

RU

Вербальный текст как композиционный материал в произведениях Жоржа Апергиса

Яковлева Т. О.

Аннотация. Цель исследования – охарактеризовать специфику работы Жоржа Апергиса с вербальным текстом в камерных сочинениях. Апергис систематически обращается к фонемам и словам в разных жанрах: камерных, музыкально-театральных. Композитор использует просодические элементы в инструментальных линиях, создает аллюзии на риторические высказывания и перкуссионные элементы в речи. Научная новизна заключается в выявлении основных принципов в работе Апергиса с текстом. В результате определено, что автор использует структурные компоненты текста в риторических, перкуссионных и звукоизобразительных композиционных элементах.

EN

Verbal Text as Compositional Material in Georges Aperghis's Works

Yakovleva T. O.

Abstract. The purpose of the study is to characterise specific nature of Georges Aperghis's work with the verbal text in chamber compositions. Aperghis systematically turns to phonemes and words in different genres: in chamber music, musical theatre. The composer uses prosodic elements in instrumental lines, creates allusions to rhetorical utterances and percussive elements in speech. Scientific novelty lies in identifying the main principles of Aperghis's work with the text. As a result, it is determined that the author uses structural components of the text in rhetorical, percussive and word-painting compositional elements.

Введение

Актуальность темы исследования связана с обращением к музыке Жоржа Апергиса, одного из самых известных современных композиторов, чьи сочинения часто исполняются на крупных фестивалях и концертах знаменитых ансамблей, таких как Klangforum Wien или Ensemble intercontemporain. В 2021 году он был награжден самой крупной премией в области новой музыки – Премией Эрнста фон Сименса. В европейских и американских научных исследованиях его фигура рассматривается в разнообразных контекстах уже более 30 лет, и нередко затрагивается проблема, связанная со словом и фонетикой. В России творчество Апергиса малоизучено и, в частности, проблема использования текстовых элементов – фонем, лексем, словосочетаний – требует отдельного исследования.

Для достижения указанной цели исследования необходимо решить следующие задачи: во-первых, кратко обозначить контекст использования вербального текста в музыке XX века; во-вторых, охарактеризовать биографические предпосылки обращения Апергиса к тексту; в-третьих, описать, в каких жанрах он использует текстовые элементы, и выявить наиболее заметные принципы работы с ними; в-четвертых, подробно рассмотреть композиционный принцип их использования на примере сочинения Pub I.

В статье используются следующие методы исследования: комплекс исторических методов (историко-генетический, биографический методы), компаративный метод, а также традиционный для музыкального анализа структурно-аналитический метод. Теоретической базой исследования, помимо различных интервью с композитором, выступили монографические работы Антуана Жинта [6], Питера Шенди [10] и первая русскоязычная статья об Апергисе Юлии Пантелеевой [2].

Практическая значимость исследования обуславливается тем, что представленный материал об использовании вербального текста у Апергиса может быть использован в педагогической деятельности, в частности в таких дисциплинах, как «Анализ современной музыки XX-XXI века» или «Анализ вокальной музыки», а также может быть полезен для исполнителей сочинений Жоржа Апергиса.

Вербальный текст в музыке XX века

В XX веке актуализировался аспект «звучащего» слова, а именно его фонологический состав, способ его воспроизведения, артикулирования. В начале столетия тенденция только формировалась, и можно вспомнить как «Лунного Пьеро» Шёнберга и *Sprechgesang*, так и звуковую поэзию, дадаистские опыты, например, Урсонату Курта Швитерса. Слово постепенно перестает быть для композиторов носителем в первую очередь содержания и начинает рассматриваться как физический источник звука. Процесс переосмысления функции текста активнее продолжается во второй половине века. «В своем утопическом состоянии язык раскрепощается, – писал Р. Барт, – я бы даже сказал, изменяет своей природе вплоть до превращения в беспредельную звуковую ткань, где теряет реальность его семантический механизм; где во всем великолепии разворачивается означающее – фоническое, метрическое, мелодическое» [1, с. 543]. Именно такое понимание «раскрепощенного языка» присутствует и у Лучано Берлиоза с его фонологическими опытами, и у Карлхайнца Штокхаузена (“*Stimmung*”), и у Джона Кейджа («Ария»), и у Маурицио Кагеля («Аллилуйя»). Сегодня работа с фонетикой языка – одно из самых распространенных композиционных явлений.

Обращение к вербальному тексту Жоржа Апергиса

Греческий композитор, который живёт и работает во Франции, Жорж Апергис (р. 1945) обращается к слову регулярно, сочинений разных жанров с текстом наберется около сотни. Его работа с речью отчасти соотносима с практикой таких авторов, как Жан-Батист Люлли или Модест Петрович Мусоргский, с их способами музыкального интонирования в соотношении с декламацией и разговорной речью. Апергис столь же внимательно относится к самому понятию речи и музыкального «говорения», однако одно из главных отличий его подхода от позиции композиторов прошлого заключается в отделении речевого акта от смысла произносимого.

С детства Апергиса привлекала просодия с ее нейтральным отношением к семантике, но с обращением к различным параметрам звучания. В интервью он ссылался на свои воспоминания: «Когда я был болен, то из соседней комнаты слушал взрослых словно музыку – их шепот с интонациями, тишиной, снова голосами, отчетливыми и очень тихими» [5]; в ораториях и мессах Моцарта и Генделя воспринимал «слоги, приклеенные к мелодиям» [10, р. 76], так как, будучи греком, не понимал слов. Да и когда он переехал в Париж в 18 лет, первое время французский язык для него тоже был больше музыкой, чем носителем содержания [5].

Практика работы с голосом и текстами началась в Париже в начале 70-х годов XX в., когда Апергис попал в музыкальную и в актерскую среду. Он, в частности, участвовал в качестве пианиста в первых спектаклях Питера Брука в его театре *Bouffes du Nord* (1974). Это вдохновило композитора на создание своей музыкально-театральной лаборатории АТЕМ в 1976 году с актерами и музыкантами в пригороде Парижа (Баньоль). Совместные импровизации и тренинги позволили Апергису экспериментировать и искать точки связи между звуками инструментов и голосом человека: «Я много прислушиваюсь к голосам людей. Меня интересуют манера их речи, напряженные или гибкие голоса. Я много прислушиваюсь к лексике, синтаксису, ударениям, произношению, ритму, течению речи. Я очень чувствителен к диалекту, выражениям, словам, помещенным в контекст, окрашенным определенным образом акцентам» [6, р. 90].

Речь выступила в качестве точки отсчета в сочинениях для разных составов. В первую очередь, это сольные вокальные пьесы – для женского и для мужского голоса. Апергис создает целые серии сольных пьес, чаще для женских голосов: *14 Recitations*, *5 calme-plats*, *6 tourbillons*, *8 Monomanies*, *7 Pubs-Reklamen*, а также *14 Jactations* для баритона. Он часто работает с конкретными исполнителями, поэтому им посвящены некоторые циклы. Только во время работы в АТЕМ он создал 20 пьес-портретов для своих коллег музыкантов и актеров, в числе которых и его жена, актриса Эдит Скоб, например, пьеса *Solo* (1983), где сам текст и является партитурой, где вместо звуковысот – фонемы и слова, а сценическая интерпретация зависит от самого исполнителя. «Я слышу и пишу эти тексты как музыку», – говорит Апергис [Ibidem].

Это не единственный пример в его практике, можно вспомнить сборник *Zig Bang*, созданный на основе различных его работ в АТЕМ; в музыкальном театре *Machinations* партитура представляет собой текстовую композицию с условными обозначениями направления интонаций.

Камерные пьесы для голоса и инструмента можно разделить по формальному признаку: партии звучат в исполнении одного или двух музыкантов. Пьесы первого типа написаны для различных инструментов: *Fidelite* для арфы соло, *Ruinen* для тубы или тромбона, *Graffitis* для перкуссии, *Obstinate* для контрабаса, самая известная *Corp by corp* для зарба. Если в пьесах для контрабаса и тромбона голос ограничивается лишь краткими возгласами по типу перкуссии, прерывающимися или дополняющими звучание инструментов, то в *Fidelite* и, особенно, в *Corp by corp* включаются более продолжительные текстовые конструкторы и фразы, пояснение обстоятельств, выражение эмоций, ономатопея (звукоподражание). Среди ансамблевых пьес большое внимание уделено кларнету: *Simulacres* 1-3 для голоса в различных комбинациях с видовыми кларнетами и перкуссией – всегда 3 или 4 исполнителя; *Cinq couplets* для голоса и контрабас-кларнета, также можно вспомнить *Le rire physiologique* для баритона и фортепиано.

Самый большой объем текстовых элементов можно обнаружить в музыкальном театре. Среди таких работ, созданных в лаборатории АТЕМ, – *Enumerations*, *Sextuor*, *Les 7 Crimes de l'amour*, позднее *Le Petit Chaperon*

rouge, Retrouvailles. С 2000 года открывается знаменитый цикл работ, сделанных в сотрудничестве с Институтом исследования и координации акустики и музыки – IRCAM: пьесы *Machinations*, *Luna Park* (2011), *Thinking Things* (2018) – все для четырех исполнителей и электроники, там же поставлен спектакль *Avis de tempete* (2005), но уже с другим составом. Для спектакля *Luna Park* были созданы специальные «говорящие перчатки» с датчиками акселерометра, запрограммированными под жесты исполнителя на генерацию заранее записанных фонем, и в итоге перкуссионист Ричард Дубельски буквально говорил руками (подробнее – в статье создателя перчаток Грега Беллера [3]).

Парландирование, или, на русском, «говорение» – это одна из главных отличительных особенностей вокального стиля Апергиса. Подобный принцип активного, артикулированного звучания в небольшом диапазоне и с ровными ритмическими фигурами воспринимается как соответствующий тип речи – торопливый и даже назойливый. Подобный принцип Апергис отчасти позаимствовал у индийской традиции: игры на таблах и вокальной перкуссии коннакол. Во время игры пальцами на двух мембранах табл исполнители буквально поговаривают слова, имитируя просодию речи. Коннакол же воспроизводит обратную функцию: с помощью абстрактных слогов имитируется звучание ударных. Апергис подражает подобной перкуссии как в голосе, так и в различных инструментах, тем самым создавая единство звучания голоса и инструмента и добиваясь отчетливости рече/звуко-говорения.

Для музыки Апергиса характерны аллюзии на речь, даже если текст в произведении отсутствует, важнее сам принцип «говорения»: различные типы высказывания реализуются средствами того или иного инструмента. В некоторых сочинениях он намеренно подчеркивает эту связь в самих названиях, например, *Parlando* для контрабаса, где обнаруживаются несколько типов речевого интонирования. Вначале диапазон мелодии не превышает полутора тонов, при этом используются моторный ритм тридцать вторых и обильная микрохроматика; в другом эпизоде даны явные аллюзии на речитативно-декламационные высказывания и даже диалог, благодаря соответствующим рельефным интонациям и сменам регистра. О *Quatre recitations* для виолончели Апергис сказал: «Четыре речитации для виолончели были построены по типу некоторых частей из цикла “Речитации”, которые я написал для голоса. Я хотел создать впечатление, что инструмент что-то говорит. Собственно, в одной из них виолончелист разговаривает со своим инструментом» [7].

Композиционные принципы. Пьеса Pub I

Композиционное устройство партитуры напрямую связано с идеями постструктурализма и концепцией фрагментарности. О своей позиции Апергис говорит: «Я никогда не верил в мир, в котором господствуют последовательность мышления и гармония. Я не вижу связей между вещами, поэтому больше доверяю фрагментарности, обрывкам жизни, которые удачным образом сложились вместе. Я чувствую в таком контакте больше эмоций и энергии» [9]. Более подробно эта тема, а также связь Апергиса с философией Жюль Делеза описывается в книге “Music after Deleuze” [4]. В его сочинениях с текстом нельзя найти связных нарративов или ясно очерченных персонажей, он избегает последовательной логики развертывания материала, основная модель его композиционной работы – комбинаторика, которая проявляется на уровне работы со звуками, фонемами, слогами, словами и фразами. Часто фонемы не несут конкретного смысла, а если используются отдельные местоимения или слова, они не формируют связного высказывания. Например, в первой пьесе из цикла *Tourbillon* используется набор фонем: hal, si, tif, ten, mu, at, im, stil, eh, di, no, qui, каждая соединена с одним из 12 звуков. Расположенные в определенном порядке, они рожают ассоциации с серией, но сходство это внешнее. Композитор реализует звукофонемную последовательность через различные интонационные обороты, часто используя повторы звуков и меняя их изначальный порядок. Несмотря на то, что большинство фонем этого ряда на разных языках имеют определенный смысл (например, si – «да» на итальянском, «если» – на французском; ten – «десять» на английском и т.д.), вместе эти слова не образуют связного высказывания.

При использовании более значительного количества слов или фраз Апергис либо продолжает практику отказа от семантической их трактовки, раскрывая фонетический потенциал слов, либо создает своеобразное «облако смыслов», иллюстрирующее ту или иную тему. Например, во второй пьесе из *Tourbillon* используются слова: ivre, gorgé, nonchaloir, amertume, ridiculement, efficace des vins (фр. пьяный, горло, беспечный, горечь, смехотворно, «ударяющие в голову» вина). Разрозненные слова обрисовывают тематику пьесы, однако постоянные перестановки слов и нарочитое отсутствие глаголов создают лишь абрис ее эмоциональной картины.

У Апергиса есть сочинения, где, несмотря на подобный комбинаторный подход, смысл слов играет более значительную роль. *Pub*, *Publicité* (франц. – реклама) или *Reklamen* для голоса соло – это вокальный цикл для голоса соло, в котором речь идет о навязчивом рекламировании (первые 2 пьесы написаны в 2000 году, 3-7 – в 2016). Название пьесы на немецком появилось в связи с тем, что вторая часть цикла была написана в Германии, а премьера полного цикла проходила в Мюнхене [8]. Апергис создал иронические зарисовки, посвященные товарам, реклама которых у всех на слуху: «Кукурузные хлопья», «Моющее средство», «Зубная паста», «Безалкогольные напитки», «Увлажняющий крем», «Видеоигры» и «Шампунь». Каждая из пьес – миниатюра, длящаяся 2-3 минуты: такой формат приближается к обычной длительности рекламных роликов. Апергис не озаглавил пьесы, их тематика становится понятной из слов и возгласов, которые ассоциируются с тем или иным продуктом. Структура в каждой из них подразумевает игру со словами и мелодическими оборотами пьесы, подобно клиповому воздействию рекламы, для которой типично мелькание кадров, слоганы, повышенный тонус речи.

В пьесе *Pub 1* текст обрисовывает «тему» кукурузных хлопьев (Cornflakes), однако само слово «хлопья» не появляется ни разу. Зато все самые ходовые слова и словосочетания из рекламы этого продукта присутствуют: кукуруза, богатый витаминами, попробуй, мёд, сахар, насыпать, пшеница, фундук, сухофрукты, хрустят, мука и т.д. – в калейдоскопическом порядке они создают основной материал пьесы. В партитуре присутствуют два типа нотации: точная на пятилинейном стане и приближительная, в которой маркером выступает одна черта, обозначающая середину регистра исполнителя. Кроме того, отсутствует размер, и способ исполнения зависит от ремарок.

В пьесе обнаруживаются три основных группы элементов, которые можно определить как *риторические*, *перкуSSIONные* и *звукоизобразительные*.

Риторический – декламационно-речитативный тип изложения, с характерным наличием больших скачков, остановок, имитацией рельефного высказывания (Примеры 1a и 1b).



Пример 1a

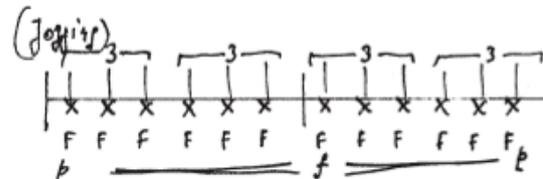


Пример 1b

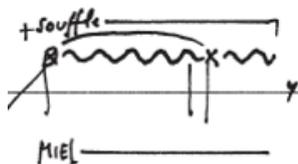
Звукоизобразительный – имитирующий какое-либо физическое действие или эмоциональную реакцию человека благодаря специальным приемам исполнения: разным способам дыхания, вибрато, трели и т.д. (Примеры 2a, 2b, 2c и 2d).



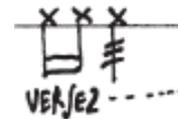
Пример 2a



Пример 2b

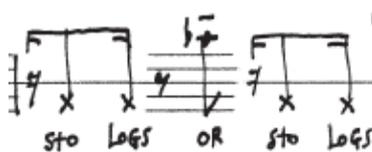


Пример 2c

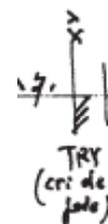


Пример 2d

ПеркуSSIONный – один-два звука, взятых активно, чаще с акцентом, подобно удару по мембране – также отчетливо-кратко и стремительно (Примеры 3a и 3b).



Пример 3a



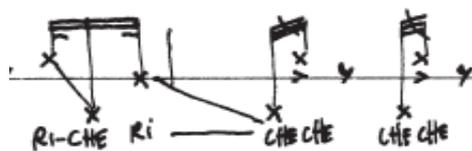
Пример 3b

Элементы появляются в мозаичном порядке, благодаря чему и возникает ассоциация с мелкими кадрами рекламы. В большинстве случаев слова тесно связаны с интонациями, и во время повторов, иногда видоизмененных, сохраняется их генетическое родство. Особенно этот принцип свойственен звукоизобразительному типу, так как он подразумевает иллюстрацию слова: будь это льющийся мед (*miel*), сыплющиеся хлопья – дрожащая трель на слове *versez* или упругие выдохи при пробежке (*f-f-f*).

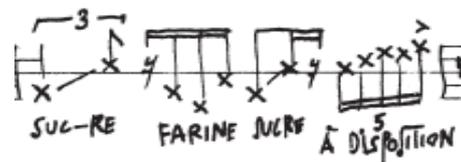
Однако есть и иной подход: слова и фонемы "kan try try logs ar re stor" из фрагмента с нисходящим, тающим спуском по микрохроматизмам распределяются более разнообразно. Сам элемент (Пример 2b), пародирующий рекламную жажду попробовать что-либо, с характерной ремаркой «вздыхать утонченно», всегда

связан с одной и той же группой слов: *kan, try* – можно попробовать, *stor, logs* – магазин, журналы и небольшими осколками слов – *ar* и *re*. Слова даны как бы на неточном английском, записанном на слух иностранцем, вероятно, чтобы создать аллюзию на американскую культуру маркетинга. Помимо этого фрагмента, композитор использует те же слова *sto – logs* отдельно, уже в качестве перкуссии (Пример 3а). Они постоянно появляются в пьесе для имитации низких ударных, и в паре с ними в верхнем регистре звенит слово *or* – золото, либо *suc, sucre* – сахар. Отчасти Апергис создает таким способом смысловую рифму со словом *мёд*, также появляющемся односложно и в высоком регистре (Пример 2с).

Риторические высказывания в пьесе наиболее вариабельны, как с точки зрения смены слов, так и интонаций, но при этом они сохраняют определяющие признаки. К примеру, *denfer – ad* или *en enfer – в аду* – всегда элемент из двух слогов, и ему соответствуют несколько вариантов разнонаправленных интонаций из двух нот с активным акцентом на второй звук, усиленный трелью и чаще взятый скачком (Пример 1а). В пьесе предлагается несколько блоков с речитированием в приблизительной нотации, с обязательными скачками и рельефным ритмом, но так как меняются слова – меняются и способы изложения (Примеры 4а и 4б). Иногда более острые ритмы и акценты, подчеркнутые исполнителем, могут ассоциировать подобные элементы также и с перкуссией.



Пример 4а



Пример 4б

Центральным, объединяющим блоком в *Pub* становится фрагмент, основанный на наборе из шести звуковысот, каждый раз меняющихся в порядке (*es1, fis1, a1, b1, h1, f2*). Он подобен звукоряду, реализующемуся через комбинации интонаций, где рельеф создается с помощью тех же скачков, синкопированных ритмов и пунктиров, пауз. Содержание фрагмента изначально связано со словом *витамины* (Пример 1б), затем с их перечислением: *PP, B6, B2, B1, B9, B12*; однако постепенно набирается все больше слов, и в результате фрагмент становится обобщающим завершением всей пьесы, замыкая эту почти коллажную форму.

Заключение

Таким образом, можно сделать следующие выводы:

1. Для композиторов XX века, особенно второй его половины, свойственно обращение к «раскрепощенному» языку, не ограниченному семантическим значением.
2. Апергис обращается к вербальному тексту на протяжении всей жизни, что обусловлено его вниманием к просодии речи и голосу в раннем детстве, при переезде во Францию и при работе в театральной лаборатории АТЕМ.
3. Элементы вербального текста появляются у Апергиса в различных жанрах и становится важным композиционным материалом в качестве фонетических элементов, просодии и рече/звуко-говоряния. Нередко используются приемы звукоподражания, отражения эмоций.
4. На материале вокального сочинения *Pub I* выявлены три наиболее значимых типа композиционного материала, возникающие на основе текста: звукоизобразительный, перкуSSIONный и риторический. Они представлены в комбинаторной композиции из мелких «кадровых» элементов, что типично для творчества Апергиса в целом.

Настоящая статья фиксирует главные тенденции работы Апергиса с речью и открывает перспективы для дальнейшего изучения этой проблематики в его театральных и инструментальных сочинениях.

Источники | References

1. Барт Р. Гул языка // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 541-544.
2. Пантелеева Ю. «Моя проблематика - это разрыв дискурса»: о поэтике художественных высказываний Жоржа Апергиса // Музыка и время. 2018. № 7. С. 44-50.
3. Beller G. SpokHands [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gregbeller.com/2011/06/spokhands/> (дата обращения: 27.05.2021).
4. Campbell E. Music after Deleuze. L.: Bloomsbury Academic, 2013. 208 p.
5. Georges Aperghis: L'absurde du monde en scène [Электронный ресурс]. URL: <https://www.info-grece.com/magazine/georges-aperghis-l-absurde-du-monde-en-scene> (дата обращения: 06.05.2021).
6. Gindt A. Georges Aperghis: Le Corps Musical. Paris: Actes sud, 1990. 272 p.

7. Hommage à Georges Aperghis #6: “Récitation № 3” [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PRIV2kiq32M&t=409s> (дата обращения: 09.05.2021).
8. Hommage à Georges Aperghis #11: Pub I [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=B8mKPCmmqg> (дата обращения: 09.05.2021).
9. Maximoff С. Aperghis, Tempête sous un crane [Электронный ресурс]. Paris: les films du pré-sent, Idéale Audience e Arte France, 2006. (DVD)
10. Szendy P. Machinations de Georges Aperghis. Paris: L’Harmattan; IRCAM/Centre Pompidou, 2001. 160 p.

Информация об авторах | Author information



Яковлева Татьяна Олеговна¹

¹ Российская академия музыки им. Гнесиных, г. Москва



Yakovleva Tatiana Olegovna¹

¹ Gnesin Russian Academy of Music, Moscow

¹ t.yakovleva@gnesin-academy.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 27.05.2021; опубликовано (published): 30.07.2021.

Ключевые слова (keywords): Апергис; вербальный текст; фонемы; просодия; композиционный материал; Aperghis; verbal text; phonemes; prosody; compositional material.