real time and creates a multi-layered texture by superimposing an additional voice, sounding a third higher. This method of harmonisation in real time allows for the creation of an effect of expanded vocal space and gives the performance the character of chamber polyphony [11].

It should also be added here that Lau's entire vocal technique demonstrates a large-scale layer of various expressive approaches: from timbre contrast (through the opposition of quiet singing and shouting) to spatial articulation of sound due to movements around the stage.

To summarise the above, it can also be added that Henry Lau's entire arrangement is the result of a deep textural and dramatic transformation of the original material. Only the intonational-melodic and harmonic contours are preserved from the original, performing the function of semantic landmarks, ensuring recognition during a radical rethinking of the musical image. The linear structure of the composition is replaced by an expanded sound space, organised according to the principle of superposition and rhythmic variation of repeating fragments. During the performance, a complex, dynamically mobile sound fabric emerges, in which acoustic, electronic, and vocal components interact as equal sound parts.

Having analysed Lau's stage strategy and summarising the above, it is important to conclude that the artist's performative image in the interpretation of "Believer" appears as a holistic artistic phenomenon that synthesises musical performance, bodily plasticity, and technological innovations. The conducted research allows us to assert that Lau's stage strategy is based on a fundamentally new understanding of the relationship between sound, body, and space; the traditional boundaries between these elements are consistently blurred. At the same time, the analysis of the stage strategy allows us to assert that the key feature of Lau's performative image is its processual nature. It is not a predetermined model, it is constructed directly at the moment of performance through a set of interconnected actions: the use of a loop station and non-standard percussion objects, a radical rethinking of instrumental technique (transformation of the piano into a percussion and noise instrument), innovative use of vocal capabilities (from a whisper to electronic processing), and a conscious inclusion of corporality in the musical fabric of the work.

The most important result of the study was the identification of Lau's stage strategy mechanisms, through which the performer is transformed into the subject of a stage statement:

- integration of various artistic languages (academic, popular, electroacoustic);

• recoding of traditional performance techniques;

• creation of a stable system of interaction between sound, visual, and plastic components.

In addition, the conducted analysis allows us to consider Lau's performance practice as a performative cross-genre artifact, within which a musical performance is transformed into a complex stage act. The system of interaction between various artistic languages developed by the artist is of particular importance here - from academic instrumentalism to electronic sound design, from traditional vocals to experimental sound production techniques.

In conclusion, we can state with confidence that Henry Lau's stage strategy serves as a strong foundation for creating a unique performative image. At the same time, a review of Lau's stage strategy allows us to see that Lau's performative image in the interpretation of "Believer" is a skillful demonstration of the transition from the classical understanding of musical performance to a more complex, multi-layered form of artistic expression. The artist's activity on stage transcends the typical performing role and becomes an act of artistic construction, where meaning is created by the dynamics of what is happening on stage rather than by a predefined structure.

REFERENCES:

1. Eidsheim, N.S. 2015. *Sensing Sound. Singing and Listening as Vibrational Practice*, Duke University Press, Durham.
2. Abbate, C. 2004. Music – Drastic or Gnostic?, *Critical Inquiry*, vol. 30, no. 3, pp. 505-536.
3. Frolkin, V.A. 2012. "Expanding the Concept of Performance in Modern Conditions: An Interdisciplinary Aspect" [Rasshirenie ponyatiya «Ispolnenie» v sovremennykh usloviyakh: mezhdistsiplinarnyj aspekt], *South-Russian Musical Almanac [Yuzhno-Rossijskij muzykalnyj almanakh]*, no. 2, pp. 58-64.
4. Leipson, L.V. 2017. "Musical Material in the Works of Representatives of the Western European Avant-garde of the Second Half of the 20th – Early 21st Centuries: From Phonetic Composition to Performativity", Abstract of Ph.D. dissertation, Art History, Novosibirsk State Conservatory named after M.I. Glinka, Novosibirsk, Russia.
5. Petrov, V.O. 2017. "Sound and theatrical principles in the instrumental performances of Viktor Ekimovsky" [Zvukovoe i teatralnoe nachalo v instrumentalnykh performansakh Viktora Ekimovskogo], *International Journal of Cultural Studies [Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kultury]*, no. 3 (28), pp. 92-104.
6. Petrov, V.O. 2014. "Instrumental theatre of the 20th century: history and theory of the genre", Abstract of Ph.D. dissertation, Art History, Saratov State Conservatoire, Saratov, Russia.
7. MyDramaList, "Biography of Henry Lau", available at: https://mydramalist.com/people/6020-lau-henry (Accessed 15 April 2025).
8. Licht, A. 2007. *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*, Rizzoli International Publications, New York, USA.
9. Clifford Stumme, "What does "Believer" by Imagine Dragons mean?", available at: https://www.popsongprofessor.com/blog/2017/02/03/what-does-believer-by-imagine-dragons-mean (Accessed 15 April 2025).
10. Believer (Imagine Dragons) – violin & piano cover [Video], available at: https://www.youtube.com/watch?v=EU_JGT55vN0 (Accessed 15 April 2025).
11. Duarte, A. and Sardo, S. 2023. *Live Looping in Musical Performance: Lusophone Experiences in Dialogue*, Focal Press, Waltham, USA.
12. Demekhina, D.O. 2017. "On the Question of Conceptualisation of Performance: Richard Schechner's Version" [K voprosu o kontseptualizatsii performansa: versiya Richarda Shekhnera], *Artikult*, no. 28(4), pp. 144-152.
13. Zhavoronkova, S.V. 2022. "Performativity in the Sociocultural Context of the 20th Century" , *Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts [Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv]*, no. 3(107), pp. 71-76.
14. Kozhevnikova, A.R. 2022. "Performance in music: theoretical aspects" [Performans v muzyke: teoreticheskie aspekty], *Journal of the Society of Music Theory [Zhurnal Obshchestva teorii muzyki*], no. 4 (40), pp. 39-46.
15. Karpets, M.I. 2010. "Electronic audio technologies in the composer's avant-garde in the 50s of the 20th century: based on the work of P. Schaeffer, J. Cage, K. Stockhausen", Abstract of Ph.D. dissertation, Art History, St. Petersburg University of the Humanities and Social Sciences, St. Petersburg, Russia.

У Хаокунь
Аспирант кафедры музыковедения, композиции
и методики музыкального образования
Краснодарского государственного института культуры
e-mail: 742814236@qq.com
Краснодар, Россия

Светлана Ивановна Хватова
Доктор искусствоведения, профессор
кафедры музыковедения, композиции
и методики музыкального образования
Краснодарского государственного института культуры
e-mail: hvatova_svetlana@mail.ru
Краснодар, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-3-90-108

ПЕРФОРМАТИВНЫЙ ОБРАЗ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ: СЦЕНИЧЕСКАЯ СТРАТЕГИЯ ГЕНРИ ЛАУ

Аннотация: в статье рассматриваются принципы формирования перформативного образа в современном музыкальном исполнительстве на примере сценической стратегии перформера и мультиинструменталиста Генри Лау. В условиях трансформации исполнительского мышления, утраты жесткой жанровой детерминированности и расширения выразительных средств, автор рассматривает фигуру Г. Лау как инициатора визуально-звукового события, в котором образ артиста становится смысловым ядром сценического действия. Перформативный образ, в таком понимании, предстает как смыслообразующее ядро, формирующееся в процессе комплексного взаимодействия звука, жеста, сценографии и зрительского восприятия.

Научная новизна исследования заключается в введении в аналитическое поле музыкознания категориального аппарата, связанного с понятием перформативного образа, и в детальном разборе исполнительской практики Генри Лау на основе аудиовизуального анализа кавер-версии композиции «Believer» (Imagine Dragons). Выбранный материал позволяет проследить, каким образом взаимодействие акустической, пластической и мимико-жестовой выразительности формирует новый тип исполнительского высказывания, выходящего за рамки традиционного фортепианного дискурса.

Работа ориентирована на развитие теоретического поля, способного отразить специфику синкретических форм исполнительства и актуализировать важность перформативного мышления в научном дискурсе.

Ключевые слова: перформативность, образ, стратегия, сценография, интерпретация, жест, исполнение.

В последние десятилетия музыковедение переживает заметный методологический сдвиг, связанный с пересмотром традиционных подходов к осмыслению и исполнению музыкального произведения. Все чаще в среде исследователей-музыковедов звучит мнение о постепенном отходе от традиционных представлений о музыкальном смысле, музыкально-языковых параллелях и семиотическом анализе музыки. В частности, исследователь Н. Эйдехем в своей работе «Чувствуя звук» утверждает, что: «…заключение музыки в узкие рамки семиотического анализа представляет собой неэтичное отношение к ее природе…» и что: «…подлинно этичный подход требует осознания того, что музыка состоит не только из звуковых материалов, но и из материальности

человеческого тела» [1, с. 32]. В свою очередь исследователь В. Янкелевич утверждает, что «... смысл музыки рождается не в неких изначально заложенных кодах, а в живом, изменчивом диалоге между звучанием и воспринимающим сознанием» [2, с. 516].

В российской науке идеи о переосмыслении природы музыкального смысла и исполнительской роли находят отражение в работах В.А. Фролкина, Л.В. Лейпсон, А.Р. Кожевниковой, В.О. Петрова, Д.О. Демехиной, С.В. Жаворонковой и др. Так, В.А. Фролкин в статье «Расширение понятия «исполнение» в современных условиях: междисциплинарный аспект» осуществляет комплексный анализ трансформации исполнительских практик в рамках актуальных представлений об исполнительстве, а также выявляет тенденции к их расширению за пределы традиционных представлений о музыкальном исполнении. Автор обращает внимание на размывание традиционной триады «композитор-исполнитель-слушатель», прослеживает сдвиг от теории аффектов к динамике формирования смысла в исполнительском акте и анализирует конвергентные тенденции, сближающие музыкальное исполнительство с театром, танцем и другими сценическими формами [3]. Вместе с тем, Л.В. Лейпсон исследует переход от фонетической композиции к перформативности в западноевропейском музыкальном авангарде, фиксируя изменения в понимании музыкального материала. В исследованиях автора акцент смещается с текстовой и структурной организации на телесность, жест, момент предъявления и сценическую природу звукового действия [4]. В свою очередь В.О. Петров, рассматривая инструментальные сочинения композитора В. Екимовского (объединяющие музыкальный и театральный ряды и демонстрирующие синтез искусств как форму перформативного высказывания), выделяет типологию произведений по степени событийной насыщенности и демонстрирует, как театрализация трансформирует инструментальное исполнение в перформанс через синтез звука, жеста, движения, речи, света и сценографии [5, с. 92].

Надо заметить, что обозначенные тенденции в научной мысли были предварены сдвигами в исполнительской практике второй половины XX века в то время, когда возникла одна из наиболее выразительных форм исполнительской практики – инструментальный театр. Именно появление инструментального театра обозначило качественно новый этап в эволюции исполнительства, когда звуковая организация начала утрачивать автономию, становясь частью комплексного сценического действия, включающего речь, пластику, предметные манипуляции и пространственные перемещения, зафиксированные в партитуре наряду с музыкальным материалом [6, с. 3].

Подобное расширение исполнительской выразительности приобрело особую значимость в фортепианном искусстве, где театрализация сценического действия столкнулась с устойчивой традицией сосредоточенности на звуковом материале и строгостью исполнительского жеста. Фортепиано, в силу своей конструктивной неподвижности и исторически закрепленного представления о «невидимом» исполнителе, долгое время оставалось в стороне от перформативных экспериментов. Однако в условиях общего изменения художественного мышления и размывания границ между жанрами, инструмент постепенно вовлекся в сферу сценических практик, где исполнитель осмысляется уже не как медиатор партитурного замысла, но как автор визуально-звукового действия.

В этой системе координат концепция перформативного образа утверждается как смыслообразующее ядро музыкального события – феномен, превосходящий традиционные представления об иллюстративной функции сценических элементов и радикально трансформирующий природу самого музыкального высказывания. Здесь исполнитель перестает быть «носителем» техники и становится «смысловым реагентом», который преобразует нотный текст в живую драматургию; визуальность же (от микрожестов до сценографии) обретает статус полноправного элемента музыкальной семантики.

На этом фоне особый интерес представляет сценическая стратегия Генри Лау – артиста, формирующего в своем творчестве типологически новый исполнительский облик. Перформативный образ данного артиста формируется как синтетическая художественная структура, в которой музыкальная и театральная выразительность сопрягаются в едином исполнительском акте. Примечательно, что здесь традиционные границы жанров и ролей подвергаются целенаправленной деконструкции: телесно-пластическое поведение артиста, медиальная сценография и акустическая экспрессия вступают в подвижное взаимодействие, образуя новое исполнительское целое. В этом ключе перформативный образ Г. Лау – не «часть» исполнения, а суть композиции, где разрыв между знаком и телом преодолевается через радикальную вовлеченность артиста в процесс смыслопорождения. Его образ не складывается из элементов – он рождается в их неразделимом напряжении, где материальность звука, телесность и пространственная динамика сплавлены в единый акт высказывания.

Научная значимость представленного исследования определяется отсутствием целостной и методологически выверенной теоретической базы, способной раскрыть художественную природу феномена артистов синкретического типа, обладающих как инструментальной виртуозностью, так и выраженной сценической пластичностью, активной работой с пространством и зрительским восприятием. Вместе с тем, в современном музыкознании отсутствует целостная парадигма, способная системно осмыслить как специфику перформативного мышления пианистов-виртуозов, так и генезис их сценической стратегии. Особенно ощутим пробел в научной рефлексии по отношению к тем формам сценического действия, где музыкальный материал транслируется посредством визуально-кинесических средств, мимико-жестовой выразительности, пространственного движения и принципов театрализации.

Цель настоящей статьи состоит в исследовании механизмов формирования перформативного образа на примере сценической стратегии пианиста и перформера Генри Лау, а также в анализе комплекса художественных, телесных и визуальных средств, посредством которых осуществляется трансформация исполнителя в субъект сценического высказывания. Реализация поставленной цели предполагает решение следующих исследовательских задач:

• уточнение методологических оснований и терминологического аппарата, связанного с понятием перформативного образа в музыкальном исполнительстве;

• анализ сценической стратегии Генри Лау с позиций теории перформативности, а также рассмотрение акустических, кинесических и визуальных компонентов его исполнительской практики;

• выявление исполнительских механизмов формирования перформативного образа на основе аудиовизуального анализа кавер-версии композиции «Believer» (Imagine Dragons) в исполнении Г. Лау.

Аналитическая стратегия исследования опиралась на применение следующих методов:

• метод теоретико-терминологического анализа, использованный для уточнения понятийного аппарата, связанного с феноменом перформативности в музыкальном исполнительстве и сценической практике (Д.О. Демехина, С.В. Жаворонкова, А.Р. Кожевникова и др.);

• музыкально-аналитический метод, направленный на выявление структурных и выразительных характеристик звукового воплощения исполнительской интерпретации Г. Лау;

• метод структурного моделирования перформанса, применявшийся для анализа взаимодействия акустических и визуально-двигательных параметров исполнительской стратегии (с целью выявления логики формирования перформативного образа);

• аудиовизуальный анализ, обеспечивший комплексное рассмотрение видеоматериалов сценических выступлений, с фокусом на композицию «Believer» (кавер-версия в исполнении Генри Лау), в целях выявления специфики телесной пластики, мимической экспрессии и визуальной драматургии как элементов сценического высказывания.

Содержательный переход к аналитической части диктует необходимость категориального определения основного понятия нашего исследования – «перформативный образ». В соответствии с данными, изложенными в трудах, посвященных теории перформативных актов Д. Остина и работах, расширяющих границы данного понятия в рамках театроведения, лингвистики, музыковедения следует сказать, что перформативный образ представляет собой интегральную категорию, отражающую единство художественного замысла, индивидуальной интерпретации и сценического воплощения. Он формируется посредством сочетания звуковых, визуальных и кинесических элементов, которые в совокупности создают уникальный исполнительский почерк [1, с. 110].

В целом, перформативный образ можно воспринимать как сеть взаимосвязанных составляющих, в число которых входят:

• музыкальная интерпретация: анализ стилистических и технических аспектов исполнения,

включая работу с темпом, динамикой, артикуляцией и фразировкой;

• невербальная выразительность: сценическая мимика и жесты, дополняющие музыкальную интерпретацию и усиливающие эмоционально-драматургический эффект;

• визуальные средства: влияние сценографии, костюмов и светового оформления на восприятие образа исполнителя и т.д.

Исходя из вышеописанного следует вывод, что перформативный образ представляет собой результат осознанного выбора интерпретационных и выразительных средств, посредством которых артист выстраивает коммуникацию с аудиторией, превращая исполнение в многослойный художественный акт.

Таким образом, установив теоретические координаты понятия «перформативный образ», рассмотрим его конкретное воплощение в художественной практике Генри Лау посредством обращения к его сценической стратегии. Прославившись как пианист, композитор, продюсер и многоплановый артист, на сегодняшний день Генри Лау является одной из наиболее заметных фигур на пересечении академической и популярной музыкальной традиции. Обладая академическим образованием в области фортепианного исполнительства, Г. Лау не боится проявлять многосторонность художественного мышления и стремление к сценической экспрессии. Уже в ранний творческий период, участвуя в деятельности южнокорейской группы Super Junior-M, музыкант освоил специфику функционирования поп-индустрии, позволившую ему сформировать профессиональные навыки в условиях коммерческого музыкального производства [7]. Этот опыт стал важным этапом становления Г. Лау в качестве перформанс-артиста, в творчестве которого инструментальное мастерство сочетается с театрализованной сценической репрезентацией, а выступления имеют синтетическую форму сценического искусства.

Предварительный анализ творчества данного артиста выявляет характерные черты его перформативного образа, в числе которых выделяются: органичное взаимодействие музыкального и пластического начал, а также парадоксальное совмещение исполнительской функции с устойчивой демонстрацией индивидуального художественного почерка. Примечательно, что эти две ключевые особенности формируются благодаря его уникальной сценической стратегии, направленной на преодоление жанровых и акустико-визуальных границ. Надо заметить, что подобный подход к выступлениям сближает его исполнительскую практику с актуальными тенденциями в области иных перформативных форм сценической репрезентации, где исполнитель выступает одновременно как музыкант, перформер и автор визуального образа, совмещающий элементы режиссерского и сценографического мышления.

В частности, творческий метод данного артиста демонстрирует очевидную преемственность по отношению к медиа-арту (Н.Д. Пайк «TV Buddha»; Б. Виола «The Crossing» и т.п.), в которых синтез звуковых и визуальных компонентов создает иммерсивную среду восприятия. Как и в случае с передовыми медиа-инсталляциями, перформативные работы Г. Лау предполагают целостное восприятие мультисенсорного художественного пространства, где акустические и визуальные элементы находятся в состоянии постоянного взаимодействия. Здесь же следует заметить особое сходство с экспериментальными практиками в электроакустической музыке (К. Штокхаузен «Kontakte»; Я. Ксенакис «Bohor»), где, как и у Г. Лау, традиционное понимание музыкального исполнения переосмысляется. Интересно, что в обоих случаях наблюдается деконструкция привычных параметров музыкального текста, активное использование технологических средств, а также создание новых отношений между исполнителем, звуком и пространством. При этом художественная стратегия Г. Лау выходит за рамки чисто технологических экспериментов, демонстрируя содержательное родство и с такими направлениями, как саунд-перформанс (Л. Андерсон «O Superman»; М. Абрамович «Rhythm 0», «The Artist is Present»), иммерсивный театр и интермедиальными проектами, основанными на взаимодействии различных художественных языков (Р. Лепаж «887» и т.п.) [8, с. 58].

Помимо прочего для сценической стратегии Генри Лау характерно своеобразное музыкальное смешение культурных и стилистических кодов, что особенно заметно в его сольных проектах («Nice Things»; «Fantastic»; «Untitled Love Song»и т.п.). Соединяя западную академическую музыкальную традицию и восточную эстетику, синтезируя музыкальную и театральную выразительность и внедряя новые технологии в исполнение, Г. Лау создает уникальный гибридный стиль, в котором академическая строгость сочетается с элементами K-pop, электронной музыки и современного перформанс-искусства.

Богатство аудиовизуального материала, представленного в исполнительской практике Г. Лау, позволило провести детальное наблюдение за механизмами формирования его перформативного образа. В качестве исходной базы для анализа была выбрана кавер-версия песни «Believer» группы Imagine Dragons в интерпретации Г. Лау. Выбор произведения обусловлен его композиционной гибкостью, жанровой пластичностью и ярко выраженным потенциалом для сценического переосмысления.

Анализ строится в соответствии с принципами комплексного подхода к изучению музыкального перформанса, предполагающего рассмотрение звукового, визуального и телесного уровней сценического высказывания, и включает в себя:

• исследование исходного музыкального материала (музыкально-теоретический разбор, стилевой и жанровый анализ оригинального произведения);

• выявление особенностей интерпретации и аранжировки (трансформация исходного материала за счет структурных, метроритмических и фактурных преобразований, реализованных с использованием луп-станции и смешанных инструментальных ресурсов);

• рассмотрение пространственной модели исполнения, предполагающей взаимодействие артиста с конкретной средой (городская улица, индустриальное пространство, площадки вне сцены) и ее акустико-визуальных характеристик;

• анализ телесно-пластической выразительности артиста;

• изучение процессов театрализации сценического действия и выявление структурных принципов сценической драматургии, направленных на формирование экспрессии и художественной целостности перформанса;

• синтетический вывод, ориентированный на фиксацию художественной стратегии артиста и идентификацию характеристик его перформативного образа как интегрального художественного явления исследования.

Изначально важно отметить, что композиция «Believer» (авторы: Д. Рейнольдс, У. Сермон, Б. Маки, Д. Плацман, Д. Грант) первоначально была выпущена в составе альбома Evolve (2017) американской группой Imagine Dragons. Песня представляет собой характерный образец стиля *альтернативный рок*, в котором органично сочетаются черты *индастриал-поп, электронной рок* и элементы ритмики, восходящей к жанру хип хоп. Подобная синтетичность обусловливает характерное для современных массовых жанров расширение стилевой палитры и отказ от жесткой жанровой детерминированности [9].

Композиция изложена в тональности си-бемоль минор, а гармоническая структура песни строится на циклическом чередовании I – VI – III – VII ступеней, в рамках которого отсутствует доминантовая функция в ее классическом виде. Данная последовательность демонстрирует отчетливую модальную направленность: отсутствие доминанты разрушает традиционное тональное тяготение, сближая язык произведения с модальными приемами в рок-музыке (Led Zeppelin «Kashmir», Radiohead «Pyramid Song») и, в определенной степени, с приемами минималистской композиторской техники (за счет остинатного повторения аккордов).

Музыкальная форма композиции тяготеет к куплетно-припевной (с включением контрастного раздела и коды), выстроенной по принципу чередования тематических контрастов: вступление – куплет (A) – припев (B) – куплет (A) – припев (B) – контрастный раздел (C) – припев (B) – кода. Каждый раздел выдержан строго по длительности и сопровождается небольшим динамическим нарастанием к контрастному разделу (C). Раздел C в данном случае выполняет функцию кульминационного элемента, временно выводящего музыкальное развитие за пределы основного остинатного цикла и обогащающего форму контрастной рельефностью.

Особый интерес представляет метроритмическая организация композиции: несмотря на запись в размере 4/4, сочетание триолей в вокальной партии и синкопированного ритма, созданное посредством drum programming (цифрового программирования ритма), создает иллюзию метра 12/8, характерного для блюз-рока и соул-музыки. Этот прием реализован в рамках электронной аранжировки, при которой ритмическая пульсация формируется за счет смещения акцентов на слабые доли, сближающей композицию с экспериментальными жанрами IDM (Intelligent Dance Music), в частности группой «Aphex Twin» и т.п. Следует добавить, что сквозной остинатный ритмический рисунок, пронизывающий всю

композицию, служит основой для формирования «ритмической напряженности», создающей ощущение навязчивости, манифестации внутреннего напряжения и борьбы, созвучной текстовому содержанию композиции. Вокальная линия Дэна Рейнольдса в оригинале разворачивается преимущественно в речитативной манере, с активным использованием малых интервальных скачков, интонаций призыва и императива, частыми повторениями звуков и ритмических фигур, сближающих вокальную подачу с формой речевого высказывания и придающего мелодике характер протестного жеста [9].

Касаемо кавер-версии композиции «Believer» в исполнении Генри Лау, важно заметить, что она представляет собой глубоко переработанную художественную интерпретацию оригинального материала, в которой осуществляется смещение смысловых акцентов с протестно-индустриальной экспрессии в сторону экспрессивно-пластического, театрализованного и стилистически гибридного перформанса. И если оригинал (Imagine Dragons) существует в парадигме протестно-индустриальной экспрессии с ее агрессивной ритмикой и жесткой тембральной палитрой, то версия Г. Лау трансформирует материал в многослойный перформативный акт, сочетающий экспрессивно-пластическую театральность (жест, мимика, сценография), стилистическую гибридность (поп-инструментализм, академические приемы, электронная импровизация) и драматургию телесного присутствия [10].

Вместе с тем можно отметить, что интерпретация Генри Лау является уникальным примером жанрового синтеза, в котором оригинальный материал (характеризующийся признаками пост-гранжевой стилистики с элементами электроник-рока) перерабатывается через призму поп-инструментализма, элементов академической инструментальной музыки, электронной импровизации и драматургии перформанса. Такая жанровая гибридность делает невозможным однозначное определение принадлежности кавера к какому-либо направлению, из-за чего напрашивается вывод, что скорее он формируется как перформативный кросс-жанровый артефакт, ориентированный на личностную выразительность и контакт с аудиторией.

В первую очередь, рассматривая перформативный образ Генри Лау сквозь призму его сценической стратегии, представляется целесообразным обратиться к пространственной модели исполнения как значимому элементу формирования художественной целостности перформанса и отметить, что пространственная организация перформанса в «Believer» предельно насыщена смысловыми и выразительными коннотациями. Местом действия выбран индустриальный объект – производственный цех, визуально наполненный тяжелыми конструкциями, бетонными стенами, металлическими элементами и фактурной патиной времени. С музыковедческой точки зрения, подобное пространственное решение функционирует как сложный акустико-семиотический комплекс, где архитектоника пространства определяет особенности звукового поля. Уместно предположить, что посредством выбора данного пространства Г. Лау в какой-то мере реализует принципы site-specific перформанса[1], в рамках которого архитектурные особенности локации становятся органичной частью музыкальной ткани: трубы, цистерны и бетонные поверхности создают специфическую реверберацию, окрашивая звук в холодные индустриальные тембры (созвучные характеру композиции), в то время как металлические конструкции функционируют как естественные резонаторы, добавляющие к музыкальному полю дополнительные обертоны и шумовые компоненты. Образ самого исполнителя, облаченного в нейтральную одежду, органично вписывается в эту систему, как бы стирая границу между музыкантом и окружающей средой. Г. Лау предстает в образе «техника звукового пространства», манипулирующего акустическими свойствами локации.

В свою очередь театрализация в исполнительской практике Генри Лау основана не на воплощении готового сценического образа, а на последовательном конструировании художественной идентичности непосредственно в процессе исполнения. Артист выстраивает сложную систему сценического поведения, в пределах которого происходит постоянное переключение между различными исполнительскими ролями: инструменталиста, вокалиста, звукорежиссера и медиа-перформера (без разрыва целостности сценической персоны). Подобная полифункциональность формирует модус перформативного субъекта, в котором исполнитель «играет» самого себя в усиленной, художественно сконцентрированной форме. Тем самым театрализация обретает «метауровень» – она не воспроизводит условную реальность, а конструирует художественную ситуацию, в которой каждый элемент действия осмыслен как выразительный акт.

1. Site-specific перформанс – художественное событие, созданное на базе какого-либо объекта и использующее пространство в качестве активной части перформанса.

Что касается используемого инструментария, то в исполнении данной композиции Г. Лау применяет специально подобранный набор инструментов, принципиально отличающийся от оригинального варианта. В отличие от оригинала, где доминирует электронно-гитарная фактура, в интерпретации Г. Лау центральное место занимает луп-станция (loop station)[2], выступающая в качестве ключевого элемента звукового преобразования и определяющего специфику всей аранжировки. Она реализует принцип «акустического накопления», когда каждый новый звуковой слой добавляется к предыдущим и вступает с ними в сложное взаимодействие. Именно этот эффект позволяет исполнителю выступить в роли своеобразного «звукового архитектора», воспроизводящего заранее заданную структуру и конструирующего ее в реальном времени с сохранением драматургической целостности. За счет использования луп-станции вокальные и инструментальные импровизации Г. Лау обретают качество «звуковых объектов», существующих одновременно в двух измерениях – как момент спонтанного творческого акта и как элемент циклической структуры. Посредством использования луп-станции Г. Лау формирует уникальный временной континуум, в котором настоящее исполнение постоянно диалогизирует со своими собственными «слепками», зафиксированными в петлях [11, с. 21].

Анализируя технические характеристики устройства и видя, как с ним взаимодействует Г. Лау, напрашивается логичный вывод, что данное приспособление в руках исполнителя становится полноценным участником музыкального действа, а время задержки, количество слоев музыкальной ткани и характер наложения определяют фактурные особенности и эмоциональную атмосферу произведения. Специфический «механистический» характер звучания мелодических петель после обработки и их точная ритмическая сетка создают выразительный контраст с живой, «дышащей» природой вокального и фортепианного исполнения, и превращают выступление Г. Лау в яркий пример современного синтеза технологического и художественного начал в музыкальном исполнительстве.

Бочка и белая канистра (металлический и пластмассовый промышленные резервуары) использующиеся в перформансе наравне с луп-станцией, и по которым исполнитель ритмически ударяет барабанными палочками, функционируют как индустриальные перкуссионные объекты, добавляющие грубоватый, резонансный шумовой тембр. Можно сказать, что запечатленный луп-станцией звук бочки вкупе с поочередными ударами по канистре, совмещенными с экспрессивным движением рук и корпуса Г. Лау, представляют собой пластически озвученное действо, которое задает тон всей композиции и формирует ритмическую опору.

Помимо прочего, в арсенале исполнителя присутствует дрель, представляющая собой выразительное средство звуковой деструкции. Ее звук – вращающийся, искаженный, местами близкий к глиссандирующему шуму – выступает как элемент перформативной провокации и как часть музыкально-театральной драматургии. Интеграция дрели в перформанс актуализирует идею технологического вмешательства в музыкальную структуру, а также создает напряжение между органическим и механическим звучанием, между инструментальной традицией и звуковым экспериментом.

В свою очередь, фортепиано в данном перформансе выполняет главенствующую и уникальную медиативную функцию, выступая связующим звеном между акустической природой традиционного инструментария и цифровой реальностью электронной обработки. Инструмент здесь существует в парадоксальном тройственном состоянии: с одной стороны, он сохраняет все атрибуты классического фортепианного звукоизвлечения, с другой – подвергается радикальному переосмыслению через призму современных технологий. В перформансе фортепиано также приобретает статус гибридного инструментально-перкуссионного объекта, в момент, когда артист актуализирует его ударный потенциал через ритмические удары по корпусу.

По сути, Генри Лау использует фортепиано как своеобразный «акустический преобразователь»,

2. Loop station – цифровое устройство для записи, наложения и циклического воспроизведения звуковых фрагментов в реальном времени (live looping).

сочетающий виртуозную фортепианную технику и экспериментальные приемы звукоизвлечения.

В этой связи особую художественную ценность приобретает диалектика взаимодействия между «аутентичным» фортепианным звучанием и его цифровыми трансформациями. В интерпретации Генри Лау фортепианное соло на 2:08 минуте становится центральным событием всей композиции – своеобразной композиционно-драматургической кульминацией, в которой исполнитель демонстрирует техническое мастерство и раскрывает глубину художественного переосмысления оригинала. Соло возникает как мощный эмоциональный всплеск, вбирающий в себя все предшествующие тематические и ритмические элементы и выводящий их на новый уровень драматургической напряженности. Этот эпизод аккумулирует энергию всего произведения и служит демонстрацией индивидуального стиля фортепианной игры Г. Лау: когда природа инструмента, с ее богатыми акустическими свойствами и естественной динамикой, вступает в сложный диалог с «стерильной» точностью обработанных луп-станцией фрагментов, создается эффект «двойной экспозиции», где один и тот же музыкальный материал предстает одновременно в двух ипостасях – как непосредственное исполнение и как его технологическое отражение.

Примечательно, что вокальная партия Г. Лау так же далека от оригинала: ее основа – чередование распева, речитативных интонаций, вокальных эффектов и субтональных вторжений. Голос здесь служит выразительным инструментом, вступающим в активный диалог с акустической и шумовой средой звучания. Принципиально важно, что Г. Лау отказывается от традиционной вокальной артикуляции в пользу свободной эстрадной манеры: его вокальное высказывание пластично, гибко и интонационно переменчиво. Местами голос сближается с интонационными моделями авторской песни, в иных эпизодах – с инстинктивной вокальной импровизацией. Подобная манера, также, как и весь перформанс, демонстрирует стремление к размыванию жанровых и стилистических границ, к переходу от пения как репрезентации мелодии – к пению как действию, процессу, событию. Особый интерес представляет использование приема live looping[3] на 00:56 мин., когда Генри Лау записывает вокальный фрагмент в реальном времени и создает многослойную фактуру путем наложения дополнительного голоса, звучащего на терцию выше. Этот способ гармонизации в реальном времени позволяет создать эффект расширенного вокального пространства и придает исполнению характер камерного многоголосия [11].

Здесь же следует добавить, что вся вокальная техника Г. Лау демонстрирует широкомасштабный пласт различных выразительных подходов: от тембровой контрастности (через противопоставление тихого пения и крика) до пространственной артикуляции звука за счет перемещений по площадке.

Обобщая вышесказанное, можно также добавить, что вся аранжировка Генри Лау представляет собой результат глубокой фактурно-драматургической трансформации исходного материала. От оригинала сохраняются лишь интонационно-мелодические и гармонические контуры, выполняющие функцию семантических ориентиров, обеспечивающих узнаваемость при радикальном переосмыслении музыкального образа. Линейная структура композиции замещается развернутым звуковым пространством, организованным по принципу наложения и ритмического варьирования повторяющихся фрагментов. В процессе исполнения возникает сложная, динамически подвижная звуковая ткань, в которой акустические, электронные и вокальные компоненты взаимодействуют как равноправные звуковые части.

Проанализировав сценическую стратегию Г. Лау и резюмируя вышесказанное, важно подвести итог о том, что перформативный образ данного артиста в интерпретации «Believer» предстает как целостное художественное явление, синтезирующее музыкальное исполнительство, телесную пластику и технологические новации. Проведенное исследование позволяет утверждать, что сценическая стратегия Г. Лау основана на принципиально новом понимании взаимоотношений между звуком, телом и пространством, а традиционные границы между этими элементами последовательно размываются. Вместе с тем, анализ сценической стратегии позволяет утверждать, что ключевой особенностью перформативного образа Г. Лау является его процессуальная природа – он не является заранее заданной моделью, а конструируется непосредственно в момент исполнения через комплекс взаимосвязанных действий: использование луп-станции и нестандартных перкуссионных объектов, радикальное переосмысление инструментальной техники (превращение фортепиано в перкуссионный и шумовой инструмент), новаторское использование вокальных возможностей (от шепота до электронной обработки) и осознанное включение телесности в музыкальную ткань произведения.

Важнейшим результатом исследования стало выявление механизмов сценической стратегии Г. Лау, посредством которых исполнитель трансформируется в субъект сценического высказывания:

- интеграция различных художественных языков (академического, популярного, электроакустического);
- перекодировка традиционных исполнительских техник;
- создание устойчивой системы взаимодействия между звуковыми, визуальными и пластическими компонентами.

Помимо прочего, проведенный анализ позволяет рассматривать исполнительскую практику Г. Лау как перформативный кросс-жанровый артефакт, в пределах которого музыкальное представление трансформируется в сложный сценический акт. Особое значение здесь приобретает разработанная артистом система взаимодействия различных художественных языков – от академического инструментализма до электронного саунд-дизайна, от традиционного вокала до экспериментальных техник звукоизвлечения.

Подытоживая вышесказанное, можно с уверенностью сказать, что сценическая стратегия Генри Лау служит твердой платформой для создания уникального перформативного образа. Вместе с тем, обзор сценической стратегии Г. Лау позволяет увидеть, что перформативный образ Г. Лау в интерпретации «Believer» – это умелая демонстрация перехода от классического понимания музыкального исполнения к более сложной, многослойной форме художественного высказывания. Сценическое поведение данного артиста выходит за пределы исполнительской функции в ее традиционном смысле и превращается в акт художественного конструирования, в котором смысл рождается не из заранее заданной формы, а из динамики происходящего на сцене.

3. Live looping – процесс записи и многократного воспроизведения звуковых фрагментов в реальном времени, с использованием луп-станции.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Eidsheim, N.S. 2015. *Sensing Sound. Singing and Listening as Vibrational Practice,* Duke University Press, Durham.
2. Abbate, C. 2004. Music – Drastic or Gnostic?, *Critical Inquiry*, vol. 30, no. 3, pp. 505-536.
3. Фролкин В.А. Расширение понятия «Исполнение» в современных условиях: междисциплинарный аспект // Южно-Российский музыкальный альманах. - 2012. - №2. - С. 58-64.
4. Лейпсон Л.В. Музыкальный материал в творчестве представителей западноевропейского авангарда второй половины XX-начала XXI веков: от фонетической композиции к перформативности: автореф. дис. канд. искусствоведения: 17.00.02. - Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Новосибирск, 2017. - 25 с.
5. Петров В.О. Звуковое и театральное начало в инструментальных перформансах Виктора Екимовского // Международный журнал исследований культуры. - 2017. №3 (28). - С. 92-104.
6. Петров В.О. Инструментальный театр XX века: история и теория жанра: автореф. дис. д-ра искусствоведения: 17.00.02. - Сарат. гос. консерватория им. Л.В. Собинова, Саратов, 2014. - 47 с.
7. Biography of Henry Lau // MyDramaList. URL: https://mydramalist.com/people/6020-lau-henry (дата обращения: 15.04.2025).
8. Licht, A. 2007. *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*, Rizzoli International Publications, New York, USA.
9. What does «Believer» by Imagine Dragons mean? // The Pop Song Professor. URL: https://www.popsongprofessor.com/blog/2017/02/03/what-does-believer-by-imagine-dragons-mean (дата обращения: 15.04.2025).
10. Believer (Imagine Dragons) – violin & piano cover [Видеозапись] // YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=EU_JGT55vN0 (дата обращения: 15.04.2025).
11. Duarte, A. and Sardo, S. 2023. *Live Looping in Musical Performance: Lusophone Experiences in Dialogue*, Focal Press, Waltham, USA.
12. Демехина Д.О. К вопросу о концептуализации перформанса: версия Ричарда Шехнера // Артикульт. - 2017. - №28 (4). - С. 144-152.
13. Жаворонкова С.В. Перформативность в социокультурном контексте XX века // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. - 2022. - №3 (107). - С. 71-76.

14. Кожевникова А.Р. Перформанс в музыке: теоретические аспекты // Журнал Общества теории музыки. - 2022. - №4 (40). - С. 39-46.

15. Карпец М.И. Электронные аудиотехнологии в композиторском авангарде 50-х гг. XX века: на материале творчества П. Шеффера, Дж. Кейджа, К. Штокхаузена: дис. канд. искусствоведения: 17.00.09. - Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, Санкт-Петербург, 2010. - 232 с.

Marina V. Galkina
Professor
State University of Education
Honorary member of the Russian Academy of Arts
e-mail: galkina.marina.2022@yandex.ru
Moscow, Russia
ORCID 0000-0001-6073-1399

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-3-109-118

THE EFFICIENCY OF THE RUSSIAN SILHOUETTE COMPETITION IN THE FASHION INDUSTRY DEVELOPMENT

Summary: The *article is devoted to the influence of competitions for young fashion designers on the promotion of the domestic fashion industry as an innovative project. The emergence and development of clothing designer competitions in a historical and social context is fundamentally different from fashion shows, festivals, and presentations. To give a strong impetus to young talents and introduce promising designers to leading brands is the purpose and the main mission of the Russian Silhouette competition. Promotion of Russian culture and art, which is the conceptual idea of Tatyana Mikhalkova, Corresponding Member of the Russian Academy of Arts, President of the Russian Silhouette Charity Foundation, Honoured Artist of the Russian Federation, is directly related to the formation of interaction between educational institutions and business representatives in terms of finding talents and creating conditions for creative competition among young designers. Young design specialists' career paths need to be planned to create a new, productive class of fashion industry professionals. The role and influence of competitions directly depend on the degree of popularity and significance of competition, the organisers' strategy, and the support of interested companies. Participants from various regions are becoming more interested as a result of the organisers' effective communication with the media and dissemination of the competition's aims and objectives. The development of micro and macro-business shows that many new world brands are born from small home studios. A qualitatively new information policy forms a demand for original, but customer-oriented creativity. Awareness of the initial request from manufacturers, based on the results of competitions, motivates clothing designers to work more purposefully.*

Keywords: competition, design, fashion, business, production, creative education, art, brand, competition, media space.

The fashion industry plays a big role in global business and influences practically every sector, from the arts to high technology and energy. The evolution of clothing design as a whole is a crucial component of world culture and art in the modern era. When we think of fashion as a reaction to societal needs, we see a reciprocal process: fashion's impact on how society is formed.

Competition in the fashion industry has always been distinguished by a tough and principled struggle for the buyer. Clothing designers began promoting the concepts of elitism and luxury in the late 19th century, when the first couturiers appeared. They focused on affluent clients who could finance the development and creation of numerous prototypes, samples, and trial search work. As a result, the emergence of world fashion houses and individual outstanding representatives of the fashion industry directly depended on the ability to follow general global trends and did not leave the opportunity for experiments and promotion of young independent specialists. In the first half of the 20th century, a new approach to training future clothing designers began to form. Bauhaus and VKHUTEMAS were the first higher education institutions to train specialists with the focus on mass production of clothing; however, they had certain freedom of creativity within the limits of the market saturation with goods. In general, the practice of selling ready-made clothes had a serious impact on the work of world fashion houses, and, as a result, the emergence of not only haute couture lines, but also prêt-