

«ПАДЕНИЕ ИМПЕРИИ» ФРЕДЕРИКА РЖЕВСКИ: ПОЛИТЕКСТОВОЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ СО СЛОВОМ

Инструментальная композиция со словом – новый, но уже прочно вошедший в композиторское творчество музыкальный жанр, обладающий своей спецификой и особыми средствами выражения. Главным семантическим отличием инструментальной композиции со словом от всех известных жанров становится тот факт, что текст, неизменно присутствующий здесь, должны исполнять (петь, декламировать) сами инструменталисты, превращаясь в исполнителей «синтетического» характера [1]. Ярким примером инструментальной композиции со словом является произведение современного американского авангардиста **Фредерика Ржевски «Падение империи»** (2007) для одного исполнителя-ударника, играющего на разных инструментах (среди них – стручок, вибрафон, басс-барабан, колокол, гlockenspiel).

В основу восьмичастной композиции лег ряд текстов [2]. В данном случае можно говорить о *политекстовом взаимодействии* в рамках одного инструментального опуса [3]. Варианты синтеза текстов различны вследствие чего используются *разные принципы голосового воспроизведения текстов* – один текст может свободно декламироваться, другой – петься в кантиленном звукоизвлечении и т.д. [4]. В целом же, политекстовое взаимодействие, как правило, применяется в больших по форме произведениях, например, – в циклах пьес, в которых одного текста было бы недостаточно для воплощения авторской концепции. На макроуровне во всех подобных произведениях текст выполняет функцию *интегративного дополнения*, поскольку непосредственным образом подчеркивает содержательную идею композитора. Однако, политекстовое взаимодействие предполагает с точки зрения формы и наличие иной классификации взаимодействия текстов по принципу: *горизонтального проведения* (тексты следуют друг за другом в пространстве формы), *арочности* (один текст или текст одного автора проводится в рамках произведения несколько раз), *свободной компиляции* (тексты разных авторов используются хаотично, «разбросаны» в общей форме произведения). В «Падении империи» Ржевски использовано горизонтальное проведение текстов.

На содержательном уровне здесь – концепция жизни и смерти, в чем-то связанная с политическими моментами, с несогласием с правящими в то время структурами США, в чем-то раскрывающая собственное видение композитором философских основ человеческого бытия. Поскольку произведение состоит из восьми актов со вступлением, жанровое определение может выглядеть следующим образом – *«камерная опера для инструменталиста»*. Композитор включает в музыкальное действие вербальное начало, обращаясь к текстам литературных классиков, выдуманных сказочных персонажей, чьи цитаты, вышедшие из народа, известны в современном мире, к высказываниям политиков и философов, компилируя их или адаптируя к современности, прибегая к сочине-

нию собственных текстов. Все они, несмотря на то, что относятся к разным эпохам и спровоцированы разными стимулами, связаны между собой тематически. Представляется возможным выявить концепцию цикла, отражая специфику применения текстов в инструментальном произведении и способы их взаимодействия.

Вступление.

Во вступлении в качестве «музыкального инструмента» используется большой завядший стручок с какими-либо семенами внутри. Его потряхиванием в заданном, кстати, ритмическом рисунке создается необычный звуковой эффект – с одной стороны, отсутствие звуковысотности отрицает прямое музыкальное заполнение пространства, с другой стороны, – воссоздается шумовая картина хаоса, который в дальнейшем станет основной образной сферой произведения. «Игра» на стручке производится разными способами: первостепеннейшими из них становятся приемы ритмического остинато, трель и тремоляция:

На относительно спокойном шумовом фоне – во второй части вступительного раздела – исполнитель в заданном ритме произносит слова философа эпохи Просвещения, третьего президента США *Томаса Джефферсона* (1743-1826). Текст, взятый из одного из его политических манифестов и ставший крылатым выражением, бытующим на территории США и в настоящее время, следующий: «*Всякий раз, когда я вспоминаю о том, что Господь справедлив, я дрожу за свою страну*». Тема кары и правосудия, затронутая Джефферсоном, привлекла Ржевски именно в 2007 году в связи с непонятными ему и многим другим политическими метаморфозами, происходящими в это время в США и применением данной страной многочисленных санкций против ряда других государств. Действующий в начале 2000-х годов президент явно не вникал в смысл важных слов одного из своих ранних предшественников.

В целом, соотношение шумового и вербального начал во вступлении вызывает устрашающее впечатление, чему в немалой степени способствуют способы «исполнения» на стручке (а Ржевски в партитуре помимо ритмической четко прописана и динамическая линия «игры») и продуманный план чтения текста, в котором акцентируются ключевые слова «...Господь справедлив...» (после произнесения слова «...Господь...» исполнителю необходимо сильно ударить по стручку, чтобы шум заполнил все пространство зала). Расстановка акцентов заставляет слушателей фиксировать в памяти именно эти слова, которые будут

играть важную роль в словесном тексте последнего акта произведения. Следует добавить, что здесь использован *метроритмически-декламационный принцип воспроизведения текста*.

Акт I. «Охота на ангелов».

Это первый раздел цикла, в котором присутствует мелодическое начало. В его первой части исполнитель подходит к вибрафону и играет предоставленный композитором нотный текст – разный по способам воспроизведения (пассажи, глиссандо, тремоляция и др.), но направленный на выражение одного эмоционального состояния – фантастической ирреальности, в конце приводящей к некоторому недоумению. Ржевски сам придумал текст для первого акта: «*Охота на ангелов является популярным времяпрепровождением в моей стране. Группа людей собирается на вершине и ждет появления ангелов. Вот они прибывают! Вы можете видеть их на горизонте, идущими через холмы: сотни, тысячи, даже, возможно, миллионы... Минуточку! Это не ангелы! Это – демоны, как те, которых вы видите на картинах Иеронима Босха. Кто-то обманывал нас...*»:



Примечательно, что чтение текста, выявляющего свою принадлежность к *свободно-декламационному принципу воспроизведения*, исполнителем производится в промежутках между игрой на вибрафоне; текст обособлен от музыкального звучания, но самым непосредственным образом влияет на его образное содержание. Музыка подчеркивает словесные выражения, являясь здесь дополнителем репрезентирующим смысл средством.

По-иному происходит сочетание вербального и музыкального начал во **II акте**, имеющем название «Монстры». Здесь Ржевски использует текст *Чарльза Диккенса* (1812-1870) из новеллы «Колокола» (1844, цикл «Рождественские повести»): «*Темны тяжелые тучи и мутны глубокие воды, когда море сознания, пробуждаясь после долгого штиля, отдаёт мертвых, бывших в нем. Чудища, вида странного и дикого, всплывают из глубин, воскресшие до времени, незавершенные; куски и обрывки несходных вещей перемешаны и спутаны; и когда, и как, и каким неисповедимым порядком одно отделяется от другого и всякое чувство, всякий предмет вновь обретает жизнь и привычный облик, – того не знает никто, хотя каждый из нас каждодневно являет собою вместилище этой великой тайны*». Что есть сознание? По мнению Диккенса, сознание – категория внутреннего бытия, концентрация субъективных переживаний. На наш взгляд, в этой концентрации возможны неожиданные всплески памяти,

бушевание внутренне-природных страстей и погод. Образы ушедшие, наполняющие и возникающие в сознании, – есть монстры, не щадящие настоящего.

II акт произведения Ржевски – самый драматичный. Такое содержание исходит из образного «диктата» читаемого текста. Неслучайно здесь композитор применяет бас-барабан, колокола и – фоном – звучание радио, из которого исходят гулкие микстовые созвучия (авторское примечание: «Для особого фона использовать маленькое портативное радио, настроенное на станцию, где есть и речь, и музыка; звуки должны издаваться “издалека”, поэтому лучше радио положить в звукоизоляционную коробочку, чтобы приглушить растворимость звука в пространстве»). Все это способствует созданию впечатления ужаса, черной готической фантастики. Как уже отмечалось, слово и музыка здесь едины: чтение мрачного текста Диккенса [5] происходит в пространственном отношении контрапунктически (вертикально) относительно звучания инструментов. Однако, сам текст не имеет метроритмической основы. В качестве вывода в конце части Ржевски добавляет собственно сочиненную фразу: «Никто не может сказать...», обобщая слова Диккенса о хаотичности происходящих в человеческом сознании причин и следствий памяти.

В III акте – «Три сына» – используется текст *Матушки Гусыни* [6], трагическая в своей основе считалочка, повествующая о разных видах смерти:

«У старой женщины было три сына:

Джерри, Джеймс и Джон.

Джерри повесился, утонул Джеймс,

Джон погиб и не был найден...

И больше не было у старушки трех сыновей –

Джерри, Джеймса и Джона...»

Музыкальный контекст усугубляет и без того драматические слова: исполнитель произносит их на фоне игры на трубочном барабане (сделан специально из разных звуковысотных трубок, соединенных вместе). А благодаря тому, что, согласно авторскому комментарию, «все ноты должны резонировать» и оставаться звучать в пространстве, создается сплошная гулкая атмосфера, на фоне которой и произносится текст:

The image shows a musical score for a piece titled 'The Old Woman and Her Three Sons'. It consists of three staves. The top staff is in 7/4 time with a tempo marking of quarter note = 120. The middle staff is in 3/4 time with a tempo marking of quarter note = 80. The bottom staff is in 7/4 time with a tempo marking of quarter note = 80. The lyrics are written below the staves: 'THERE WAS AN OLD WOMAN HAD THREE SONS, JERRY AND JAMES AND JOHN. JERRY'. The music features a complex, rhythmic pattern with many notes, and the lyrics are spoken over this music.

Здесь применяется *свободно-декламационный принцип воспроизведения текста.*

Акт IV. «Глобальное потепление» (текст Ржевски) написан для четырех звуков. Именно такое определение дает композитор. В данном случае не важна

инструментальная причастность этих звуков: например, могут быть использованы четыре разных звукообразующих инструмента, настроенных в терцию друг от друга. Следовательно, в музыкальном отношении в четвертом акте применяется только прием обыгрывания одного септаккорда.

«Глобальное потепление» состоит из двух частей: 1 часть – инструментальная, где, собственно, всевластвует септаккорд и воссоздается образ, призывающий к вниманию, средоточению:



2 часть – музыкально-вербальная, где декламируются слова, сочиненные Ржевски: *«Я не говорю плохо о глобальном потеплении. Я только забочусь о своем автомобиле... Я получаю только то, за что я заплатил. Я становлюсь плохим? Вы не можете ни на кого полагаться. Вы можете иногда доверять некоторым людям, но вы не знаете кто они и когда предадут...»*. Большая часть текста проговаривается на фоне одного выдержанного звука. Под конец акта слова читаются без какого-либо музыкального сопровождения, обособленно – происходит чередование вербальных и музыкальных фраз. При этом, происходит убыстрение темпа и общая динамизация исполнения к словам *«...кто они и когда предадут...»*, являющимися кульминационной зоной акта. После этого – заключительное обыгрывание звуков септаккорда, не находящее, однако, «успокоения», чему в немалой степени способствует ритмическое остинато.

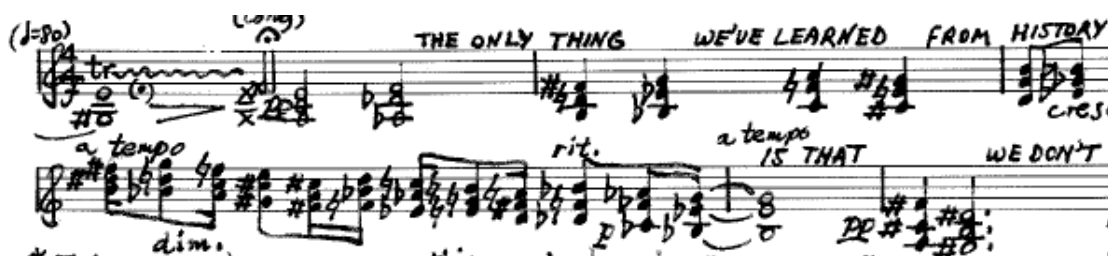
Акт V – «Основание» (слова Ржевски) – написан, согласно авторскому утверждению, для пяти звуковоспроизводящих объектов. Исполнитель может сам, исходя из текста, выбрать инструментарий. Это единственный раздел произведения, в котором текст произносится сразу же, с первых тактов, без инструментального вступления: *«В начале не было ничего... В начале было что-то... Почему что-то и ничего?.. Мы думаем, что мы и есть то самое что-то... Мы – ничто. Мы никогда не знаем, что случится, когда и где это все закончится... Но это – философия... Император не заботится о том, что вы думаете... Он заботится о нефти. И мысли, что вы – кто-то, зачеркните!»*. Непосредственный отклик на события 2003 года – вторжение США на территорию Ирака и организацию боевых действий. Человеческая жизнь, по мнению Ржевски, ничего не значит, если в ход идут корыстные мысли Императоров (т.е. президентов, предводителей и т.д.). Отсюда – многочисленные жертвы, образам которых посвящены предыдущие и последующие части рассматриваемой «инструментальной оперы»

Ржевски. В «Основаниях» текст свободно декламируется всегда вне музыкального сопровождения, что выделяет его:



В некоторых моментах композитор прибегает к приему, когда слово, фраза становится частью единого музыкального процесса и его регистровая звуковосотность, динамика произнесения не должны идти в разрез общему драматургическому движению.

Акт VI – «Жертва» для гlockenspiel – имеет следующий текст, в основе которого лежит адаптированная к современности компиляция пропагандистских высказываний Джеймса Бьюкенена: «**Все мы должны пожертвовать. Если каждая семья жертвует одной жизнью, одним ребенком, мы можем победить! Это время действий!**». Д. Бьюкенен (1791-1868) – политик, пятнадцатый президент США, действия которого привели к обострению отношений между Севером и Югом, к началу Гражданской войны. В начале XX века имя Бьюкенена зачастую сопоставлялось с именем действующего президента. Далее, в этом же акте Ржевски предоставляет свой резюмирующий текст, заканчивающийся словами: «**США. 2007 год. Мир у наших ног! Мы побеждаем... Мы – перевернутая страница и мы знаем это. И настоящее – финальная точка! Только один предмет мы учим – историю. Но мы не учимся на ошибках истории**». Композитор, таким образом, отрицает современные ему тенденции властвующей политики, во многом, по его мнению, следующей не лучшим традициям одного из предшественников. Согласно авторскому комментарию, текст должен произноситься свободно, не совпадать ритмически и интонационно с музыкой – перед нотой или только после нее, вследствие чего становится очевидным использование здесь *свободно-декламационного принципа воспроизведения текста*:

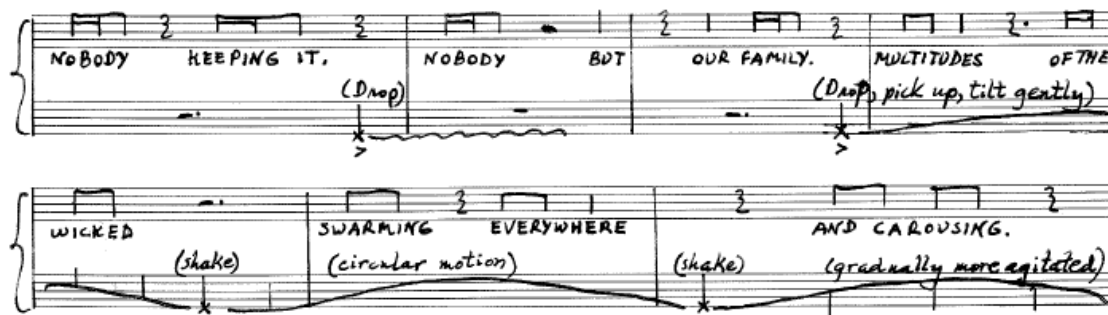


VI акт – эпический, повествовательный. Текст читается медленно, со смысловыми расстановками. Музыкальное движение также эпично, что подчеркивается медленным темпом, четкой реакцией музыки на произносимый текст. В некоторых обозначенных Ржевски местах партитуры возможно ясное (с опре-

деленным прононсом) и заранее эмоционально подготовленное выкрикивание слова «Ура!»).

Акт VII назван композитором «*День отдыха*» и написан на текст рассказа «Дневник Адама» из сборника «Письма с Земли» *Марка Твена* (1835-1910): «*День отдыха... Как обычно никто ничего не делает. Никто, кроме нашего общества. В нем – множество роения и неоправданного пира. Выпивка, борьба, танец, азартная игра, смех, крики, напевы, мужчины, женщины, девочки, юноши... И шум! Выдувание рожков, рев медных инструментов, бум и грохот барабанов – все способно разорвать уши человека. Эти ужасные существа сегодня многочисленны... Посмотрите на себя!*». Ржевски добавляет в конце от себя: «*Скажите это морским пехотинцам!*». Композитор обвиняет американские войска в нарушении спокойствия, идентифицируя их с «ужасными существами».

В качестве инструментария в VII акте должны быть использованы «Бадья, шар, барабан или цилиндр любого материала, 30-50 см. в диаметре, содержащие шарики, бусинки или шары, которые вращаются внутри свободно, создавая звук, напоминающий о море или прибое». Однако, эти звуки служат воплощением не столько «моря или прибоя», сколько ассоциируемого с войной шума: удары в барабан уподобляются выстрелам, тряска шаров и цилиндров воплощает заговорочный шепот или звуки шагов. При этом, Ржевски детально прописаны разные действия, которые необходимо выполнять на сцене инструменталисту: «подняться, наклониться, чтобы взять инструмент», «положить барабан на стол и пройти в центр сцены», «постепенно нагнетать возбужденность», «произносить текст в духе агитации» и т.д.:



Все это способствует воссозданию яркой театральной сценки, в которой задействованы и музыка, и слово, и пантомима.

В созданном для сопрано-саксофона и фортепиано **VIII акте** («*Охота на ангелов*») используется текстовая реминисценция из I акта. Но здесь присутствует иной способ его фиксации. Текст поделен на пять формант и выписан перед музыкальной частью партитуры: 1. «*Охота на ангелов является популярным времяпрепровождением в моей стране*», 2. «*Группа людей собирается на вершине и ждет появления ангелов*», 3. «*Вот они прибывают! Вы можете видеть их на горизонте, идущими через холмы: сотни, тысячи, даже, возможно, миллионы...*», 4. «*Минуточку! Это не ангелы! Это –*

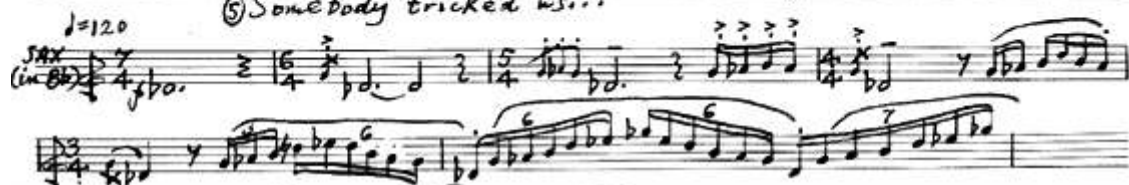
демоны, как те, которых вы видите на картинах Иеронима Босха», 5. «Кто-то обманывал нас...»:

(Read aloud. ^{at the indicated points}) Shooting angels is a popular pastime in my country. A group of people get together on a hilltop with a case of beer, and wait for the angels to appear.

Here they come! You can see them on the horizon, coming over the hills: hundreds, thousands even, maybe millions.

Wait a minute! Those aren't angels! They're demons, like those you see in Hieronymus Bosch paintings.

Somebody tricked us...



Сама же партитура представляет собой пять страниц чисто инструментальной музыки, визуально элегантно оформленной, стремительной по темпу, изобилующей разного рода динамическими, артикуляционными градациями, исполнительскими способами игры (например, стаккатиссимо). Однако, в некоторых местах, указанных Ржевски, инструменталисту необходимо прерывать игру и свободно декламировать одну из пяти формант. Аналогично I акту здесь произнесение текста обособлено от музыкального звучания, хотя и влияет на общий характер ирреальной образности.

Камерная опера Ржевски, созданная для одного инструменталиста, представит произведением политически актуальным и свойственным своему времени; в нем поднимаются вопросы человеческого бытия – общества, столкнувшегося с необходимостью воевать. При этом, композитор ориентирует слушателя на исторический контекст, восстанавливая использованием текстов в едином хронотопе духовную близость некоторых политических деятелей, персонажей и литературных героев.

Примечания

1. См. о жанре инструментальной композиции со словом: *Петров В.О.* Инструментальная композиция со словом: вопросы теории и истории жанра // *Музыковедение*, 2011. № 4 (апрель). С. 2-8; *Петров В.О.* Инструментальная пьеса со словом: теория жанра в связи с его интерпретацией // *Проблемы художественной интерпретации: Материалы Всероссийской научной конференции 9-10 апреля 2009 года / РАМ им. Гнесиных / Сост. и отв. ред. И.С. Стогний.* – М., 2010. С. 169-189; *Петров В.О.* Слово в инструментальной композиции: типология интегрирования текстов // *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология, искусствоведение. Вопросы теории и практики.* – Тамбов: Грамота, 2011. № 2 (8): в 3-х ч. Ч. III. С. 129-133; *Петров В.О.* Текст в инструментальной композиции (об одной особенности композиторского творчества второй половины XX века) // *Музыковедение*, 2010. № 9 (сентябрь). С. 2-7.

2. При сочинении инструментальной композиции со словом автор может использовать разные типы текста. Он может применить текст литературной классики (поэтическое или прозаическое произведение), фрагменты документальной литературы (текст официальных документов, газетных вырезок), эпистолярного наследия известной личности, в конце концов, – придумать текст самостоятельно. Все эти типы употребляются Ржевски в «Падении

империи». Однако, необходимо отметить, что в некоторых других случаях композитор позволяет сочинять текст исполнителям непосредственно при сценической реализации произведения. Вербальная импровизация, воспроизведение инструменталистом собственного текста, согласно или свободно от авторских указаний композитора заметна, например, в сочинениях «Площади: дидактическая музыка для сольного инструмента» Т. Джонсона, «Два ужасных тромбона» (1997) С. Лесли, «Шик-машина» (2004) для ударника П. Дрешера.

3. Политекстовое взаимодействие ведет свою историю с XIII века, когда был сформирован жанр многоголосного мотета, в котором каждая мелодическая линия имела свой собственный текст. См. об этом: *Румянцева М.* Единство образа в политекстовом и полимелодическом выражении (на примере мотета XIII века) // *Христианские образы в искусстве: Сб. трудов № 171. Вып. 2. / РАМ им. Гнесиных. / Сост. и отв. ред И.С. Стогний. – М., 2008. С. 59-65.* Т. Франтова по отношению к полифоническим произведениям использует термин «политекстовый контрапункт»: «целое сформировано как политекст – суммирование в одновременности нескольких частей, каждая из которых репрезентует традиционную форму самостоятельного текста». // *Франтова Т.В.* Об одной современной художественной универсалии // *FEST-SCHRIFT* Валентине Николаевне Холоповой: Материалы науч. конф. / Ред.-сост. О.В. Комарницкая. – М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2007. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории, сб. 63). С. 22.

4. В применении принципов вокализации текста композитор свободен, поскольку работает в новом жанре, семантически не связанном с известными до середины XX столетия вокальными жанрами. Этот факт предопределил составление специфической классификации принципов голосового воспроизведения текстов. В жанре инструментальной композиции со словом можно выделить четыре таких принципа:

- речитативно-песенный (мелодическое «омузыкаливание» речи),
- кантиленно-песенный (пение с использованием ярко-выраженных мелодических фраз, легато, рубато и т.д.),
- метроритмически-декламационный (декламация в заданном композитором метроритмическом рисунке),
- свободно-декламационный (декламация, не скованная метром и ритмом, предполагающая произнесение текста в нерегламентированной ничем свободе).

Наиболее часто используемыми являются метроритмически-декламационный и свободно-декламационный принципы. Этот факт обусловлен двумя причинами: 1) *внешняя*: инструменталисты не всегда могут справиться с предъявляемыми требованиями композиторов – они априори не являются певцами, 2) *внутренняя*: декламация более четко может продемонстрировать содержательную основу сочинений, поскольку речь по сравнению с пением богата нюансами, способами произнесения слов (от крика и скандирования до шепота и свиста) и т.д.

5. Напомним, что главный герой новеллы Тоби Вэк любил слушать перезвон колоколов и представлять, что они с ним говорят. И вот в одну предновогоднюю пору духи колоколов помогли Тоби лучше узнать и понять человека, которого он больше всего любил.

6. Матушка Гусыня – вымышленный персонаж британских сказок. Приблизительно в середине XVI века в Англии вышел сборник стихов Матушки гусыни, в котором были собраны образцы уличного фольклора. Одни из этих текстов – британской считалки – использовал Ржевски.