

В. О. Петров

Инструментальный театр Харрисона Биртвистла

Аннотация

В статье рассматривается проявление инструментального театра — одного из магистральных жанров постмодернистской эпохи — в наследии британского композитора Харрисона Биртвистла. Выделяются способы работы композитора с элементами театрализации исполнительского пространства. Анализируются сочинения «О, Стыд!», «Тайный театр», «Крик Анубиса», «Паника».

Ключевые слова: Харрисон Биртвистл, инструментальный театр, перформанс, театрализация инструментального исполнительства, постмодернизм.

V. O. Petrov

Harrison Birtwistle's instrumental theater

Summary

In the second half of the 20th century, reflecting the essence of postmodernism, a number of new genre varieties appear that gravitate toward the synthesis of arts. Among them are happening, performance, other types of actionism. In the field of musical art, the genre of instrumental theater becomes very common, synthesizing the simultaneous execution of instrumental works and the acting of instrumentalists. The synthesis of arts, manifested in theatrical realization of works filling the instrumental theater, turns performers into actors, and the performance itself into a fullscale theatrical action. A bright representative of the instrumental theater as a genre is the British composer Harrison Birtwistle, whose creative arsenal includes a huge number of works combining performance and acting of the same performers. The article examines the plays “Oh, Shame!”, “The Secret Theater”, “The Cry of Anubis”, “Panic” in terms of correlation between the musical and theatrical series.

Keywords: Harrison Birtwistle, instrumental theater, performance, theatricalization of instrumental performance, postmodernism.



Общеизвестно, что одним из значительных явлений постмодернистской эпохи в музыкальном искусстве является инструментальный театр, имеющий собственные жанровые признаки. К ним относятся: передвижения музыкантов по сцене и вне ее, включение слова в инструментальную композицию, особую диспозицию инструмен-

талистов, применение света и цвета, необходимого для выражения композиторской идеи реквизита и бутафории (могут использоваться как обособленно, так и комплексно). Все эти детали моделируются автором музыкального произведения, четко прописаны в партитуре, в связи с чем инструментальный театр становится разновидностью музыкального перформанса, имеющего четкие условия своего воспроизведения, обязательно соблюдающиеся в процессе исполнения. В этом отличие инструментального театра, как и перформанса в целом, от еще одного знакового постмодернистского явления — хэппенинга, представляющего исполнителям большую свободу в выборе сценических действий, которые, зачастую, представляют собой преднамеренную импровизацию. Инструментальный театр в большинстве случаев импровизацию исключает. Простое слушание такого рода произведений невозможно, поскольку воздействие сочетания музыкального и визуального рядов, предусмотренное композиторами, в записи отрицается. Произведения инструментального театра имеют свою жизнь только на сцене. Это, в свою очередь, способствует привлечению внимания публики разных социальных слоев и уровней музыкальной подготовленности, поскольку визуальный ряд даже в синтезе со сверхоригинальным (новаторским) музыкальным языком может «заинтриговать» слушателей, превращающихся теперь и в зрителей.

Синтез черт разных видов искусства, видимое и слышимое соотношение музыки, пластики, жестикуляции — отличительные признаки инструментального театра, а композитор — это режиссер действия, регламентирующий сценическую интерпретацию подробным образом изложенными примечаниями, представленными в партитурах [См. об этом: 3; 4]. Как отмечает С. Левковская, в XX веке «Лучшие новые сочинения для камерных ансамблей несут на себе знаки инструментального театра как стигматы: если музыкантам удастся хорошо исполнить режиссуру, вписанную в музыку, то этим гордятся, если — нет, то такое сочи-

нение становится неприятным воспоминанием для музыкантов и несчастьем для автора. Инструменталистов просят петь, хлопать в ладоши, ходить по сцене (может, даже, кружась?). Надевать маски и менять костюмы. Обмениваться инструментами» [2. С. 42]. В данном случае музыка обеспечивается жестикуляцией и пантомимой — внешними событиями, а жестикуляция и пантомима омузыкаливаются. В такого рода сочинениях не менее важной, чем сам процесс музыкальной драматургии, становится внешняя «оболочка», событийность сценической реализации.

В жанре инструментального театра работали многие композиторы XX века — Дж. Кейдж, М. Кагель, К. Штокхаузен, Х. Лахенманн, Д. Адамс, Ф. Ржевски, Д. Крам, С. Губайдулина, В. Сильвестров, Р. Щедрин, Ф. Караев, В. Тарнопольский, И. Соколов. Относительно творчества И. Соколова А. Федяева отмечает, что он «особо выделяет значение жеста и живой реакции зрителя на него: *«художник обязан иметь в палитре все краски, но имеет право на любое их количество, даже на одну»*. Пополнение музыкальной палитры средствами смежного с музыкой театрального искусства приводит к расширению границ имманентно музыкального и вовлекает слушателя в увлекательную игру, в которой он (слушатель) и его реакция становятся частью процесса развертывания произведения. Монологичность, заложенная в *чистой музыке*, уступает место диалогичной игре с аудиторией, оживляя академизм...» [6]. В этой характеристике творчества Соколова представлена общая закономерность того художественного синтеза, который происходит в музыке XX столетия в целом [Подробно об инструментальном театре Соколова см.: 5].

По мнению американского ученого, специализирующегося на изучении музыкального акционизма и разработавшего теорию Э. Далькроза, Э. Ле Гуин, «С точки зрения композиционного процесса визуальность, созданная физической жестикуляцией и перемещениями, обычно является “вторичным продуктом”, а не источником слуховых импульсов, в первую

очередь важных в инструментальной композиции» [10. Р. 1]. Это, действительно, так, однако нельзя не учитывать те смыслы, которые вкладывает композитор в эту самую жестикуляцию и передвижения, зачастую, говорящие слушателю/зрителю о концепции произведения более четко, нежели музыкальные звуки, порожденные слуховыми импульсами. В любом случае, все зависит от контекста использования театральных приемов в инструментальной композиции. Не случайно, возможно, в кинематографии, в театральных постановках жестикуляция и передвижения исполнителей (а именно так и необходимо называть актеров), зачастую, сопровождают их монологи и диалоги. Жест может сказать больше, чем слово или, по крайней мере, он, объединяясь со словом в едином пространстве и времени, подчеркивает суть происходящего. То же самое — и в инструментальном театре, в котором музыка конкретизируется театральностью. На особую роль в инструментальной музыке XX столетия *тела* как явления, обобщающего и жестикуляцию, и пантомиму, и движения по сцене, указывает другой американский исследователь — М. Берри. В своей статье, посвященной приемам проявления жестикуляции в творчестве С. Губайдулиной, он отмечает: «Во многих случаях именно телесные жесты и передвижения более важны для раскрытия образа, нежели непосредственно звуки» [8]. Итак, главная функция применения театральных приемов в инструментальной музыке — *конкретизация* содержания, насыщение ее конкретными смыслами.

В качестве примера синтеза искусств в чисто инструментальном произведении может предстать ряд произведений современного английского композитора-авангардиста **Харрисона Биртвистла**. Самым непосредственным образом музыка и театр сочетаются у него в опусе «Поклонитесь» (1978) для четырех инструменталистов и пяти актеров в духе японского театра. Соответственно, при исполнении его задействованы и музыканты, и артисты. Тем не менее, в его наследии больше сочинений, принадлежащих истинному инструмен-

тальному театру, в процессе которого сами исполнители становятся актерами.

Рассмотрим ряд произведений композитора, синтезирующих в себе инструментальную музыку и актерскую игру.

В одном опусе могут сочетаться сюжеты и персонажи разных искусств: в «Тени ночи» (1985) для оркестра Х. Биртвистла происходит синтез сюжета одноименной депрессивной поэмы Д. Чапмана (участники отождествляются с персонажами) и визуального ряда картины «Меланхолия» А. Дюрера, воссозданного сценически.

Однако в своих сочинениях, принадлежащих инструментальному театру, Биртвистл чаще обращается к персонажам из *классической мировой литературы*. Так, его произведение «**О, стыд!**» (1976) средствами инструментальной музыки (6 ударников) передает содержание 2 сцены III акта трагедии *Уильяма Шекспира* «Гамлет». Точнее, здесь показана сцена под названием «Мышеловка», которая у драматурга является одной из ключевой: в ней рассказывается история отравления некоего герцога собственным племянником. Согласно литературоведческому анализу, в сцене происходит наложение смыслов, скрытые смыслы дают волю воображению: «Когда наследник вырос и узнал (или узнал, а потом вырос?) о своем происхождении, он решил мстить. Спектакль “Мышеловка”, который принц сочинил специально для показа его приемным родителям, также как и монолог Энея, очень содержателен. Во-первых, в нем говорится о некорольской крови старого Гамлета (герцога Gonszago) и его жены Гертруды (Baptista). Во-вторых — и это главное — в “Мышеловке” рассказывается подлинная история смерти старого Гамлета. ... спектакль “Мышеловка” — осознанное обострение ситуации, открытое заявление датской короне своих намерений» [7].

Произведение Биртвистла имеет жанровый подзаголовок — «церемониал». Шесть ударников олицетворяют шесть персонажей: напротив друг друга стоят Король и Королева, между ними в две противоположные горизонтальные

линии выстроено по два ударника. В расположении инструментов создается замкнутый круг. Инструментарий всех участников ансамбля одинаков, за исключением тех, кто исполняет роли Короля и Королевы (или, согласно шекспировскому тексту, — герцога и герцогини). Помимо комплекса ударных инструментов (барабаны, треугольники, литавры — у всех исполнителей), в их распоряжении имеются также вибрафон и колокола. Примечательно, что на протяжении всей пьесы (около 20 минут) движения (жесты) и игра Короля и Королевы идентичны — все действия производятся ими на сцене в зеркальном отражении. Кроме того, они должны быть одеты в одинаковые черные костюмы, в связи с чем отрицается персонафикация и власть предстает как единая безликая масса. Остальные четыре ударника — персонажи, не имеющие отношения к власти, поэтому вольны в своих движениях, способах выражения. Этот факт подчеркивается музыкально: Биртвистл наделяет каждого из них собственным тематическим материалом. Они независимы не только от двух «властвующих» ансамблистов, но и друг от друга. Приемы театрализации, которые использует композитор в пьесе «О, стыд!», не ограничиваются только этим. Биртвистл активно использует пантомиму.

Так, I раздел композиции, в которой можно уловить черты трехчастной формы, начинается в полной тишине жестикулированным бичеванием воздуха, что производят барабанными палочками исполнители, играющие в инструментальном театре роли Короля и Королевы. Они высоко поднимают руки и «произносят» свою безмолвную «речь», после чего то же, вторя, проделывают остальные участники ансамбля. Прием бичевания воздуха, то есть беззвучная игра в пространстве, будет характерна для последующих разделов произведения. II раздел «О, стыд!» — драматическая звукоизобразительная картина, единственная, в которой задействованы в музыкальном отношении все шесть ударников. Однако и здесь намечаются диалогические отношения: партии Короля и Королевы, как и ранее, визуальны и тематиче-

ски-музыкально «зеркальны» — они играют в унисон на одних и тех же инструментах, партии же остальных (массы) инструментов также дублируются. III раздел произведения является собою соотношением бездейственного и действенного начал, характерных для двух первых разделов соответственно. В нем происходит эстетизация паузы, тишины — контрастного элемента музыкальному движению в драматургии композиции. Во время тишины активизируется пантомимная часть пьесы — исполнители продолжают играть, беззвучно имитируя бичевание воздуха. Таким образом, относительно всего произведения можно говорить о *двойной драматургии* произведения — музыкальной, создающейся игрой на ударных инструментах, и визуальной, достигающейся особой жестикуляцией, ролевым движением рук исполнителей.

Формирование сюжета на основе обобщения эмоционально-психологической атмосферы литературного произведения, в основном выражающееся в камерном инструментальном спектакле, зафиксировано в произведении «**Тайный театр**» (1982) для камерного ансамбля (флейта, гобой, кларнет, фагот, труба, горн, тромбон, ударная установка, фортепиано, 2 скрипки, альт, виолончель, контрабас). В названии, взятом из заглавия поэмы английского поэта и писателя *Р. Грейвса*, заключается обращение к театру. Композитор в качестве эпиграфа использует цитату из поэмы: «*Когда время дня как мешок падает на человека, надо быть готовым к музыке, которую принесет парад ночных цветов и природных миражей. В эти часы после полуночи под звуки далекой флейты смело опускается фальшивый занавес и перед нами предстает театр нашей любви...*». Текст не произносится, а настраивает исполнителей на образный тон и призывает к сценическим действиям. В качестве основы композитором избирается не фрагмент поэмы Грейвса, а лишь его общее эмоциональное настроение. Сюжет трактуется обобщенно. Музыканты во время исполнения, согласно режиссерскому плану Биртвистла, должны выразить *конфликтную драматургию*: ансамблисты, как и в

поэме, разделены на две силы — *позитивную* и *негативную*. Позитивные силы (духовые инструменты), воссоздающие соответствующее содержание лирической томности, называются «Cantus». Лидирующее положение в «Тайном театре» занимает флейта: согласно Дж. Кроссу, первоначально в ее «власти» находится «мелодическое начало (флейта играет издалека), почти непрерывная мелодия, берущая в качестве центра звук E, перемещается свободно вокруг восьми звуков, образующих два тетрахорда (D — Es — E — F, As — A — B — H). *Continuum* является более механистическим с его регулярным проведением настойчивого мотива D — F в верхних регистрах и их повтором в более низких регистрах (виолончель, например, постоянно «вращается» вокруг трихордов (C — Cis — D и G — Gis — A)» [9. С. 220]. Негативные силы (ударные, включая фортепиано, и струнные инструменты) — «Continuum». С музыкальной точки зрения для I группы характерно повторное проведение основных мелодий либо всеми инструментами в унисон, либо в октавном удвоении, что соответствует названию части (см. пример 1).

Для II группы специфично непрерывное движение мелодий, вступающих в конфронтацию не в горизонтальном отношении (по очереди), а в вертикальном (контрапункт) (см. пример 2).

Противоборство двух начал, обусловленное присутствием линейной сюжетной драматургии, ведется не только на музыкальном уровне: духовики, олицетворяющие устойчивость ночи с ее природными миражами, вступают посредством жестикуляции, мимики, пластики в сценический конфликт со струнниками и ударниками, выражающими театр любви, заканчивающийся «победой» последних. При этом ведение мелодических линий по горизонтали («Cantus») должно осуществляться стоя, а по вертикали — сидя. Поскольку некоторые инструменты принимают участие в обеих частях «Тайного театра», их владельцам приходится на протяжении звучания цикла то вставать, то садиться обратно на стулья. Возникает дополнительный визуальный эффект.

Помимо литературных персонажей, главными героями композиций Биртвистла могут стать мифические *персонажи-божества*, бывшие героями мифологической литературы и древних

Х. Биртвистл. Тайный театр

1

fl

ob

cl

tpt

hn

6/16 3/8 2/8 3/8 2/8

2 Х. Биртвистл. Тайный театр

The musical score is arranged in six staves. From top to bottom: Cbn (Cone Bassoon), Picc tpt (Piccolo Trumpet), Hn (Horn), Trbn (Trombone), Xyl (Xylophone), and Pno (Piano). The Cbn part features a melodic line with triplets and dynamic markings of *f*, *ff*, and *fff*. The Picc tpt and Hn parts have similar melodic lines with triplets and dynamic markings of *f*, *ff*, and *fff*. The Trbn part has a melodic line with dynamic markings of *f* and *fff*. The Xyl part has a rhythmic pattern with dynamic markings of *fff* and *ff*. The Pno part has a complex rhythmic pattern with dynamic markings of *fff* and *ff*. A tempo marking of *c 144 own tempo* is present in the piano part.

форм театра (греческой трагедии), могут стать и персонажами произведений, представляющих собой инструментальный спектакль. Например, персонажем опуса «Крик Анубиса» (1994) для тубы и оркестра Х. Биртвистла является Анубис — древнегреческий бог с телом человека и головой шакала. Его детально олицетворяет тубист, одетый в соответствующий костюм, на протяжении композиции ведущий похоронные мелодии (Анубис — Бог, сопровождающий людей в загробный мир), пугающий неожиданными перемещениями в пространстве сцены не только участников оркестра, но и публику. Ему противостоит оркестр, музыкальный материал которого *конфликтен* партии тубы, ведя собственную линию, становящийся одним из инициаторов неравноценного музыкального диалога: согласно замечанию, представленному в партитуре, «трубы и тромбоны должны поклоняться тубе», а также — давать возможность «Богу» играть изолированно и все время слышно, особенно проникновенное соло в середине произведения — сам крик. Дополнительную

театральность придает прием обмена и замены исполнителями инструментов в процессе игры, что указано в партитуре (см. пример 3).

Еще одно произведение Биртвистла характеризует божественный персонаж: его «Паника» (1995) для альтового саксофона, духовых и ударных инструментов — дифирамб в честь Диониса — Бога, олицетворяющего любовь к жизни, покровителя виноделия. Он должен быть воплощен саксофонистом. Возникает *бесконфликтный* с драматургической точки зрения инструментальный спектакль, главный герой которого не находится в конфронтации с массой, выраженной оркестром. В античности, по мнению Е. Герцмана, «дифирамб... исполнялся так называемым “киклическим хором” (от *κύκλιος* — круговой), который не только пел, но и танцевал вокруг жертвенника Диониса. Согласно древнейшим свидетельствам, число “хоревтов”, участников киклического хора, могло достигать пятидесяти человек» [1. С. 74]. Таким же образом происходит действие в «Панике» Биртвистла: инструменталисты, словно

3 Х. Биртвистла. Крик Ануубиса

molto ral. ♩ = c. 70

3/8 **4/8** **4/4**

киклический хор, свободно передвигаются по сцене, обступают саксофониста — заводилу общего театрального процесса. Согласно тому же Е. Герцману, при исполнении дифирамбов заводила мог «изображать самого Диониса и представлять все драматические и вакхические перипетии, происходившие с ним. Хор же сопровождал его пение своими восклицаниями, отдельными фразами или в кульминациях пел вместе с ним. Танец заводилы нередко озвучивался пением хора и поддерживался хоровым танцем или отдельными движениями. Его декламация или «накладывалась» на фон хорового пения и хорового танца, или произносилась в полной тишине и бездействии окружающих. Здесь между заводилой и хором допустим был и диалог, не только певческий, но и речевой. Использовались различные варианты. Все зависело от сюжета, форм его воплощения и таланта участников действия, особенно экзарха, и самое главное — от импровизационного начала, вдохновлявшего весь коллектив» [1. С. 182]. Этот процесс идентичен событиям, происходящим при исполнении «Паники» (среди элементов театризации — передвижение исполнителей

в пространстве сцены, использование хореографии, пантомимы, голоса как тембра), единственное отличие — отсутствие вербального текста; все реплики и диалоги выражаются музыкальными средствами.

Итак, становится очевидным, что театризация исполнительского процесса весьма свойственная инструментальным опусам Биртвистла, которые при своей сценической реализации превращаются в полноценный спектакль. Главные роли «играют» сами инструменталисты, а композитор, прописавший в партитуре все элементы театризации, становится не только автором музыки, но и режиссером, синтезирующим в единичный момент разные виды искусства.

Действительно, как видно из анализа произведений Биртвистла, инструментальный театр всегда воплощен музыкальными средствами вместе со сценическими. В данном случае один ряд или все исполнители отождествляются с конкретными героями, персонажами, линии развития которых составляют сюжетную драматургию опуса. В целом же можно выделить *два типа взаимоотношения музыки и сценическо-*

го действия: 1) *скрытая театральность* (отсутствие яркой внешней презентабельности); 2) *открытая театральность* (яркая внешняя презентабельность)¹. Укажем, что во всех рассмотренных опусах английского композитора представлен второй тип взаимоотношения музыки и сценического действия.

Примечание

- ¹ Вторичность музыкального ряда, музыкальной информации по сравнению с первичностью информации сценической (театральной) не умаляет значения подобных сочинений, поскольку в синтезе искусств, выразителем которого является жанр инструментального театра, всегда наблюдается иерархия рядов и на лидирующее положение зачастую выдвигается не музыка, а визуальный ряд. Поскольку такие опусы характерны для современной музыки (их сочиняют профессиональные композиторы, становящиеся попутно режиссерами), их специфика тоже может быть рассмотрена.

Список литературы

References

1. Герцман Е. В. Музыка Древней Греции и Рима. — СПб.: Алетейя, 1995. — 336 с. [Gertsman Ye. V. Muzyka Drevney Gretsii i Rima. — SPb.: Aleteya, 1995. — 336 s.].
2. Левковская С. С. Инструментальный театр: зрительно-звуковой диктат сцены // Musicus. — 2008. — № 1. — С. 41—43 [Levkovskaya S. S. Instrumental'nyy teatr: zritel'no-zvukovoy diktat stseny // Musicus. — 2008. — № 1. — S. 41—43].
3. Петров В. О. Инструментальный театр XX века: вопросы истории и теории жанра: Монография. — Астрахань: Издательство ГАОУ АО ДПО «АИПКП», 2013. — 355 с. [Petrov V. O. Instrumental'nyy teatr 20 veka: voprosy istorii i teorii zhanra: Monografiya. — Astrakhan': Izdatel'stvo GAOU AO DPO «AIPKP», 2013. — 355 s.].
4. Петров В. О. К теории инструментального театра // Музыковедение. — 2010. — № 4. — С. 8—12 [Petrov V. O. K teorii instrumental'nogo teatra // Muzykovedeniye. — 2010. — № 4. — S. 8—12].
5. Петров В. О. Триптих «О Кейдже» Ивана Соколова: к проблеме театрализации исполнительского процесса // Музыкальное образование в XXI веке: история, традиции, перспективы, педагогика и исполнительство: Материалы Российской научно-практической конференции 12 апреля 2010 года. — Астрахань, 2010. — С. 98—101 [Petrov V. O. Triptikh «O Keydže» Ivana Sokolova: k probleme teatralizatsii ispolnitel'skogo protsesssa // Muzykal'noye obrazovaniye v 21 veke: istoriya, traditsii, perspektivy, pedagogika i ispolnitel'stvo: Materialy Rossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii 12 aprelya 2010 goda. — Astrakhan', 2010. — S. 98—101].
6. Федяева А. Я такой, какой есть... // Трибуна молодого журналиста, май, 2008 год. — URL: <http://tribuna.mosconsv.ru/?p=501#more-501>. Дата обращения: 16.09.2016 [Fedyayeva A. Ya takoy, kakoy yest'... // Tribuna molodogo zhurnalista, may 2008 god. — URL: <http://tribuna.mosconsv.ru/?p=501#more-501>. Data obrashcheniya: 16.09.2016].
7. Фролов И. А. Уравнение Шекспира, или «Гамлет», которого мы не читали // Газета «Гулькин Парнас». — 2005. — URL: <http://av-yakovlev.narod.ru/gazeta/>. Дата обращения: 12.07.2016 [Frolov I. A. Uravneniye Shekspira, ili «Gamlet», katorogo my ne chitali // Gazeta «Gul'kin Parnas». — 2005. — URL: <http://av-yakovlev.narod.ru/gazeta/>. Data obrashcheniya: 12.07.2016].
8. Berry M. The Importance of Bodily Gesture in Sofia Gubaidulina's Music for Low Strings // Music Theory Online (MTO). Volume 15, Number 5, October 2009. — URL: <http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.09.15.5/mto.09.15.5.berry.html>. Дата обращения: 03.02.2017.
9. Cross J. Birtwistle's secret theatres // Analytical Strategies and Musical Interpretation: Essays on Nineteenth- and Twentieth-Century Music / Ed. by Craig Ayrey Mark Everist. — Cambridge University Press, 1996. — P. 207—226.
10. Le Guin E. Cello and Bow Thinking: Boccherini's Cello Sonata in E-flat Major, «Fuori Catologo» // ECHO: A Music-Centered Journal, 1999. — URL: <http://www.echo.ucla.edu/Volume1-Issue1/leguin/leguin-article.html>. Дата обращения: 14.03.2018.