

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

Оригинальная статья
УДК 78.01
DOI: 10.56620/2587-9731-2023-1-087-102



Греция и Франция: к вопросу о национальной идентичности Жоржа Апергиса

Татьяна Олеговна Яковлева

Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Россия,
iakovlevatati@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-8267-6351>



Аннотация. В статье исследуется творчество греко-французского композитора Жоржа Апергиса сквозь призму национальной идентичности. Подобный подход был использован для разговора о биографических фактах из жизни автора, особенностях его эстетических взглядов, музыкально-театрального языка. Исторический контекст, стилистические и структурные особенности сочинений различных авторов, в сопоставлении с творчеством Апергиса, позволили охарактеризовать специфику мышления композитора.

Греция характеризует ранний этап его творчества, начало занятий искусством. Уехав из Афин, большую часть жизни композитор провел во Франции, тесно соприкасаясь с культурой страны. Концертная, театральная, кинематографическая жизнь Парижа в 60-е годы кипела открытиями, масштабными событиями, и он оказался в их эпицентре. Многие личные творческие паттерны композитора формируются не только на основе его впечатлений от культурного изобилия во Франции, но и от самого французского языка. Он воспринимает его как музыкальный материал, используя фонетические и просодические возможности. Для Апергиса важен также параметр телесности и жеста, в чем обнаруживается связь с французской традицией в области пластики и звука. Более подробно рассматривается взаимосвязь Апергиса с творчеством режиссера Антонена Арто, а также понятием «тело без органов»; описывается характер взаимосвязей между звуками, жестами и фонемами, возможности их сочетаний друг с другом. Фрагментарность, калейдоскопичность, «кадровость» восприятия реальности Апергиса рифмуются с современными ему кинематографическими подходами режиссеров Новой волны, а также философией постструктурализма, в особенности, Жюлья Делеза и Феликса Гваттари и понятием ризома.

Предложенный в статье ракурс позволил более подробно рассмотреть особенности жизни и творчества Апергиса. На основе информации из различных европейских научных работ, а также интервью с композитором, впервые на русском языке изложен ряд фактов из его жизни, проведены параллели с различными композиторами, режиссерами, философами и их композиционными методами.

Ключевые слова: Жорж Апергис, Франция, тело без органов, современная музыка, телесность, фонема, ризома

Для цитирования: Яковлева Т.О. Греция и Франция: к вопросу о национальной идентичности Жоржа Апергиса [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2023. № 1. С. 87–102.

DOI: 10.56620/2587-9731-2023-1-087-102

Music at the Turn of the 20th-21st Centuries

Original article
DOI: 10.56620/2587-9731-2023-1-087-102

Greece and France: Concerning the Question of Georges Aperghis' National Identity

Tatiana O. Yakovleva

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
iakovlevatati@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-8267-6351>

Abstract. This article examines the music of Greek-French composer Georges Aperghis through the prism of national identity. This kind of approach was used for engaging in conversations with the composer about various biographical facts from his life, the characteristic features of his aesthetic views, his musical and theatrical language. The historical context and the stylistic and structural features of various French composers compared with Aperghis' musical output make it possible to characterize the specific features of the latter's musical thinking.

Greece characterizes the early phase of his work, the beginning of his art studies. After having left Athens, the composer has spent most of his life in France, engaged in close contact with the country's culture. The concert, theatrical and cinematic life in Paris in the 1960s was seething with artistic discoveries and large-scale events, and he found himself in their epicenter. Many of the composer's personal artistic patterns have been shaped not only by his impressions of the cultural abundance in France, but also by the French language itself. He perceives the latter as musical material, making use of phonetic and prosodic possibilities. The parameter of corporeality and gesture is also important for Aperghis, wherein the connection with the French tradition in the field of plasticity and sound are revealed. Aperghis' artistic relationship with the works of theater director Antonin Artaud, as well as the concept of "body without organs" is examined in more detail; and the nature of the interconnection between sounds, gestures and phonemes, as well as the possibility of their combinations with each other are revealed. Fragmented, kaleidoscopic qualities, as well as a "framework" type of perception of reality in Aperghis' music matches with the cinematographic approaches of the contemporary New Wave film directors, as well as the philosophy of post-structuralism, in particular, Gilles Deleuze and Felix Guattari and the concept of the rhizome.

The perspective proposed in the article makes it possible for us to examine in greater detail the peculiar features of Aperghis' life and work of. Based on information from various European scholarly works, as well as an interview with the composer, for the first time in Russian a set of facts from his life is presented, and parallels are drawn with various other composers, philosophers, theater and cinema directors in terms of their compositional methods.

Keywords: Georges Aperghis, France, body without organs, contemporary music, physicality, phoneme, rhizome

For citation: Yakovleva T.O. Greece and France: Concerning the Question of Georges Aperghis' National Identity [Electronic source]. In: *Sovremennye problemy muzykoznaniiya / Contemporary Musicology*, 2023, No. 1, pp. 87–102.

DOI: 10.56620/2587-9731-2023-1-087-102

Платан и Греция – кто может их разделить? Жорж Апергис сохранил то, что Аристотель называл «филия» – ни дружбу, ни любовь – но лучше, их единство. <...> Апергис передает важнейшее: смех и нежность, печаль и юмор, жизнь после смерти, дружелюбие и противоречия. <...> Он находится между Грецией и Францией, между музыкой и речью, между нами. Дерево платан создано в подобном духе: под его тенью мы собираемся, болтаем, пьем, рассказываем про жизнь. Под тенью Апергиса каждый может играть, творить, петь, как заблагорассудится [13, 24].

Режиссер Антуан Жинт, автор первой монографии о Жорже Апергисе, еще в 1990 году поэтично и точно охарактеризовал композитора, подметив свойственное его творчеству связывание разных этических и эстетических категорий, нахождение между ними. Апергис (р. 1945) за последние полстолетия приобрел статус одного из самых известных композиторов в Европе, создал несколько работ в IRCAM и получил около десятка престижных наград¹. Всю свою творческую карьеру он находился на полюсах между театром и музыкой, между голосом и инструментом, между словом, звуком и жестом, между западом и востоком. Категория «между» – во многом определяющая

¹ Среди наград Апергиса выделим премию SACEM за лучшую композицию года (*Machinations*, 2000), премию Маурисио Кагеля (2011), «Золотой лев» на Венецианской биеннале (2015), премию BBVA Foundation Frontiers of Knowledge (2016), Гран-при SACD (2018), Музыкальную премию Эрнста фон Сименса (одна из главных премий для современных композиторов, 2021).

для автора в сочетании с несколькими парами других концептов. Рассмотрим один из них – вопрос национальной идентичности.

В устной практике регулярно встречаются два варианта ударения в фамилии композитора: то на второй слог, то на третий. Апергиса считают «французским композитором греческого происхождения», что объясняет распространившуюся практику разных трактовок: как известно, акцентологические нормы во многих странах определяют постоянный характер ударения, и в соответствии с французским правилом ударение ставится на последний слог, а с греческим – на предпоследний.

Греция и Франция – две основные точки в биографии Апергиса, в чем усматривается аналогия с его творческим наставником Яннисом Ксенакисом. Оба композитора родом из греческих семей и ранние годы провели в Греции, зрелые же связаны с Францией. Их различное отношение к стране рождения можно определить даже по заглавиям сочинений: почти все произведения Ксенакиса носят греческие названия, у Апергиса таковых лишь несколько среди ранних опусов, в дальнейшем он использует французские и иногда английские обозначения.

В интервью 2008 года Апергис объяснял, что давно не ассоциирует себя с Грецией, так как, уехав отсюда за три месяца до совершеннолетия, прочно связал себя с французской жизнью:

Все мои друзья, мои интересы находятся в Париже. Моя жена, актриса Эдит Скоб – француженка. Четыре или пять раз, когда я ездил в Грецию, я сопровождал французские ансамбли. Единственная связь с Грецией – это большое число студентов, которые приезжают ко мне на занятия. Это очень сильно меня трогает <...> Греческая музыкальная жизнь пошла своим путем, я не являюсь ее частью [20].

Тем не менее Греция стала для Апергиса местом самоопределения. Долгое время он выбирал между двумя сферами деятельности, так как помимо музыки серьезно увлекался живописью. Художественная среда ему

близка с рождения: мать Ирен Апергис – художница², отец Ахиллес Апергис – скульптор³. Скорее всего, это способствовало раннему творческому старту Жоржа Апергиса, его первая выставка прошла, когда ему было девять лет. Он изучал живопись, особенно любил творчество Клее, но параллельно всегда занимался музыкой [14, 5]. По желанию деда он с пяти лет начал учиться игре на фортепиано – уроки давал друг семьи [13, 148]. Немного позже его отдали в класс композиции Янниса Папайоанну – преподавателя Афинской консерватории, который обучал его анализу партитур [14, 5]. Однако глубокое погружение в современную музыкальную культуру было возможно только во Франции, и решение продолжить свою деятельность в качестве композитора подтолкнуло его к переезду в сентябре 1963 года, незадолго до восемнадцатилетия.

В Париже Апергис первое время работал как пианист в барах и ночных клубах, при этом посещал оперу и концерты. Он так говорит об этом времени:

Это было любопытно, я слушал музыку со всего мира. Я был на концертах почти каждый день – в Юнеско, в Музее Человека, в котором исполнялись азиатская музыка. Я также увлекался рок-музыкой: видел игру *Beatles* в зале «Олимпия», *Rolling Stones* во Дворце спорта, *Pink Floyd* на Елисейских полях [20].

Франция – один из мировых центров, где в 60–70-е годы концентрировалось актуальное искусство. Интерес к современной академической музыке тогда был неустойчивым. Как пишет Эрик Дротт, до 1968 года на подобные

² Ирен Апергис (1921–1994) училась в Афинской школе изобразительных искусств (1940–1948); долгое время, вплоть до 1979 года, не выставляла свои работы. Для стиля ее ранних полотен характерна геометрическая абстракция; впоследствии начала работать с интегрированными средами. С 1981 года стремилась к художественному использованию всего выставочного пространства, включая зрительское [12].

³ Работы Ахиллеса Апергиса (1909–1986) в 1955–1981 гг. были представлены по всему миру на 15 персональных и 60 групповых выставках. Ахиллес первоначально работал исключительно с камнем, в 1950 году начал экспериментировать с различными материалами, с 1956 года сосредоточился на металле. После окончания Второй мировой войны выполнил много заказов на различные памятники, после 50-х перешел к более абстрактным формам [9].

концерты приходило не более 200–300 человек, и только такие звезды как Карлхайнц Штокхаузен или Яннис Ксенакис собирали залы около 1500 человек [11, 205]. Майская студенческая революция сработала на пользу экспериментальной музыке: стали появляться тенденции, подхваченные у американцев и англичан – графические партитуры, текстовые композиции; распространились ансамбли, специализировавшиеся на импровизации, такие как *New Phonic Art* и *Opus N*. В период с 1968 по 1971 год интерес к новому искусству был самым активным за многие годы, и Апергис застал этот эпицентр, начав творческую карьеру на ее вершине.

Особую роль в становлении композитора сыграли регулярно проводившиеся концерты современной академической музыки. В то время продолжало свою деятельность концертное сообщество *Domaine Musical*, возглавляемое Пьером Булезом и представляющее радикальное крыло музыкальных направлений во Франции. Именно на этих концертах Апергис познакомился со звучанием серийных произведений, с пьесами участников дармштадских курсов; услышал конкретную музыку Пьера Шеффера и Пьера Анри: «Это было безумное время. Происходило так много разных событий. Там были Яннис Ксенакис, Лучано Берио, Пьер Булез и *Domaine Musical*. На другой стороне были Джон Кейдж и Морган Фелдман [21].

Ксенакис выступил в качестве наставника Апергиса, поэтому тот особенно подробно изучал его партитуры, ходил на репетиции и концерты его музыки. Так как профессионального музыкального образования в консерватории Апергис не получил и обучался самостоятельно⁴, их взаимодействие было для молодого композитора крайне важным. Ксенакис оказал влияние на его творческий метод, особенно в начальный период – в произведениях

⁴ Значительную роль в этом сыграла библиотека его друга, дирижера Константина Симоновича, где он изучал партитуры таких композиторов, как Эдгар Варез, Маурисио Кагель, Пьер Булез, Карлхайнц Штокхаузен, нововенцы, Леош Яначек.

Antistihis для трех струнных квартетов (1966), *Anakroussis* для семи инструментов (1967), *Bis* для двух оркестров (1968).

Помимо включения в музыкальную жизнь Франции, Апергис попадает и в театральный мир. Он знакомится с актерами, заводит тесные творческие контакты с режиссерами, одним из его близких друзей становится Антуан Витез⁵. Ему довелось импровизировать на фортепиано на репетициях режиссера Питера Брука. Подобное сочетание музыкальной и театральной сред принципиально для творческого видения Апергиса, так как именно на их пересечении возникает его собственная композиторская практика. Значительный этап его жизни связан с деятельностью в музыкально-театральной лаборатории АТЕМ⁶ в Баньоле, пригороде Парижа. Вместе с командой единомышленников, актерами и музыкантами, он многие годы экспериментирует над музыкальным языком и форматами. АТЕМ активно взаимодействует с местной аудиторией: его участники устраивают мастер-классы, встречи, стремятся к тому, чтобы быть доступными, учитывая неординарность их деятельности.

Связи Апергиса с французской жизнью основаны не только на включенности в ее творческую активность. У него совершенно особое отношение к языку своей второй родины. В сочинениях Апергиса иногда встречаются немецкий и английский тексты, но французский, безусловно, стержневой: основная часть его сочинений обращена к местной аудитории и исполнялась французскими музыкантами и актерами.

К моменту переезда Апергис еще очень плохо знал язык, и это переключило его фокус внимания на музыкальные параметры французской речи: он слушал ее ритм, интонационность, фонетику, впоследствии изучал линг-

⁵ Антуан Витез (1930–1990) – известный французский театральный актер и режиссер, поэт, переводчик, педагог.

⁶ АТЕМ – Ателье музыки и театра, существовало в Баньоле с 1976 по 1991 год, затем команда переехала в Театр Нантер-Амандьер. С 1997 года театр переименовывается в Т&М – Театр и музыка, и роль руководителя берет на себя режиссер Антуан Жинт, по-прежнему ориентируясь на эстетику нового музыкального театра. С 2002 года Т&М функционирует в Париже.

вистику, работы Фердинанда де Соссюра и его последователей. Язык сам по себе стал для него музыкальным материалом – звуковым, тембровым, просодическим, в меньшей степени выступая как способ донесения семантического смысла слов и нарративного высказывания⁷. Апергис изучал потенциал французской фонетики: деконструировал слова до слогов и фонем, разрабатывал собственные комбинации звуковых сочетаний – темброво-фонетический аппарат. По его словам, «у фонем есть своя собственная музыка, и их не нужно “музыкализировать”» [16]. Поиск сочетания французских букв и звуков еще при работе в театрально-музыкальной лаборатории АТЕМ в 80–90-е годы превратился в часть композиционного процесса, а в более позднем сочинении *Machinations*, написанном в 2000 году в IRCAM, такие комбинации стали основой всего музыкального материала – партии четырех исполнителей полностью состоят из фонем, не связанных с конкретными семантическими значениями⁸ (см. пример 1):

Пример 1. Ж. Апергис. *Machination*. Фрагмент партитуры⁹

1 db tt ok do nd tn td bo

2

3 tk tk tk tk tk tk tk ha tk tk au tk tk tk ia tk sa tk tk tk tk ha tk tk tk tk tk tk af tk tk tk tk tk

4 (les "h" prononcés comme la lettre de l'alphabet)
aj cs vh hh jé sc éh sv zs ha hv az sa vs zh ch hs ée

Помимо языка как системы фонетических знаков Апергиса интересует сам процесс произношения текста – его просодическая функция. Свойства

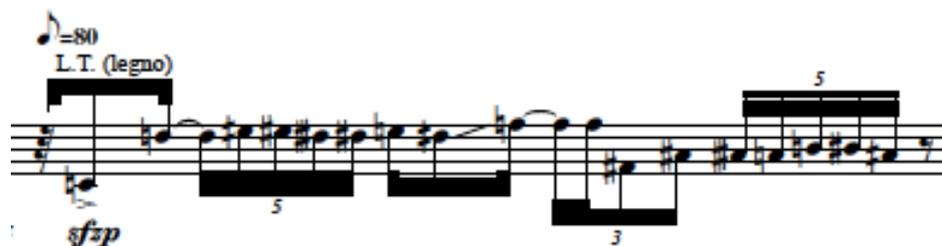
⁷ Проблематика использования речи и языка на примере сочинений Апергиса затрагивается в первой русскоязычной статье о творчестве композитора, написанной Ю.Н. Пантелеевой [7].

⁸ Подробнее об этом сочинении можно прочитать в книге П. Шенди *Machination* [18].

⁹ Автор благодарит за помощь в предоставлении нотных примеров Эмили Морин.

Другой речевой тип связан скорее с риторикой и декламацией: размашистые скачки и остановки, периодические *glissandi* создают рельефную мелодическую линию в низком регистре и демонстрируют оперного-речитативный характер высказывания (пример 3):

Пример 3. Ж. Апергис. *Parlando*. Фрагмент



Фигуры «говoreния» встречаются в сочинениях с участием и голоса, и инструмента, иногда – у одного и того же исполнителя. К примеру, пьеса *Fidélité* для солирующей арфы (1982) начинается с фразы в небольшом диапазоне, где исполнитель использует не только сам инструмент, но и голос (пример 4):

Пример 4. Ж. Апергис. *Fidélité*. Фрагмент

Musical score for the piece 'Fidélité' by Jean Apergis. It features a vocal line and an arpeggiated accompaniment. The tempo is marked as quarter note = 92. The score includes a *rall.* (rallentando) section where the tempo slows down to quarter note = 40. The lyrics are: "Sion u toi mout ible es lui dur rien non". The accompaniment consists of arpeggiated chords with triplets.

Подобного рода взаимодействие голоса и звука у Апергиса связаны также с движениями, жестами, телесностью. Понятие тела, физической реальности, находящихся в непосредственном взаимодействии с остальными элементами музыкального театра – неотъемлемая характеристика лексикона композитора.

Во Франции еще в XVII веке риторика была тесно связана с хореографией: синтаксические и морфологические аналогии подробно описала Лариса Дмитриевна Пылаева, подчеркнув непосредственную композиционную и жестовую связь риторики, танца и музыки [8]. На особое отношение французов к телесному движению указывает Константин Владимирович Зенкин:

Французской музыке (будь то Куперен и Рамо, Берлиоз или Дебюсси и Равель) свойственна конкретность, почти зримая предметность (что и вызвало необходимость программных обозначений). Французы не склонны размышлять о «чистом» духе как таковом, их всегда привлекали красочность и структурность материи, музыка света и цвета, физического движения и пространственных ощущений [5, 404].

Значимость телесности отличает не только композиторское творчество, но и театральное искусство Франции. Драматург и режиссер Антонен Арто¹¹ – радикальный новатор, переосмысливший само понимание театра, его языка и способа высказывания, оказал значительное воздействие на Апергиса. В своих работах Арто мыслит слово как часть пространства, с которым нужно обращаться «как с физически плотным *телом* (курсив мой. – Т.Я.), которое при ударе сотрясает предметы» [2, 164]. Он вводит также понятие «физического языка» или «материального языка», отказываясь от приоритета слова в театре [2, 129].

Апергис познакомился с творчеством Арто вскоре после приезда в Париж. Много дало ему общение с драматургом Артюром Адамовым¹², младшим товарищем Арто: «Я был очень вдохновлен деятельностью Арто и хотел создавать вещи, исходящие из тела. Я хотел объяснить мир, который видел в своей голове. Не только словами или музыкой, но в их единстве» [21]. Апергис воспринял от Арто целостное восприятие актера-музыканта, комментируя

¹¹ Антонен Арто (1896–1948) – французский писатель, поэт, драматург, актер, теоретик театра и кино, новатор театрального языка.

¹² Артюр Адамов (фр. Arthur Adamov, 1908–1970) – французский прозаик и драматург, переводчик.

это так: «Музыкант – это словно тело, расширенное игрой на инструменте, например, на кларнете. Неважно, работаю ли я с музыкантом или с актером – тело для меня всегда первично»¹³.

Согласно терминологии Маршала Маклюэна, инструмент для музыканта выступает его «расширением», продолжением, единым телом [6]. Апергис создает специфические связи и между элементами действия – звуками, жестами и фонемами. В его сочинениях жест становится не дополнительным действием, а непосредственной частью партитуры, на одном уровне со звуком или словом. Подобное свойство, с одной стороны, отдаленно напоминает о театральном-музыкальной традиции прошлого, о древнегреческой трагедии, произошедшей из ритуального, синкретического театра с непосредственным взаимодействием слова и интонации, жестикуляции, воспроизводимых звуков. Однако эта отсылка исключительно метафорическая. В греческом театре элементы, хотя и образовывали крайне тесную связь, все же сохраняли собственные, прочно закрепленные функции: звук означал звук, а жест оставался жестом. Апергис же разделяет функцию и элемент, предлагая новые возможности для их соединения.

К примеру, в пьесе *Les guetteurs de sons* для трех перкуссий используются не только удары по инструментам, но и фонемы, имитирующие их (обозначены в партитуре либо крестиком, либо слогами «ha», «tha», «nan», «ta», «cha» и другими), а также жесты, подражающие ударам, но «оторванные» от самого звука – беззвучные движения. Изначально неразрывно связанные жест и его звук разделяются и соединятся в новую комбинацию, в результате чего звук выражается через самостоятельный жест или фонему; в других случаях, наоборот, инструмент подражает «говорению», благодаря сходству фразировки ударов с речевой просодией.

¹³ Из интервью, взятого у композитора автором статьи.

Подобный подход может быть обозначен понятием «тело без органов», изначально предложенным Антоненом Арто, а позже широко распространенным в трудах философов Жюль Делеза и Феликса Гваттари в качестве одной из характеристик термина «ризома». Арто противостоял идее тотальной организованности тела: «Нет ничего более бесполезного, чем орган. Дав человеку тело без органов, ты освободишь его от всех автоматизмов и вернешь ему истинную свободу» [2, 319]. Делез и Гваттари продолжают мысль режиссера: «Неизбежен момент, когда нам до смерти надоедает видеть своими глазами, дышать своими легкими, глотать своим ртом, говорить своим языком, иметь анус, глотку, голову и ноги. Почему бы не ходить на голове, не петь брюшной полостью, не видеть кожей, не дышать животом?» [4, 250]. Разделяя жест и звук, Апергис освобождает музыкальный организм от привычных автоматизмов и формирует новый, более свободный тип взаимосвязей между элементами.

Арто важен для Апергиса и как продолжатель эстетики абсурда, выросшего из дадаизма и сюрреализма начала XX века во Франции. Отсутствие нарративного и последовательного сюжета, создание небытовых, фарсовых ситуаций в принципе характерно для французского искусства этого времени, будь то литература, театр или музыка: можно вспомнить Бориса Виана или Эрика Сати, в середине столетия – творчество Эжена Ионеску и Самюэля Беккета. Апергис соотносится с этой традицией скорее не тематикой и сюрреалистическими мотивами, но отсутствием линейного сюжета, иллюзорностью, причудливостью происходящего на сцене, нарочитой фрагментарностью связей между текстовыми фрагментами.

Калейдоскопичность мышления, представление о мире как о нецелостной структуре, составленной из отдельных фрагментов-кадров, также напоминают о влиянии на Апергиса французской кинокультуры 1960-х годов. Первые годы жизни композитора в Париже совпали со временем Французской новой волны в кинематографе, с такими именами как Жан-Люк Годар,

Ален Рене, Жак Риветт, Ален Роб-Грийе и другими. Их новаторский подход к монтажу (например, «рваный монтаж»), «дыры» в последовательности сцен, нарушение нарративного повествования, кроме того, режиссерские находки – включение импровизаций, отсутствие полного сценария – все это находит отражение в подходе Апергиса. В интервью композитор иногда упоминает о своем интересе к кинематографу. К примеру, в одной из бесед о его музыкальном театре *Luna Park* (2011) он рассказал о своих «монтажных» композиционных принципах, сравнив с техникой возникновения неожиданных кадров у Годара, нарочно сбивающих зрителя: «Жан-Люк Годар часто использует этот процесс, и мне он нравится: внезапно приостанавливает ход своего фильма другим изображением, например, самолетом в небе» [19].

Как автор второй половины века, Апергис рифмуется также с современной ему французской философской мыслью – постструктурализмом Делеза и Гваттари: для него столь же актуально понятие «ризома», с его множественными связями и пересечениями, с отсутствием единого корня. На эту близость указывают исследователи его творчества, среди которых Эван Ротштейн [17], Эдвард Кэмпбелл, автор книги «Музыка после Делеза» [10]. Сам Апергис говорит: «Я не могу представить мир как целостное явление, он реализуется только во фрагментах» [15]. О сходстве идей Делеза и Апергиса пишет и соавтор текстов к спектаклю *Machination* философ, драматург Франсуа Реньо:

Мозаичные, калейдоскопические формы в его сочинениях, с соединением небольших фрагментов прямо встык часто встречаются в его творчестве, и прямо отвечают этой философии, а также вызывают воспоминания о французском поэте Стефане Малларме и его «Книге». Подобный принцип реализуется как в работе со звуками, так и фонемами, в той же пьесе «Machination» [15].

С Феликсом Гваттари Апергиса связывает тесное общение. Философ увидел премьеру «Бутылки в море» (1976), и она настолько удивила его идеей

«организованного хаоса», что он с тех пор начал регулярно посещать спектакли АТЕМ. Более того, Гваттари использовал фрагмент партитуры этого спектакля для обложки своей книги *L'Inconscient machinique* и даже написал небольшую статью об Апергисе «Гетерогенез», в 2020 году впервые опубликованную на русском языке в переводе Федора Софронова [3].

Завершая небольшой обзор референсов, важных для Апергиса, подчеркнем, что в его творчестве пересекаются разные традиции и коды, не замыкающиеся на Франции и Греции. Среди них, помимо европейских, заметны восточные и африканские влияния. Тем не менее можно заметить, что культурные, философские, творческие связи Апергиса с французской культурой наиболее обширны, что отчасти объясняет, почему чаще его фамилию упоминают с ударением на последний слог.

Литература

1. Арнонкур Н. Музыка барокко. Путь к новому пониманию / пер. О. Коваль, ред. А. Аширметова. СПб.: Пальмира, 2019.
2. Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра / Сост. и вст. ст. В.И. Максимова, комм. В.И. Максимова и А.Ю. Зубкова. СПб.; М.: Симпозиум, 2000.
3. Гваттари Ф. Гетерогенез / Пер. с франц. Ф.М. Софронова // Композиторы современной Франции о музыке и музыкальной композиции: Учебное пособие / отв. ред. М.С. Высоцкая М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2020. С. 66–69.
4. Делез Ж. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения / Пер. с франц. Я.И. Свирского; науч. ред. В.Ю. Кузнецов. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010.
5. Зенкин К.В. Музыка-Эйдос-Время. А.Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке. М.: Памятники исторической мысли, 2015.
6. Маклюэн Г.М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / пер. с англ. В.Г. Николаева. М.: Кучково поле, 2019.
7. Пантелеева Ю.Н. «Моя проблематика – это разрыв дискурса: о поэтике художественных высказываний Жоржа Апергиса» // Музыка и время. 2018. № 6. С. 44-50.

8. *Пылаева Л.Д.* Музыка сценических танцев французских композиторов XVII – начала XVIII вв. в контексте риторической эпохи: дисс... д-ра искусствоведения: 17.00.02. М., 2012.
9. Aperghis Achilleas (1909–1986) [Электронный ресурс]. URL: <http://dp.iset.gr/en/artist/view.html?id=688> (дата обращения: 20.01.2023)
10. *Campbell E.* Music After Deleuze. London: Bloomsbury Academic, 2014.
11. *Drott E.* Music and the Elusive Revolution. Cultural Politics and Political Culture in France, 1968–1981. Berkeley: University of California Press, 2011.
12. *Ghika E.* For Irini Aperghis, 2014 (in Greek) [Electronic resource]. Available at: <http://fractalart.gr/gia-tin-eirini-apergi/> (accessed: 19.01.2023)
13. *Gindt A.* Georges Aperghis: Le Corps Musical. Arles: Actes Sud, 1992.
14. *Hahn P.* Etoffe – reste – étoffe. De l'utilisation artistique de restes dans un spectacle musical de Georges Aperghis. MA Thesis. Köln: Köln University, 2008.
15. *Maximoff C.* Aperghis, Tempête sous un crane [Electronic resource]. Paris: les films du pré-sent, Idéale Audience e Arte France, 2006. (DVD)
16. *Regnault F.* Aperghis littéral, 15/01/2004. [Electronic resource]. Available at: <https://www.ensembleintercontemporain.com/fr/2004/01/aperghis-litteral/> (accessed: 25.01.2023).
17. *Rothstein E.J.* Le théâtre musical d'Aperghis : un sommaire provisoire « Musique et Dramaturgie, esthétique de la représentation au xxe siècle », sous la direction de Laurent Feneyrou, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003. [Electronic resource]. Available at: [https://www.opera-rennes.fr/sites/default/files/2021-03/Etude th%C3%A9%C3%A2tre musical Aperghis.pdf](https://www.opera-rennes.fr/sites/default/files/2021-03/Etude%20th%C3%A9%C3%A2tre%20musical%20Aperghis.pdf) (accessed: 23.01.2023).
18. *Szendy P. (éd.)* Machinations de Georges Aperghis. Paris.: L'Harmattan, IRCAM, Centre Pompidou, 2001.
19. *Szpirglas J.* Luna Park de Georges Aperghis. Entretiens recueillis, 2011. [Electronic resource]. Available at: <https://brahms.ircam.fr/en/documents/document/21492/> (accessed: 20.01.2023)
20. *Toscani C.* Georges Aperghis : l'absurde du monde en scène — entrevista en Info Grece, 2008 [Electronic resource]. Available at: <https://www.info-grece.com/magazine/georges-aperghis-l-absurde-du-monde-en-scene> (accessed: 24.01.2023).
21. *Wroe N.* “Pleased to eat you.” The Guardian, Classical Music Section, 2005. [Electronic resource]. Available at: <https://www.theguardian.com/music/2005/jul/01/classicalmusicandopera2> (accessed: 20.01.2023).

References

1. *Arnonkur N.* Muzyka barokko. Put' k novomu ponimaniju [Baroque Music. The Path to a New Understanding] / transl. by O. Koval, ed. by A. Ashirmetova. Saint-Petersburg: Izdatel'stvo Pal'mira [Publishing House Palmyra], 2019.
2. *Arto A.* Teatr i ego dvoynik: Manifesty. Dramaturgiya. Lektsii. Filosofiya teatra [Theater and its Counterpart: Manifesto. Dramaturgy. Lectures. Theater philosophy] / Compl. and foreword by V.I. Maksimova, comments by V.I. Maksimova and A.Yu. Zubkova. Saint-Petersburg, Moscow: Simpozium [Publishing House Simpozium], 2000.
3. *Gvattari F.* Geterogenez [Heterogenesis] / transl. by F.M. Sofronov // Kompozitory sovremennoj Francii o muzyke i muzykal'noj kompozicii: Uchebnoe posobie [Composers of Contemporary France on Music and Music Composition: Textbook] / ed. by M.S. Vysotskaya. Moscow: Nauchno-izdatel'skij centr «Moskovskaja konservatorija» [Scientific and Publishing Center “Moscow Conservatory”], 2020. S. 66–69.
4. *Deleuze G.* Tysyacha plato: Kapitalizm i shizofreniya [A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia] / transl. from French by Ya.I. Svirsky; scientific ed. V.Yu. Kuznetsov. Ekaterinburg: U-Faktoriya [Publishing Center U-Factoria]; Moscow: Astrel' [Publishing Center Astrel], 2010.
5. *Zenkin K.V.* Muzyka-Jejdos-Vremja. A.F. Losev i gorizonty sovremennoj nauki o muzyke [Music-Eidos-Time. A.F. Losev and the Horizons of Modern Science of Music]. Moscow: Pamjatniki istoricheskoy mysli [Publishing Center Monument of Historical Thought], 2015.
6. *McLuhan G.M.* Ponimanie Medie: Vneshnie rasshireniya cheloveka [Understanding Media: The Extensions of Man] / transl. from English by V.G. Nikolaeva. Moscow: Kuchkovo pole [Kuchkovo Field], 2019.
7. *Panteleeva Ju.N.* «Moja problematika – jeto razryv diskursa: o pojetike hudozhestvennyh vyskazyvanij Zhorzha Aperghisa» [“My problematic is discourse rupture: on the poetics of the artistic statements of Georges Aperghis”] // Muzyka i vremja [Music and time]. 2018. № 6. S. 44–50.
8. *Pylaeva L.D.* Muzyka scenicheskikh tancev francuzskih kompozitorov XVII – nachala XVIII vv. v kontekste ritoricheskoy jepohi [Music of Stage Dances by French Composers of the 17th – Early 18th Centuries in the Context of the Rhetorical Era]: Dr. sci. dis. 17.00.02. Moscow, 2012.
9. *Aperghis Achilleas* (1909–1986) [Electronic resource]. Available at: <http://dp.iset.gr/en/artist/view.html?id=688> (accessed: 20.01.2023)
10. *Campbell E.* Music After Deleuze. London: Bloomsbury Academic, 2014.
11. *Drott E.* Music and the Elusive Revolution. Cultural Politics and Political Culture in France, 1968–1981. Berkeley: University of California Press, 2011.

12. *Ghika E.* For Irini Aperghis, 2014 (in Greek) [Electronic resource]. Available at: <http://fractalart.gr/gia-tin-eirini-apergi/> (accessed: 19.01.2023)
13. *Gindt A.* Georges Aperghis: Le Corps Musical. Arles: Actes Sud, 1992.
14. *Hahn P.* Etoffe – reste – étoffe. De l'utilisation artistique de restes dans un spectacle musical de Georges Aperghis. MA Thesis. Köln: Köln University, 2008.
15. *Maximoff C.* Aperghis, Tempête sous un crane [Electronic resource]. Paris: les films du pré-sent, Idéale Audience e Arte France, 2006. (DVD)
16. *Regnault F.* Aperghis littéral, 15/01/2004. [Electronic resource]. Available at: <https://www.ensembleintercontemporain.com/fr/2004/01/aperghis-litteral/> (accessed: 25.01.2023).
17. *Rothstein E.J.* Le théâtre musical d'Aperghis : un sommaire provisoire « Musique et Dramaturgie, esthétique de la représentation au xxe siècle », sous la direction de Laurent Feneyrou, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003. [Electronic resource]. Available at: [https://www.opera-rennes.fr/sites/default/files/2021-03/Etude th%C3%A9%C3%A2tre musical Aperghis.pdf](https://www.opera-rennes.fr/sites/default/files/2021-03/Etude%th%C3%A9%C3%A2tre%musical%aperghis.pdf) (accessed: 23.01.2023).
18. *Szendy P. (éd.)* Machinations de Georges Aperghis. Paris.: L'Harmattan, IRCAM, Centre Pompidou, 2001.
19. *Szpirglas J.* Luna Park de Georges Aperghis. Entretiens recueillis, 2011. [Electronic resource]. Available at: <https://brahms.ircam.fr/en/documents/document/21492/> (accessed: 20.01.2023)
20. *Toscani C.* Georges Aperghis : l'absurde du monde en scène — entrevista en Info Grece, 2008 [Electronic resource]. Available at: <https://www.info-grece.com/magazine/georges-aperghis-l-absurde-du-monde-en-scene> (accessed: 24.01.2023)
21. *Wroe N.* “Pleased to eat you.” The Guardian, Classical Music Section, 2005. [Electronic resource]. Available at: <https://www.theguardian.com/music/2005/jul/01/classicalmusicandopera2> (accessed: 20.01.2023).

