

*Владислав Олегович Петров* – доктор искусствоведения,  
член-корреспондент Российской Академии Естествознания,  
доцент кафедры теории и истории музыки  
Астраханской государственной консерватории (Астрахань, Россия),  
*petrovagk@yandex.ru*

*Vladislav O. Petrov* – Doctor of Art Criticism,  
Corresponding Member of the Russian Academy of Natural History,  
Assistant Professor of the Music Theory and History Department  
of the Astrakhan State Conservatory (Astrakhan, Russian Federation),  
*petrovagk@yandex.ru*

УДК 785

DOI 10.61908/2413-0486.2016.6.2.1-12

## ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ПРИВЛЕЧЕНИЯ ТЕКСТА В ИНСТРУМЕНТАЛЬНУЮ КОМПОЗИЦИЮ

## ON THE FEATURES OF ENGAGING THE TEXT IN THE INSTRUMENTAL COMPOSITION

### *Аннотация*

В статье рассмотрен один из самых интересных способов «разгерметизации» инструментальной композиции – включение в рамки инструментального исполнительства вербального текста. Представлен ряд приёмов, которыми пользуются композиторы: 1) текст применяется в партитуре сочинения в качестве дополнительной программы, не произносимый самими исполнителями, служащий дополнительным источником понимания содержания, 2) текст, исполняемый профессиональными вокалистами внутри основных инструментальных по своей специфике жанров, 3) текст, произносимый или пропеваемый самими инструменталистами в процессе сценической реализации опуса. В качестве примеров приведены «Времена года» А. Вивальди, «Библиейские сонаты» И. Кунау, струнный квартет «Фрагменты – Тишь, к Диотиме» Л. Ноно, Восьмая симфония Г. Малера, оперы Ф. Ржевски, Д. Крама, Тан Дуна.

*Abstract*

The article covers one of the most challenging ways of “depressurization” of the instrumental composition – the inclusion of the verbal text into the scope of the instrumental performance. The author offers a number of techniques used by composers: 1) the text is used in the score of the musical work as an additional programme, it is not pronounced by the artists and is used as an additional source of understanding the contents, 2) the text is performed by professional singers within the main genres that are instrumental by their specificity, 3) the text is pronounced or sung by instrumentalists in the process of the scenic realization of the opus. The following works are mentioned as the examples: “The Four Seasons” by A. Vivaldi, the “Biblical Sonatas” by J. Kuhnau, the string quartet “Fragmente-Stille, an Diotima” by Luigi Nono, Symphony No. 8 by G. Mahler, opuses by F. Rzewski, G. Crumb, Tan Dun.

*Ключевые слова:* постмодернизм, инструментальный театр, инструментальная композиция со словом, синтез искусств.

*Keywords:* postmodernism, instrumental theatre, instrumental composition with the word, the synthesis of the arts.

Основная причина соединения музыки и слова в инструментальной композиции, особенно в той, в которой слово становится произносимым, – *использование богатых возможностей слуховой информации*, предоставляемой слушателю. Сочетание речевой и неречевой информации позволяет воспринимать идею авторской концепции «опредмеченной», и возможности инструментальной музыки перестают быть «загадочными», сближаясь по типу воздействия с жанрами не инструментальной музыки. В связи с этим необходимо указать, что подобные произведения вызывают, в большинстве случаев, *правильный ассоциативный образ*, совпадающий с той образной «картиной», которую при сочинении «изображал» автор. И всё это происходит благодаря *открытой программности*, которой, по сравнению с «чистыми»

инструментальными жанрами, обладают инструментальные композиции со словом. Слово, зачастую, подчёркивает философский аспект *идеи*, выдвигаемой и постулирующей композитором в сочинении. Оно используется, преимущественно, в таких инструментальных произведениях, в которых наличествует *концепт*. В концептуализме важна только идея, а её сценическая реализация может быть спонтанна, импровизационна (Д. Кейдж, М. Кагель) или консервативна, когда поведение инструменталистов на сцене выписано самим автором в партитуре (В. Екимовский, Ф. Ржевски). Текст в инструментальной партитуре всегда несет *дополнительную смысловую нагрузку*. Выделим три вида интегрирования текстов в структуру инструментального опуса: 1) *текст выписан в партитуре в виде эпиграфов или подстрочных текстов, но не произносится*; 2) *текст исполняется только профессиональными вокалистами* (расширение исполнительских возможностей в рамках инструментальных жанров); 3) *текст исполняется только инструменталистами* (жанр инструментальной композиции со словом). При наличии в партитуре неисполняемого текста (1 из перечисленных видов) он становится элементом *внутренней* программы сочинения, в большинстве случаев (если это не оговорено композитором) скрытой для публики, но открытой для исполнителя. При 2 и 3 видах текст – носитель *внешней* программности, доступной как исполнителю, так и слушателю [см. об этом: 2, 3, 4, 5].

Если *текст выписан в партитуре и не произносится*, то в данном случае он призван выявлять дополнительное уточнение программы, содержательного уровня произведения, направленное, как правило, на исполнителей. Конкретизация содержательного аспекта сочинения предпринята Ф. Листом: так, словесную программу симфонической поэмы «Мазепа» (1851) составил текст стихотворения И. Гёте из цикла «Восточные мотивы». В дальнейшем в партитуре симфонической поэмы «Макбет» (1890) Р. Штрауса представлен фрагмент монолога Леди Макбет из 5 сцены I действия: «*Спеши сюда: в твой*

*слух пролью я смелость / моей души и бодрыми словами / заставлю взять  
золотой венец. Судьба / и духов сонм тебя уже венчали».* Текст У. Шекспира, с точки зрения композитора, должен направить исполнителей на создание необходимой образной подачи материала.

При этом, необходимо сразу отметить, что непроизносимый словесный текст может быть: 1) придуман композитором, 2) взят из литературного источника (прозаического или поэтического произведения религиозной или светской направленности). В ряде сочинений тексты, придуманные композитором и взятые из литературных источников, могут совмещаться. В равном количественном отношении применяются поэтические и прозаические тексты.

Один из ранних образцов использования текста в качестве эпиграфа в инструментальном произведении – цикл «Времена года» (1723) А. Вивальди. Композитор не указывает источник поэтического текста, в связи с чем можно предположить, что автором стихотворений явился он сам. При этом каждое из стихотворений «разбросано» в пространстве партитуры. I Концерт имеет следующие эпиграфы: *«Весна грядет! И радостною песней / Полна природа. Солнце и тепло, / Журчат ручьи. И праздничные вести / Зефир разносит, Точно волшебство. / Вдруг набегают бархатные тучи, / Как благовест звучит небесный гром. / Но быстро иссякает вихрь могучий, / И щебет вновь плывет в пространстве голубом...»* (I часть, Allegro); *«...Цветов дыханье, шелест трав, / Полна природа грез. / Спит пастушок, за день устав, / И тявкает чуть слышно пес...»* (II часть, Largo); *«...Пастушеской волынки звук / Разносится гудящий над лугами, / И нимф танцующих волшебный круг / Весны расцвечен дивными лучами»* (III часть, Allegro). II Концерт: *«В полях лениво стадо бродит. / От тяжкого, удушливого зноя / Страдает, сохнет все в природе, / Томится жаждой все живое. / Кукушки голос звонко и призывно / Доносится из леса. Нежный разговор / Щегол и горлица ведут неторопливо, / И теплым ветром напоен простор. / Вдруг налетает страстный и могучий / Борей,*

взрывая тишины покой. / Вокруг темно, злых мошек тучи. / И плачет пастушок, застигнутый грозой...» (I часть, Allegro non molto – Allegro); «От страха, бедный, замирает: / Бьют молнии, грохочет гром...» (II часть, Adagio e piano – Presto e forte); «...И спелые колосья вырывает / Гроза безжалостно кругом» (III часть, Presto). III Концерт: «Шумит крестьянский праздник урожая. / Веселье, смех, задорных песен звон! / И Бахуса сок, кровь воспламеняя, / Всех слабых валит с ног, даруя сладкий сон...» (I часть, Allegro), «...А остальные жаждут продолженья, / Но петь и танцевать уже невмочь. / И, завершая радость наслажденья, / В крепчайший сон всех погружает ночь...» (II часть, Adagio molto); «...А утором на рассвете скачут к бору / Охотники, а с ними егеря. / И, след найдя, спускают гончих свору, / Азартно зверя гонят, в рог трубя. / Испуганный ужасным гамом, / Израненный, слабеющий беглец / От псов терзающих бежит упрямо, / Но чаще погибает, наконец» (III часть, Allegro). IV Концерт: «Дрожишь, замерзая, в холодном снегу, / И севера ветра волна накатила. / От стужи зубами стучишь на бегу, / Колотишь ногами, согреться не в силах...» (I часть, Allegro non molto); «...Как сладко в уюте, тепле и тиши / От злой непогоды укрыться зимою. / Камина огонь, полусна миражи. / И души замерзшие полны покоя...» (II часть, Largo); «...На зимнем просторе ликует народ. / Упал, поскользнувшись, и катится снова. / И радостно слышать, как режется лед / Под острым коньком, что железом окован. / А в небе Сирокко с Бореем сошлись, / Идет не на шутку меж ними сраженье. / Хоть стужа и вьюга пока не сдались, / Дарит нам зима и свои наслажденья» (III часть, Allegro). Эти стихотворения, бесспорно, соотносятся с характером музыки, поскольку их сочинение совпало по времени создания с написанием музыки. Остаётся, однако, неизвестным, что стало первичным компонентом подробной звуко-словесной партитуры. В XX же веке собственно придуманное словесное уточнение программы встречается в партитурах Ч. Айвза, А. Берга, Э. Вареза, Л. Бордена, В. Екимовского, В. Горлинского. Например, в симфонии «Празднества в Новой Англии» (1913)

Ч. Айвза первые три из четырёх частей включают в себя авторские программы, как созданные лично композитором, так и базирующиеся на литературном источнике. I части предпослан объёмный комментарий, настраивающий исполнителей на определённую сюжетную драматургию, которая должна быть воплощена: *«Холод и уединение, – говорит Торо, – мои друзья. Сейчас самое время, пока не поднялся ветер, выйти из дому и увидеть снег на деревьях... Но для молодежи зимние праздники – это, прежде всего, веселье!..»*. Придуманный Айвзом драматургический план, воссоздающийся исполнителями, включает в себя и цитирование стихотворения Д. Уитьера «Снежные заносы».

Тексты, как отмечалось, могут не только сочиняться самими композиторами, но и браться из произведений драматургов, поэтов, писателей разных эпох и стран, образцов религиозной и мифологической литературы, цитироваться. Пожалуй, самый ранний подобный пример в профессиональном инструментальном композиторском творчестве – Шесть «Библейских сонат» (1700) для клавира И. Кунау. Каждая из сонат программна, имеет название: 1 – «Битва Давида и Голиафа», 2 – «Давид исцеляет больного Саула посредством музыки», 3 – «Свадьба Иакова», 4 – «Смертельная болезнь и исцеление Езекии», 5 – «Геден – спаситель Израиля», 6 – «Смерть и похороны Иакова». При этом все сонаты многочастны и названия предпосланы каждой из частей. Например, Первая соната состоит из восьми частей: 1 – «Хвастовство Голиафа», 2 – «Трепет израильтян при появлении великана и их мольба, обращённая к Богу», 3 – «Смелость Давида и его готовность умерить пыл огромного врага силой своей веры в помощь Божью», 4 – «Битва того и другого и их единоборство ... он бросает камень при помощи пращи в лицо великану... Голиаф падает», 5 – «Бег филистимлян, которых преследуют израильтяне», 6 – «Радость израильтян по поводу их победы», 7 – «Музыкальный концерт в честь Давида», 8 – «Общее торжество и веселые танцы народа». Литературным источником выступила Первая Книга Царств (глава 17). Шестая соната имеет

пять частей: 1 – «Боль сыновей Иакова, стоящих у постели своего умирающего отца, немного смягченная родительским благословением», 2 – «Они думают о последствиях этой смерти», 3 – «Путешествие из Египта в страну Ханаан», 4 – «Погребение Израиля и скорбный плач присутствующих», 5 – «Душа утешенная пережитым». В данном случае литературный источник – Бытие (глава 49). В партитуре, помимо общего названия сонат и их частей, Кунау представляет краткое содержание своих произведений, которое, с точки зрения композитора, должно обязательно настроить исполнителей на определённый образный строй. Кунау в общем предисловии к изданию «Библейских сонат» теоретически обосновывает возможность использования текстов в инструментальных партитурах: «Когда стремление к аналогии выражается в том, что сами музыкальные разделы строятся таким образом, что могут каким-то образом быть сравнимы с изображаемыми вещами, то в этом случае слова конечно необходимы, так как если речь идёт о правильном понимании, то звучащие гармонии здесь столь же беспомощны (или еще беспомощнее), чем язык немых». Ряд цитат из библейских источников присутствует непосредственно внутри партитуры, в определённых её разделах, указывая исполнителю на характер воспроизведения фрагмента.

Большое количество подобных примеров находим в искусстве XX века. Так, в струнном квартете «Фрагменты – Тишь, к Диотиме» (1979–1980) Л. Ноно выписаны строки из поэтических сочинений Ф. Гёльдерлина. Исполнители должны видеть эти строки и пытаться подчинить игру общему настроению того или иного фрагмента. При этом композитор уведомляет исполнителей, что они имеют право пропевать слова Гёльдерлина про себя. В том же 1980 году К. Волков создает Вторую сонату для баяна, эпиграфом к которой избирает слова А. Блока из цикла «На поле Куликовом»: *«Мы, сам-друг, над степью в полночь стали: / Не вернуться, не взглянуть назад. / За Непрядвой лебеди кричали, / И опять, опять они кричат...»*. Заимствование поэтического текста обусловлено в данном случае идеей композитора – Соната сочинена в честь

600-летия со дня Куликовской битвы. В сонате для сопрано-саксофона и фортепиано «Возвращение» (1994) Е. Подгайца в качестве эпиграфа использован фрагмент «Книги Пути и Благодати» древнекитайского философа Лао Цзы: *«Возвращение к корню – это успокоение, / В успокоении – обретение новой судьбы, / В обретении новой судьбы проявляется вечность, / ...В познании вечности – просветление»*. В Партитуре «Тризны по Финнегану» (2007) В. Екимовского для трёх электро-струнных инструментов каждому из разделов предпосланы строки из романа Д. Джойса «Поминки по Финнегану», не произносящиеся, но настраивающие музыкантов на определённое содержание, к раскрытию которого они должны стремиться.

Вторая половина XIX века и век XX отмечены *проникновением профессионального голоса в инструментальные жанры*. Известны примеры создания Концерта для голоса с оркестром (Р. Глиэр, Э. Вила-Лобос), Сонаты для голоса и фортепиано (Н. Метнер, Г. Парч, Р. Щедрин), Партиты для сопрано с оркестром (Л. Даллапиккола), произведений для голоса и струнного квартета (Четвёртый квартет для сопрано и струнного квартета Б. Фернихоу, 1990). Однако наиболее полно синтез слова и музыки в инструментальной сфере проявил себя в самом монументальном инструментальном жанре – *симфонии*. Ранний прототип модификации жанра симфонии с этой точки зрения – Девятая симфония (1827) Л. ван Бетховена, в финальной части которой, как известно, использован фрагмент поэмы Ф. Шиллера. Если в этом образце соединения слова и музыки в рамках жанра симфонии текст (*«Радость, пламя неземное, / Райский дух, слетевший к нам, опьяненные тобою / Мы вошли в твой светлый храм...»*) привлечён для утверждения положительных эмоций, то в большинстве последующих сочинений, созданных в данном жанре, текст используется для утрирования драматических и трагических идей. Например, созданная в 1840 году Вторая симфония Ф. Мендельсона, имеющая подзаголовок «Симфония-кантата “Хвалебный гимн”», религиозна и драматична по образному наполнению. В её основе – тексты Псалмов 33, 39,



96, 105, 145, 150, немецкого поэта XVII века М. Ринкарта (в VII части – «Мы благодарим Его своей песнью»). Пение женского хора, восхваляющего состояние блаженства после драматической музыки I и II частей, используется Ф. Листом в «Магнификате» – хоровой коде на латинский текст Славления Девы Марии («Величит душа моя Господа») «Данте-симфонии» (1856). Следует отметить, что слово присутствует в «Данте-симфонии» и в виде подстрочного текста (из «Божественной комедии» Данте) в I части: *«Я увожу к отверженным селеньям, / Я увожу сквозь вековечный стон, / Я увожу к погибшим поколениям, / Входящие, оставьте упования»* (надпись на воротах Ада) и *«Тот страждет высшей мукой, / Кто радостные помнит времена / В несчастьи»* (фрагмент из рассказа Франчески). В данном случае происходит сочетание 1 и 2 типов присутствия текста в инструментальном по жанру произведении. Во всех этих примерах тексты использовались композиторами только в одной из частей симфонического цикла, как правило, – в финальной.

Однако со временем тексты стали заполнять всё большее пространство формы. Так, например, по силе воздействия с Девятой симфонией Бетховена часто сравнивают Вторую (1894) для сопрано, меццо-сопрано, смешанного хора, органа и симфонического оркестра и Восьмую (1906) для солистов (три сопрано, два альты, тенор, баритон, бас), двух смешанных хоров, хора мальчиков, органа и симфонического оркестра симфонии Г. Малера. Тексты в них применяются в разных частях, в зависимости от авторской идеи. Во Второй симфонии использованы тексты из книги образцов немецкой народной поэзии «Волшебный рог мальчика», собранной и составленной Л. Арнимо и К. Брентано (IV часть: *«О, красная розочка! / Удел наш – нужда и скорбь, удел наш – печаль! / О, если бы мог я в небесную даль, / В небесную даль вознестись отсюда! / Путём я широким там иду, / Но хочет ангел, чтоб вспять я вернулся, / О нет, я вспять уж не вернусь; / Я Божья тварь и к Богу стремлюсь...»*), стихотворения Ф. Г. Клопштока «Ты воскреснешь, да, воскреснешь после недолгого сна!» и собственно сочиненного композитором

стихотворения «О, верь, ты не напрасно родился, не напрасно жил и страдал» (V часть). В Восьмой симфонии используются тексты католического песнопения IX века «Приди, о Дух животворящий!» (I часть) и заключительной сцены II части «Фауста» Гете (II часть). И. Барсова отмечает, что «Сам жанр Восьмой имеет своим истоком, помимо романтической программной симфонии и театрализованной оратории XIX в., бетховенскую симфонию с хорами на текст “Оды к радости” и, наконец, монументальные жанры духовной музыки – мессу, страсти (Бах, Бетховен)» [1, с. 292].

Сочинений, в которых *текст произносят или пропевают сами исполнители*, больше всего представлено в инструментальной музыке второй половины XX – начала XXI столетий. Систематизируем литературные источники по их жанровым разновидностям: 1) поэтические: *стихотворение*: «Четыре квартета» Т. С. Элиота («Растёкшееся время» для Д. Н. Смирнова – перевод на русский язык с депоэтизацией источника), «Воронежские тетради» О. Мандельштама («Плуг поэта» К. Хубера – язык оригинала), «Газелла о пугающей близости» Ф. Г. Лорки («Эхо времени и реки» Д. Крама – язык оригинала), *поэма*: «Божественная комедия» Данте («Пассакалия» Н. Корндорфа – язык оригинала), *басня*: «Верблюд» Эзопа («Camel-music» Д. Говарда – перевод на английский язык с депоэтизацией источника), *сонет*: «Гласные» А. Рембо («Хеня» Л. Андриссена – язык оригинала), *повесть-поэма*: «Зангези» В. Хлебникова («Иерархия разумных ценностей» В. Хлебникова – язык оригинала), *гимн-молитва*: фрагменты текстов П. Герхарда («Речитативарии» М. Кагеля – язык оригинала), *пословица*: «Ручные пословицы» Ш. Такигучи («Голос» Т. Такемицу – перевод на английский язык), *поэтическая метафора*: Сю-Кунг Шу («Идиллия» Д. Крама – язык оригинала с депоэтизацией); 2) прозаические: *роман*: «Улисс» Д. Джойса («Отзвуки ушедшего дня» В. Тарнопольского – язык оригинала), «Алиса в Зазеркалье» Л. Кэрролла («Десять пьес для духового квинтета» Д. Лигети – язык оригинала), *новелла*: «Пророчество Казота» Ж. Ф. Лагарпа («Музыка для

десяти» А. Вустина – перевод на русский язык), *драма*: «Жизнь Галилея» Б. Брехта («Соприкосновение» В. Глобокара – язык оригинала), *трагикомедия*: «Буря» У. Шекспира («Призрачная опера» Тан Дуна – язык оригинала), *зафиксированная речь выдающихся людей*: прощальная речь генерала Д. Макартура («Общественная речь» Р. Эриксона – язык оригинала), *художественное письмо*: «Тюремная исповедь» О. Уайльда («De profundis» Ф. Ржевски – язык оригинала), *научный текст*: исследование К. Кодуэлла «Иллюзия и действительность» («Салют Кодуэллу» Х. Лахенманна – перевод на немецкий язык). Поскольку инструментальная композиция со словом – не вокальный жанр, *голос может*: 1) *появляться в определенный момент формы* (например, во вступлении или эпилоге), наделяя особым драматизмом или подытоживая развитие музыкального материала, 2) *стать полноправным «участником» всех музыкальных событий*, на драматургическом уровне не уступая выразительному воздействию инструментов, а словно являясь одним из них. В этом случае голос становится равноправным выразителем концепции, что происходит, например, в «Сцене сна» (1996) для тромбона Д. Азия, где на протяжении сочинения выкристаллизовывается лишь одна фраза, но голос звучит постоянно, с самого начала превращая произнесение слогов и фонем в континуальный процесс, заканчивающийся громогласным скандированием фразы.

Сформировавшийся во второй половине XX столетия жанр инструментальной композиции со словом обладает новизной, вызывает интерес не только с точки зрения проявления идеи в каждой композиции, но и с точки зрения соотношения музыки и слова, взаимодействия разных искусств. Ввиду этого он заслуживает пристального внимания музыковедов.

### *Литература*

1. Барсова И. А. Симфонии Густава Малера. М.: Сов. композитор, 1975. 497 с.

2. Петров В. О. Инструментальная композиция со словом: вопросы теории и истории жанра // Музыкаведение. 2011. № 4. С. 2–8.
3. Петров В. О. Инструментальная пьеса со словом: теория жанра в связи с его интерпретацией // Проблемы художественной интерпретации: материалы Всерос. науч. конф., 9–10 апреля 2009 г. / РАМ им. Гнесиных / сост. и отв. ред. И. С. Стогний. М., 2010. С. 169–189.
4. Петров В. О. Слово в инструментальной композиции как фактор утрирования трагического содержания // Культура и искусство. 2011. № 2. С. 102–110.
5. Петров В. О. Слово в инструментальной музыке: учеб.-метод. пособие. Астрахань: ГАОУ АО ДПО «АИПКП», 2011. 104 с.

### References

1. Barsova I. A. *Simfonii Gustava Malera* [Gustav Mahler's Symphonies]. Moscow: Sov. kompozitor, 1975. 497 p.
2. Petrov V. O. Instrumental'naja kompozicija so slovom: voprosy teorii i istorii zhanra [Instrumental composition with word: questions of theory and history of the genre] *Muzykovedenie* [Musicology]. 2011, No. 4, pp. 2–8.
3. Petrov V. O. Instrumental'naja p'esa so slovom: teorija zhanra v svjazi s ego interpretaciej [Instrumental piece with word: theory of the genre due to its interpretation]. *Problemy hudozhestvennoj interpretacii: materialy Vseros. nauch. konf., 9–10 aprelja 2009 g. RAM im. Gnesinyh* [Problems of artistic interpretation: Proceedings of the Scientific Conference, April 9–10, 2009. The Gnesins Russian Academy of Music]. Compiler and Edited by I. S. Stognij. Moscow, 2010. pp. 169–189.
4. Petrov V. O. Slovo v instrumental'noj kompozicii kak faktor utrirovanija tragicheskogo sodержanija [Word in the instrumental compositions as the factor of the exaggeration of the tragic contents]. *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and art]. 2011, No. 2, pp. 102–110.
5. Petrov V. O. *Slovo v instrumental'noj muzyke: ucheb.-metod. Posobie* [Word in instrumental music: Study guide]. Astrahan': GAOU AO DPO «AIPKP», 2011. 104 p.