

Сикорская Д.И., студент

Научный руководитель – Немцева О.А.

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ И ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТЕАТРА (НА ПРИМЕРЕ МУЗЫКИ ДЛЯ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ)

Инструментальный театр как самостоятельный жанр музыкального искусства окончательно сформировался и обрел содержательные и языковые очертания во второй половине XX в. В то же время, как показывает история развития музыкальной культуры своими корнями он уходит гораздо глубже. В. Петров выделяет восемь этапов исторического становления инструментального театра, на протяжении которых были сформированы основные теоретические принципы функционирования жанра [3].

На протяжении **первого этапа** основные черты инструментального театра определил синкретический ритуал, в котором синтезировались слово, музыка и танец. Отметим, что черты первобытного ритуала свойственны инструментальному театру не только на уровне формообразования действия, но и на уровне содержания, поскольку некоторые инструментально-театральные сочинения преднамеренно создаются композиторами как ритуальное действие. В качестве примера приведем ораторию Б. Кутавичюса «Последний языческий обряд», в которой композитор реконструирует старобалтийские обычаи с использованием старинных народных инструментов [1].

Второй этап (XV–XIX вв.) связан с распространением во всей Европе народного театра. По утверждению М. Раку, воспоминанием об эпохе шпильманов – музыкантов, актеров и сочинителей в одном лице – является инструментальный театр М. Кагеля. Драматургические «решения композитора всегда очень отчетливы и эффектно рассчитаны – от малой формы до самых крупных сочинений. Но отличительная особенность драматургической фантазии М. Кагеля заключается в том, что она включает в свою орбиту любые

явления действительности, а принципы музыкальной композиции распространяются в том числе и на «незвучащий материал» [2].

Третий этап связан с романтическими тенденциями в музыкальном искусстве (синтез слова и музыки, открытая программность) и их переосмыслением в XX в. Так, Дж. Кейдж, М. Кагель и других композиторов-авангардисты театрализируют исполнительский процесс через использование голоса музыканта в качестве дополнительного тембра, в том числе в виде крика и свиста. В музыке для народных инструментов также обнаруживаются подобные попытки. Например, в партитуре сочинения Миагава «Летние каникулы» в обработке «Терем-квартета» даны предписания исполнителям на малой и альтовой домрах: дуть в розетку инструментов, имитируя шум моря. Более ярко эта особенность инструментального театра проявила себя в произведении В. Власова «Телефонный разговор». Поскольку у пьесы есть второе название «Мужчина и женщина», то становится понятным, что разговор «по телефону» происходит между мужчиной и женщиной, где роль женского голоса поручена баяну, а мужская роль – самому исполнителю. Это театральная сценка начинается с терцовой трели на баяне, которая имитирует звонок. Далее идет «разговор», в котором интонации беседы «на высоких тонах» передаются в звучании баяна и голоса самого исполнителя, в кульминации исполнитель посредством ударов имитирует стук сердца. Заканчивается пьеса уходом исполнителя со сцены.

Четвертый этап становления инструментального театра проходил под знаком переосмысления таких творческих экспериментов футуристов и дадаистов XX в., как шумовое наполнение звукового пространства и использование технических средств, что было характерно для сочинений Л. Руссоло, Э. Вареза, Дж. Кейджа, М. Кагеля, Д. Крама, Э. Брауна, И. Соколова, Тан Дуна и др. В музыке для народных инструментов данные черты ярко обнаруживают себя в сочинении Э. Денисова «Пароход плывет мимо пристани» для баяна, пианино и ударных, в котором композитор использует «сковородофон» – набор сковородок, на котором играют все

двенадцать нот хроматической гаммы. Помимо этого, в данном произведении широко задействуются различные наковальни, стиральные доски, а также расстроенное пианино. Отчасти данная концепция реализована и у белорусских авторов – В. Кузнецова («Смешная музыка» для хорошо темперированных бутылок и струнных), В. Малыха («Пролог», «Барыня», где используется звучание пилы, косы, чугунок). Воплощение шумовой картины мира можно обнаружить и в «Сеансе одновременной игры» В. Курьяна, где композитор имитирует расстановку «шахматных фигур» при помощи тембра засурдиненных цимбал, использует звучание «шахматных часов», а также удар «гонга» как сигнал к началу турнира.

Пятый этап (10–20-е гг. XX в.) был определен проникновением в музыкальное искусство приемов театральной драматургии. Характерным становится сопоставление музыкальных, поведенческих, визуальных или вербальных пластов. Также на данном этапе инструментальный театр приобретает такие оригинальные признаки как сюжетность, акустическое обогащение звучащего материала, сочетание музыки и сценической событийности. По мнению Е. Хаздан, «театрализация академических инструментальных форм может проявляться в персонификации инструментов, их нетрадиционном использовании, манипуляциях с ними <...>, во введении в сценический ряд экстрамузыкальных действий, в том, как выглядят музыканты» [4, с. 99].

Различные виды драматургического сопоставления отличают произведение В. Курьяна «Сеанс одновременной игры», где композитор, выступая в качестве режиссера, оставляет в партитуре детальные предписания, определяя расположение инструментов на сцене, а также указывает основные «театральные роли» музыкантов-исполнителей. Подчеркнем, что народно-инструментальным сочинениям В. Курьяна театрализация свойственна в значительной степени. Так, в пьесе для цимбал «Бывайце здаровы!» композитор театрализует сценическое поведение исполнителей, которые играют за одним инструментом, сидя друг напротив друга. В пьесе для

ансамбля цимбалистов «Петушиные бои» автор использует специфические дудочки для имитации петушиного крика, «барабанную дробь» по деке цимбал (напряженный момент ожидания), а также тембровые эффекты.

Эксперименты с пространством (сопоставление визуальных пластов) в инструментальном театре были начаты Ч. Айвзом (Симфония № 4) и продолжены К. Штокхаузенем («Группы» «Мера времени», «Транс, «Илем/Периодический взрыв» и др.). Композиторы уделяли особое внимание диспозиции инструменталистов в пространстве сцены, сценическим движениям, передвижениям, которые обуславливали звуковую интерференцию – «сложение» ряда звуковых волн в единый звуковой источник. Подобно этому С. Беринский в произведении «Волны света» предлагает музицирование двух баянистов, из которых один исполнитель находится на сцене, а второй – в концертном зале напротив него.

Сценическая событийность отличает ряд сочинений для народных инструментов с сюжетной программностью, в которых средства не только композиторской, но и исполнительской выразительности ориентированы на воплощение образа. Например, Концертная сюита для балалайки «По мотивам сказки «Царевна-лягушка» С. Слонимского, пьеса для домры и фортепиано «Мнимое кино» А. Безенсон, сюита для баяна «Пять взглядов на страну ГУЛАГ» В. Власова и др. напоминают своеобразный музыкальный фильм, который может звуком показать изображение, когда его нет.

Шестой этап представлен ранним джазом, имеющим в качестве основы импровизацию с элементами театрализации. Исполнение джазовых композиций сопровождалось оригинальным поведением участников исполнительского акта: они могли двигаться в такт музыки, отбивать ритмы, передвигаться по сцене. В репертуаре для народных инструментов эти черты получили воплощение главным образом в популярной музыке для баяна и аккордеона.

На **седьмом этапе** (XX в.) в инструментальном театре происходит усвоение и переосмысление идей «театрализованной абстракции». М. Кагель, А. Арто выдвигают новый тип исполнителя – свободного от каких-либо

канонов поведения на сцене, не обладающего четко выраженным характером и образом. Свое продолжение данные идеи получили на **восьмом этапе**, который определился появлением в 50-е гг. XX в. хэппенинга – театрализованного сиюминутного действия на импровизационной основе с активным участием в нем аудитории. В хэппенинге стираются границы между искусством и жизнью, а исполнитель играет ту же роль, что реквизит или сценический эффект.

Таким образом, инструментальный театр – это жанр, в котором в сценических условиях совмещаются музыкальная и театральная драматургия, слуховая и визуальная информация, а также используются конкретные элементы театрализации, направленные на выявление композиторской идеи. Трансформация жанра проходила на протяжении восьми этапов, составивших историческую систему явлений, сказавшихся на становлении инструментального театра. В области музыки для народных инструментов важнейшим стало переосмысление: романтических тенденций (третий этап), экспериментов футуристов и дадаистов (четвертый этап), приемов театральной драматургии (пятый этап) и джаза (шестой этап), в то время как принципы синкретического ритуала (первый этап), театрального абсурда (седьмой этап) и хэппенинга (восьмой этап) по настоящее время не реализованы.

1. Апанавичене, В. Символы нотографии в музыке Бронюса Кутавичюса: этнические корни и современная интерпретация / В. Апанавичене // *Muzikas zinatne sodien: pastavigais un mainigais*. – Daugavpils : Daugavpils Universitates Akademiskais argads «Saule», 2010. – С. 124–135.

2. Петров, В. О. Инструментальный театр Маурисио Кагеля / В. О. Петров // *Искусство и образование*. – 2011. – № 5 (73). – С. 36–48.

3. Петров, В. О. Инструментальный театр: историческая пирамида жанра / В. О. Петров // *Культура и искусство*. – 2012. – № 5 (11). – С. 99–109.

4. Хаздан, Е. Инструментальный театр Софии Левковской / Е. Хаздан // *Opera musicologica*. – 2012. – №4 (14). – С.97–114.