



Надежда Алексеевна Травина

**ТРИ МЕТОДА ИГРЫ С «ЧУЖИМ СЛОВОМ»
В МУЗЫКЕ ЛУЧАНО БЕРИО**

В отличие от многих современников Лучано Берлио (1925–2003) наиболее страстно сочетал композиторский эксперимент с понятными и узнаваемыми стилями, манерами и техниками композиции. Вступая с ними в особую игру, он создавал на этой основе неповторимый звуковой мир.

В музыке Берлио самобытно проявились ведущие признаки поставангардного, постмодернистского музыкального сознания. Это обращение к жанрам прошлых эпох (магнификат, симфония) либо недавнего времени (сценическая месса), парадоксальная смесь композиторских подходов, инструментальных составов, синкретизм, интертекстуальность, сочетание *initio* и *ratio* – так называемый «хаос» и «логос» – и многое другое. По словам Т.В. Цареградской, «Берлио нередко называют “лицетворением постмодерна”, со всеми вытекающими следствиями: сложнейшим внутренним диалогом рационального и иррационального, особым отношением к истории культуры, эстетским приятием маскульту и многомирностью» [8, 332]. Музыкальная композиция для Берлио – макромир, отражающий действительность, воспринимающуюся им как огромное культурное пространство, наполненное аллюзиями, семиотическими

Работы молодых музыковедов

кодами, ассоциациями, отсылками к традиции. Характерным признаком его сочинений стал ключевой принцип постмодернистского мышления – уже упомянутый феномен *игры*.

Игра предполагает многовариантность событий, контаминацию, и ее исход не всегда предопределен. Элементом постмодернистской игры также служит ее диалогичность, театральность и карнавальность: мир представляется как диалог «первоначал», не связанных друг с другом. У Лучано Берлио феномен игры обнаруживается в сочинениях с заимствованным, «чужим» музыкальным материалом, а также с самобытным литературным источником. Для подтверждения этого обратимся к композициям «Folksongs», «A-Ronne», «Recital I for Cathy».

В цикле «Folksongs» («Народные песни») правила игры задали фольклорные первоисточники, лежащие в основе музыкальных «презентаций» таких стран, как США, Италия, Франция, Армения, Азербайджан, а также некоторых регионов (Овернь, Сицилия, Сардиния). Создавая этот цикл вместе со своей супругой, певицей Кэти Берберян, Берлио обратился к фольклорным антологиям и исследованиям; помимо этого, он использовал три песни из своего раннего вокального сборника «Tre canzoni popolari». В «Народных песнях» Берлио и Берберян намеренно подчеркивают музыкальную специфику народного инварианта — его типичные тембровые особенности, артикуляционные способы звукоизвлечения, вокализирования и, конечно же, диалект. Берлио писал о том, что для него произношение гораздо важнее текста как носителя точного смысла: в сочетании с ярко выраженной национальной окраской в музыке демонстрируются характерные черты музыкального фольклора разных стран. «Чрезвычайно тонкая инструментовка здесь гораздо уместнее, чем использование голоса в сопровождении

Работы молодых музыковедов

фортепиано», – считал Беріо [10, 123]. «Раскрашивая» первоисточник небольшим инструментальным составом, композитор тем самым избегал, по его словам, «модернизированных цитат». Не меняя народную песню (за исключением тональности, по-видимому, не столь удобной для пения), он целиком сосредоточил внимание на тембровом аккомпанементе, представляющем собой continuo в виде флейты, альты и арфы. Тем самым для Беріо каждая песня стала неким пространством, позволяющим ему изобретать новые инструментальные сочетания, порой весьма далекие от оригинала. Помимо аккордового сопровождения и песенной фактуры, композитор пишет и алеаторические квадраты, кластеры, сонор-линии.

Настоящая же игра заключается именно в работе с фольклорным материалом. Во-первых, он взят не в так называемом «чистом», только что записанном виде, а явился еще одной переработкой, ориентированной на прежние версии. Во-вторых, Беріо в этом цикле пригласил «поиграть» и Берберян, которая словно подчинила инвариант своему голосу, манере исполнения, а в некоторых случаях превратила песню в театрализованную сценку с жестикуляцией и перемещением по сцене (например, в «Азербайджанской любовной песне»). Это не что иное, как незафиксированная в партитуре импровизация певицы, которая в каждом выступлении выбирала новый способ воплощения первоисточника. Таким образом, в цикле «Folksongs» принцип игры с чужим материалом – народной песней – реализовался не только благодаря композитору, но и исполнительнице: сохраняя мелодию и диалект первоисточника, Беріо и Берберян направляют свою энергию творческой реинтерпретации на инструментальный фон. Обратимся для примера к открывающей цикл песне под названием «Black is a

Работы молодых музыковедов

colour of My True Love's Hair» («Черный – это цвет волос моей истинной любви»). Данный напев был записан в 1915 году в районе гор Аппалачи американским фольклористом Джоном Джейкобом Найлзом, также ставшим его исполнителем. Песня, сочетающая в себе черты old-time music, блюза и соула, в версии Найлза звучит под аккомпанемент банджо, у Берио – в сопровождении дуэта альта и арфы. Если американский певец воспроизводил типично народную, своего рода афроамериканскую манеру пения, то Берберян, сохраняя джазовые интонации, трактует эту песню парадоксальным образом – в духе арии с характерным вибрато голоса.

Еще один весьма любопытный способ игры с чужим словом наблюдается в другом сочинении Берио – «A-Ronne» (1974–1975), которое существует в двух вариантах – для пяти и для восьми исполнителей (в реализации знаменитого октета Swingle Singers) с магнитофонной пленкой. Название пьесы можно условно обозначить как «от А до Я», ибо в нем заключены первая и последняя буквы староитальянского алфавита (после буквы «Z» там следовали еще знаки «ette», «sonne», «ronne»). В основе композиции лежит концептуальное стихотворение итальянского писателя и друга Берио Эдоардо Сангвинетти. Текст представляет собой полиязычный коллаж известных цитат: это Евангелие от Иоанна (фраза «В начале было Слово» цитируется на латыни, греческом и новоевропейских языках), «Фауст» Гете («В начале было Дело», по-немецки), «Божественная комедия» Данте («В середине пути» или, в переводе М. Лозинского, «Земную жизнь пройдя до половины»), а также первая фраза из текста Коммунистического манифеста Маркса и Энгельса – «Призрак бродит...». Текст Сангвинетти не содержит существенного смысла – это постоянный, словно намеренный повтор известной фразы,

Работы молодых музыковедов

которая постепенно помещается с другими словами, создавая некую
МЫСЛЬ:

а: ах: ха: хамм: начало:
в: в начале: в моем начале:
в начале: в моем начале:
ах: в начале было:
слово: ковчег:
глагол: оно было в начале: в начале:
был: смысл: дорогой: в моем начале: логика:
моя плоть: она была в начале: в начале: сила:
действие:
в моем начале:
между: в середине: начинается? в моем теле
начинается человеческое тело?
между: в середине пути: в середине моей плоти:
Во рту – начало:
в моем начале:¹

Явное обыгрывание слова «начало» (а в дальнейшем и других слов — «середина» и «конец») на разных языках демонстрирует сущность экспериментального подхода Сангвинетти к тексту, который он трактует уже не как единое, художественно законченное целое, а как подвижную переменную структуру, где каждое слово является самоценным феноменом.

Сам Беріо называл свою пьесу «музыкально-звуковой комментирующей экранизацией стихотворения Сангвинетти» [11, 125], а также прямо указывал на то, что главной задачей этой композиции стала работа с текстовыми цитатами, которые в данном случае выступают как модели для вокальных экспериментов. Беріо расширяет сферу возможностей человеческого голоса — помимо виртуозного проговаривания текста он использует шепот, крик, смех, чавканье, свист, сладкие вздохи, мычание и рычание. Композитор не просто поручает певцам воспроизводить цитату, а всячески ее преобразовывает — дробит на фонемы и слоги по типу гокета, вводит цитату в духе мадригала (на это указывает сквозная имитационная

¹ Перевод автора статьи.

Работы молодых музыковедов

фактура и любовно-светский характер музыки), дает в сочетании с другими фразами на разных языках, а также выделяет ремарками, указывающими на воспроизведение этого фрагмента с определенным характером («злобно», «весело», «восторженно» и т.д.). Подобно Сангвинетти, Берлио каждый раз вновь изобретает новые звуковые способы воплощения слова, рассматривая голос как весьма пластичный виртуозный инструмент. Постоянное наложение вокальных приемов, сочетание шумов, пения, выкриков и подчеркнутая театральность «A-Ronne» в духе театра абсурда – все эти особенности родились, прежде всего, на основе текста Сангвинетти, который и нашел для Берлио ключ к музыкальной игре.

Наконец, одним из самых ярких примеров игры с чужим словом в творчестве Берлио можно считать его композицию «Recital I for Cathy» («Сольный концерт №1 для Кэти») 1972 года, созданный для 17 инструментов и меццо-сопрано и посвященный той же Кэти Берберян. Уникальное сотворчество певицы и композитора, запечатленное во многих произведениях Берлио (таких, как «Ommagio a Jouse», «Circles», «Visage», «Seguenza III»), и определило оригинальность «Сольного концерта». В основе сочинения, соединившего в себе черты инструментального театра, монооперы и моноперформанса, лежит принцип цитирования и автоцитирования, представленный в партии исполнительницы. Однако Берлио использовал заимствованный материал весьма необычным способом. В рукописной партитуре (автографе) «Сольного концерта» он полностью выписал разговорные реплики певицы, но при этом поместил в ее партию «пустые» алеаторические квадраты, указав лишь тональность музыкального фрагмента и в некоторых из них – фамилию цитируемого композитора. Композитор частично нотировал только первый и последний номер своего сочинения, а создание остальных поручил

Работы молодых музыковедов

исполнительнице. Полностью нотированная партитура уже содержит выписанные цитаты в квадратах, с подробными указаниями к техническим приемам инструментов, с ремарками и репликами. Владельцы этих источников – факсимиле и изданной партитуры – оказались анонимами, и узнать, какая из них первична, а какая вторична, к сожалению, невозможно. Однако можно предположить, что автограф принадлежал Кэти Берберян, а полностью выписанная партитура – Берио. Аудиозапись зафиксировала лишь разовый вариант, и полная партитура, изданная Universal Edition – кропотливый труд по расшифровке фонограммы, некий *postfactum*. Сочинение представляет собой коллаж цитат из музыки различных эпох и стилей: в нем используются фрагменты из сочинений Монтеверди, Перселла, Баха, Шуберта, Россини, Доницетти, Верди, Вагнера, Бизе, Массне, Вольфа, Малера, Равеля, Шенберга, Мийо, Мусоргского, Прокофьева, Стравинского и многих других композиторов. Также в «Сольном концерте» есть автоцитаты – фрагменты других сочинений Берио («*Epifanie*» и «*Avendo Gran Desio*»). Лишь заключительный номер – «*Lied*» – не содержит заимствованного материала. Все музыкальные фрагменты расположены произвольно и не связаны между собой ни в музыкальном, ни в сюжетном плане. Интересно, что цитаты «Сольного концерта» певица воспроизводила исключительно по памяти, так как практически все они составляли ее репертуар. Отсюда и отсутствие выписанных фрагментов, равно как и неполно нотированные партии инструментов. Берберян выбрала лишь заключительные фразы того или иного отрывка и пела их непосредственно после разговорной реплики, не создавая какой-либо остановки действия. Каждая цитата как бы «воспроизводит» психологическое состояние героини – это выражается прямо

Работы молодых музыковедов

(конкретные фразы о чувствах, действиях, слова, отражающие мысли и намерения) или косвенно (ладовый колорит, манера исполнения, соотношение партий друг с другом). Именно в цитировании обнаруживается скрытый сюжет: разговорные реплики героини становятся лишь органичным дополнением. Фрагменты арий и песен репертуара Кэти Берберян искусно помещаются в авторскую музыкальную ткань и составляют с ней единое целое, хотя и звучащее в параллель с разными самостоятельными пластами. Учитывая «авторитарный» характер исполнительницы в сотрудничестве с композитором, ее основополагающую роль при создании сочинения, можно предположить, что выбор цитат полностью принадлежал ей. Берио лишь аранжировал заимствованный материал и добавил к оригинальным партиям вокала и фортепиано (их модификации касаются только смены тональности) новые тембры, мелодические линии, штрихи и т.д. Однако мобильность всего сочинения этим не ограничивается: единственная аудиозапись не является единственным вариантом воплощения, ведь каждый исполнитель может воспроизвести цитату в собственной манере, с определенными действиями, или даже вовсе другой отрывок по своему выбору.

Обратимся к самой музыке для того, чтобы понять, как Берио и Берберян переосмысливают заимствованный материал. Весьма оригинальными выглядят цитаты из произведений Стравинского, Мусоргского и Прокофьева, которые Берберян также исполняла на собственных концертах. В «Сольном концерте» данные фрагменты выделяются не только характерным звучанием и узнаваемостью на слух, но и произнесением слов на русском языке. К примеру, очень эффектно звучит цитата «Песни о Блохе» Мусоргского. Берберян воспроизводит строку, по которой можно определить название фрагмента: «Милей родного брата она ему была... Блоха!». Ее голос

Работы молодых музыковедов

звучит преувеличенно торжественно с оттенком иронии и юмора: четко артикулируя, исполнительница намеренно «окает» в слове «она», пародируя русский северный диалект. Эта цитата транспонирована из a-moll в dis-moll: не будет преувеличением сказать, что и в этом решении Берлио и Берберян есть момент юмора. Музыканты тоже решают повеселиться, ибо еще до вступления партии певицы начинают выкрикивать отдельные слоги, имитируя сливающиеся в общий фон голоса из толпы. Пианист активно присоединяется к общему настроению и берет аккорды максимально резко, неуклюже, акцентируя каждую долю.

Из богатого оперного творчества Джузеппе Верди Берберян и Берлио выбирают «Риголетто» – цитату арии Риголетто «Cortigiani, vil razza dannata» («Куртизаны, исчадие порока»). Композитор оставляет тональность и фактуру аккомпаниатора неизменной, но в остальном проявляет изобретательность: музыканты выкрикивают отдельные гласные и гремят игрушечными инструментами (судя по фонограмме, резиновыми с характерным писком). Актриса издает отчаянный вопль, словно перевоплощаясь в Джильду, которую удерживает Герцог, и сразу же предстает в роли Риголетто, извергающего проклятия куртизанам. Гневная интонация Берберян на фоне стремительных нисходящих пассажей фортепиано рисует ярость ее героини, которая так же, как и вердиевский шут, обращается к несправедным, низким людям, погубившим светлое чувство.

Таким образом, условно выделенные методы игры Лучано Берлио с «чужим словом», на наш взгляд, в полной мере демонстрируют творческие искания композитора в союзе слова и звука, своего и заимствованного материала. Именно в этих примерах наиболее ярко проявляется феномен игры, присущий второй половине XX века – игры со словом, смыслом, вокальной техникой,

Работы молодых музыковедов

цитатой, манерой исполнения и т.д. В каждом случае источником для воплощения игры становятся конкретные модели: в «Folksongs» это народный образец, в «A-Ronne» – текст Сангвинетти, а в «Recital I for Cathy» – репертуар Кэти Берберян.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Берио Л.* Фрагменты из интервью и статей / пер. Л.В. Кириллиной // XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы. Вып.2. М., 1995. С. 110–125.
2. *Высоцкая М.С., Григорьева Г.В.* Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: Учебное пособие / М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория». 2014. С. 89–94.
3. *Грицанов А.А.* Постмодернизм: энциклопедия / А.А. Грицанов, М.В. Можейко. М., 2001.
4. *Деррида Ж.* Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук // Деррида Ж. Письмо и различие. М., 2000. С. 352–368.
5. *Кириллина Л.В.* Лючано Берио // XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы. Вып.2. М., 1995. С. 74–109.
6. *Лючано Берио* // История зарубежной музыки. XX век: Учебное пособие / отв. ред. Н.А. Гаврилова. М., 2005. С. 67–73.
7. *Скачок В.Е., Демьяненко А.М., Демьяненко Е.А., Котлярович А.А.* Игра как философский феномен человеческой деятельности // Молодой ученый. 2015. №24. С. 1193–1195.
8. *Цареградская Т.В.* Лучано Берио в поисках гестуса // Опера в музыкальном мире: история и современность / Сост. И.П. Сусидко. М.: РАМ и Гнесиных Гос. Институт искусствознания, 2016. С. 332–344.

Работы молодых музыковедов

9. *Metzer D.* Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. P. 22–34.
10. *Osmond-Smith D.* Berio. Oxford, 1991.
11. *Stoianova I.* Luciano Berio: chemins en musique // *Revue musicale.* 1985. №375-377. P. 122–141.
12. *Vila M.* Cathy Berberian: cant`actrice. Paris: Fayard, 2003. P. 5–14.

BIBLIOGRAPHY

1. *Berio L.* Fragmenty iz interv'yu i statej / per. L.V. Kirillinoj // XX vek. Zarubezhnaya muzyka: Ocherki i dokumenty. Vyp.2. M., 1995. S. 110–125.
2. *Vysockaya M.S., Grigor'eva G.V.* Muzyka XX veka: ot avangarda k postmodernu: Uchebnoe posobie / M.: Nauchno-izdatel'skij centr «Moskovskaya konservatoriya». 2014. S. 89–94.
3. *Gricanov A.A.* Postmodernizm: ehnciklopediya / A.A. Gricanov, M.V. Mozhejko. M., 2001.
13. *Derrida ZH.* Struktura, znak i igra v diskurse gumanitarnyh nauk // *Derrida ZH.* Pis'mo i razlichie. M., 2000. S. 352–368.
5. *Kirillina L.V.* Lyuchano Berio // XX vek. Zarubezhnaya muzyka: Ocherki i dokumenty. Vyp.2. M., 1995. S. 74–109.
6. Lyuchano Berio // *Istoriya zarubezhnoj muzyki. XX vek: Uchebnoe posobie / otv. red. N.A. Gavrilova.* M., 2005. S. 67–73.
7. *Skachok V.E., Dem'yanenko A.M., Dem'yanenko E.A., Kotlyarovich A.A.* Igra kak filosofskij fenomen chelovecheskoj deyatel'nosti // *Molodoj uchenyj.* 2015. №24. S. 1193–1195.
8. *Caregradskaya T.V.* Luchano Berio v poiskah gestusa // *Opera v muzykal'nom mire: istoriya i sovremennost' / Sost. I.P. Susidko.* M.: RAM i. Gnesinyh Gos. Isntitut iskusstvoznaniya, 2016. S. 332–344.

Работы молодых музыковедов

9. *Metzer D.* Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. P. 22–34.
10. *Osmond-Smith D.* Berio. Oxford, 1991.
11. *Stoianova I.* Luciano Berio: chemins en musique // *Revue musicale.* 1985. №375–377. P. 122–141.
12. *Vila M.* Cathy Berberian: cant`actrice. Paris: Fayard, 2003. P. 5–14.

