УДК 7.03

БЕАТ ФУРРЕР: АУДИОТЕАТР «ФАМА» В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМ СОВРЕМЕННОГО ОПЕРНОГО ЖАНРА

Лаврова С. В.[1]

[1] Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

Статья посвящена специфической трактовке пространства в оперном театре австрийского композитора Беата Фуррера. На примере оперы «Фама» проводится анализ пространственной драматургии, в результате которого, автор приходит к выводу что пространство и пространственные жесты у Б. Фуррера играют тематическую роль.

Идея «сжатого повествования» становится ведущей. При помощи различных фильтров и сложной пространственной организации, наслаивающихся друг на друга, сходящихся в одну точку и расходящихся звуковых полей, история Шницлера — литературная основа оперы — предстает звуковой драмой, где собственно театральное действие носит скорее фоновый характер, а пространство становится главным действующим лицом.

Ключевые слова: аудиотеатр, звуковое пространство, пространственные жесты, Беат Фуррер, «Фама», современный музыкальный театр, новая музыка.

BEAT FURRER: *FAMA* AUDIO THEATER IN THE CONTEXT OF PROBLEMS OF THE MODERN OPERA GENRE

Lavrova S. V.[1]

[1] Vaganova Ballet Academy, Rossi St., 2, Saint-Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article is devoted to a specific interpretation of space in the opera house of the Austrian composer Beat Furrer. On the example of the opera *Fama*, an analysis of spatial drama is carried out, as a result of which, the author comes to the conclusion that space and spatial gestures in B. Furrer's music, play a thematic role.

The idea of a «concise narrative» becomes the lead. With the help of various filters and complex spatial organization, overlapping, converging

at one point and diverging sound fields, Schnitzler's story — the literary basis of the opera — appears as a sound drama, where the theatrical action itself is more likely to be background in nature, and space becomes the main character.

Keywords: audio theater, sound space, spatial gestures, Beat Furrer, *Fama*, modern musical theater, new music.

Австрийский композитор Беат Фуррер является одной из наиболее значительных фигур на международной арене новой музыки последних тридцати лет. Основатель, руководитель и дирижер ансамбля *Klangforum Wien*, он известен как яркий экспериментатор с музыкальным пространством, которое в его творчестве получает тематическое значение. Одним из наиболее известных и нашумевших творческих проектов стала его опера «Фама», которую, тем не менее, оперой он не называет, предпочитая определение аудиотеатр или слуховой театр. Определяя, таким образом, жанр своей оперы «Фама», созданной для большого ансамбля, восьми голосов, актрисы и особого акустического устройства *Klanggebäude* (звуковой коробки или же звуковой камеры), Беат Фуррер подчеркивает первостепенную важность для него в этом произведении пространственного аспекта. *Klanggebäude* — это специальное устройство для создания особого эффекта нахождения реципиента внутри Дома Фамы.

Фама — греко-римская богиня молвы, упомянутая Овидием. Безвременье, в которое погружает героев Фуррер, — это дом богини молвы Фамы, описанный Овидием. Это жилище, открытое всем звукам земли, моря и неба. Оркестр, вынесенный за пределы звуковой камеры, становится объектом, звуки которого словно просачиваются через подвижные четыре стены, которые вращаются в разные стороны, меняя акустические эффекты. В двенадцатой книге «Метаморфоз» Овидий описывает Дом Фамы как гигантское резонансное пространство, которое находится где-то в середине вселенной, между землей, морем и небом, на границах этих трех миров. Это место, откуда мы видим все, что происходит вокруг. Безумие трудно дифференцируемого слухом многоголосия, которое почти не разделить на потоки, проникает в наши уши, готовые принять их. «Вокруг — тысяча разных проемов, но нет единой двери, чтобы закрыть доступ к ней. Днем и ночью этот дом открыт, он возвращает слова и повторяет то, что слышит» [1]. Это описание может показаться нам почти похожим на непрекращающиеся раздражители,

которые ежедневно нападают на современного человека. Потоки медиа и виртуальной информации, которая воспроизводит сама себя вслепую, буквально сводят нас с ума. Для Овидия оглушительный шум и тишина парадоксально соединяются: «это не место, где царит спокойствие и тишина, но оглушительный шум, сформированный из всех звуков мира» [1, с. 66]. Характеристика Дома Фамы, приведенная здесь, напоминает нам атмосферу многих ранних произведений Фуррера, для которых аналогичная идея была центральной темой изначально. Нечто подобное, например, происходит в пьесе для камерного ансамбля «В тишине дома обитает звук» (*In der Stille des Hauses. wohnt ein Ton*), в которой звук окружает слушателя с различных сторон. Текст Овидия нигде не фигурирует в либретто: он дает нам, скорее, ссылку музыкально-эстетического характера на музыку Фуррера. Реализацией основной музыкальной идеи, выраженной в специфическом жанровом определении: «аудиотеатр» (*Hörtheater*) становится проекция особого звукового пространства и тщательно продуманный пространственный композиционный план. «Фама», несмотря на присутствие сюжета из повести Шницлера, это, прежде всего, слуховой театр, а не опера в традиционном понимании жанра. Слушателю нужно погрузиться в звуковые ощущения, оставив все прочее за рамками восприятия: драматическое действие происходит не на сцене, а в музыке, которая отнюдь не сопровождает действие, не комментирует его. Она разворачивает его в сознании слушателя.

Акустический инструментарий и пространственная драматургия: пространство как «метаинструмент»

Звуковая панель *Klanggebäude* (рис. 1) спроектирована таким образом, чтобы все стороны, а также верхняя часть, могли быть полностью открытыми или закрытыми.

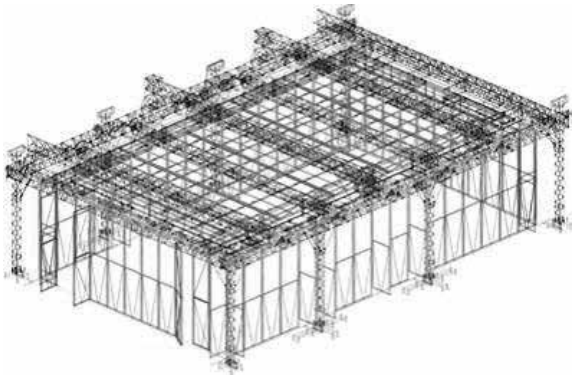


Рис. 1. Звуковая панель Klanggebäude

Звуковая коробка имеет две поверхности: внутреннюю и внешнюю. Одна поверхность покрыта металлическим материалом, который является отражающим и действует как естественный усилитель. Другая сторона использует вещества, которые поглощают или фильтруют звук.

«Мета-слуховое» устройство трансформируются посредством уникальной планировки звукового интерьера непосредственно в момент исполнения: публика, находится внутри Дома Фамы, то есть внутри коробки, в то время как само пространство, где находятся музыканты — иное. Его стены состоят исключительно из движущихся элементов, которые позволяют открывать и закрывать, а также вращаться на 180°. Звуковой преобразователь, «резонатор», «метаинструмент» становится центром композиции: все, что происходит, сосредоточено вокруг него, и при этом не используется абсолютно никакого электронного усиления. Все подвержено изменениям его резонанса, и, либо музыканты движутся в пространстве, либо инструменталисты или певцы меняют направление, в котором они проецируют звук. Таким образом, непосредственно через этот звуковой преобразователь накладывается несколько естественных резонансов. Архитектором мобильного пространства стал М. Бёрглер. Размеры составляли 23 м в длину, 15 м в ширину и около 7,5 м в высоту. Коробка имеет каркасную конструкцию с 56 боковыми распашными дверьми и 5 открывающимися и закрывающимися потолочными крыльями. Поверхности дверей и крыльев могут быть в разных позициях и через их можно генерировать у слушателя крайне разнообразные акустические впечатления. Звук отражает и одновременно создает реверберацию,

Начало «Фамы» становится отражением строк из философской поэмы «О природе вещей» (*De rerum natura*) Лукреция Кара, в которой он описывают вулкан Этна. Вулкан — это своего рода музыкальный инструмент, наполненный воздухом и газами, создающими оглушительный огненный шум, который мы и слышим в хоровом пении и оркестровых текстурах, без особой необходимости понимания латинского текста Лукреция Кара. Слова словно сливаются с «музыкальной лавой». Приведем текст: «Я слышу огонь... я слышу дождь... я слышу треск небес... я слышу крики детей... я слышу пепел... я слышу в своей памяти... я слышу тишину... я слышу шепот листьев... я слышу ваше дыхание... я слышу стремительный поток реки... я слышу голос старика... я слышу тьму... я слышу смех... я слышу стоны... я слышу крики животных... я слышу грохот скорпионовя... я слышу ваше прощальное проща-

ние... я слышу гром... я слышу пение на другом берегу реки... я слышу треск веток... я слышу колокола... я слышу ритм времен года... я слышу твой голос... я слышу...» [2, с. 37].

Литературный источник «Фамы»

Литературной основой стала новелла Артура Шницлера «Барышня Эльза». В основе сюжета — история девушки, которая жертвует своей честью ради того, чтобы возместить долги своего отца. О сути «акустического театра» Фуррер говорил, что отправной точкой послужила мысль о том, что любой звук имеет определенное пространство, движется в пространстве, меняясь при этом. В аудиотеатре «Фама» становится местом действия истории «Барышни Эльзы» (*Fräulein Else*). Эти две основы сочетаются друг с другом через общую концепцию, которая действует как мост между двумя мирами.

Роман Шницлера «Барышня Эльза» [3] — это монодрама, основанная на истории Эльзы, девушки-подростка из высшего сословия венской еврейской семьи. Находясь на отдыхе вместе со своей тетей, она получает телеграмму, которая буквально меняет всю ее жизнь. Она узнает, что у ее отца есть крупные финансовые проблемы, и он может быть в любой момент арестован, если только не соберет деньги, для возврата долга в течение нескольких дней. В письме, которое Эльза написала своей матери за несколько дней до телеграммы, она упомянула, что друг семьи г-н фон Дорсдей отдыхал в том же отеле, что и Эльза. Ее мать просит Эльзу поговорить с Дорсдеем о помощи. Дорсдей соглашается помочь отцу Эльзы, при условии, что Эльза должна будет раздеться перед ним. Предложение шокирует Эльзу, так как Дорсдей — не просто друг их семьи, но и друг отца. Однако любовь Эльзы к отцу заставляет ее пойти на этот шаг, чтобы спасти свою семью от финансового краха. Она оказывается в уязвимой позиции и невозможной для себя ситуации. Единственный способ остаться собой для Эльзы — это самоубийство. Безусловно, что этот сюжет — типичный образец оперной монодрамы. Сам же текст Шницлера также представляет собой монолитный внутренний монолог, следящий за миром, воспринимаемым исключительно с точки зрения остального. Этот поток сознания связан с диалогами и обрывками разговоров, которые приходят извне. Это чередование звуковых потоков, и прямая атака на слушателя изнутри и снаружи, достигают кульминации в финальной сцене, когда Эльза принимает снотворное и погружается в пограничное состояние между

сном и бодрствованием. В тот момент, когда она уже не может воспринимать окружающий мир, он буквально обрушился на нее. Она утрачивает возможность говорить что-либо, так как весь поток ощущений (от ужаса происходящего) она «выливает» на слушателя. Образ этой афонии, — потери звучности голоса при сохранении возможности говорить шепотом — детализированный Фуррером с клинической точностью, станет метафорой того необратимого разрыва между человеком и окружающим его миром.

Миф и современность

Фуррер довольно часто соединял в своих музыкальных произведениях различные временные уровни, связывая миф с современными сюжетами. Так, например, его опере «Die Blinden» (*Les Aveugles*), согласно одноименной пьесе Мориса Метерлинка, рассказ Платона о пещере создает еще один метафорический уровень; в «Желании» он противопоставил миф об Орфее с радиопостановкой Гюнтера Эйха, а в «Призыве» повествовательный сюжет Маргариты Дюрас «Канабиле Модерато» был погружен в жертвенный дионисийский пир. И только лишь в опере «Нарцисс» человек, созерцающий свое тело в зеркале, должен сформировать такой абсолютный образ, что никакие другие комментарии современного текста не оказываются для композитора целесообразными. Уже в самом литературном тексте Шницлер находит метафору музыкальности языка. С одной стороны, текст представляет собой изложение истории, с другой стороны, в какой-то момент, Эльза теряет сознание, и разрозненные слова, а также различные междометия долетают фрагментарно: «Я летаю... я мечтаю... я сплю... я мечтаю... я-ты...». От этой идеи оказывается только один шаг к фонетическому разложению слов, примененному также Фуррером в «Нарциссе». Этот постоянный конфликт между «внутренним» и «внешним» и становится основой композиции.

Пространственно-акустическая драматургия

Общий план оперы таков: сцена первая — хор, рассказчик (= актриса) и ансамбль; вторая сцена — ансамблевая интерлюдия; третья сцена — рассказчик (= актриса) и ансамбль; четвертая сцена — хор и ансамбль; пятая сцена — рассказчик (= актриса) и ансамбль; шестая сцена — контрабасовая флейта и рассказчик (= актриса); седьмая сцена —

мобильное вокально-инструментальное пространство; восьмая сцена — пространственная инверсия второй сцены.

Первая сцена пространственного театра — это небольшое инструментальное вступление и хор, в котором с большим трудом можно выделить текст «О природе вещей» (*De rerum natura*) Лукреция Кара. Огромные звуковые массы атакуют слушателя в первой сцене. Серия массивных звуковых жестов, акцентированных металлическими звуковыми каскадами, направлена на публику.

Вторая сцена состоит из оркестровой интерлюдии, построенной на том же материале, что и начало концерта для скрипки с оркестром «Другие голоса» (*D'autres voix*). «Другие» голоса, в данном случае, — это заимствованный материал (самоцита), данный без точного повторения инструментов. Музыкальный материал поручен «чужому голосу»: скрипка ведет диалог с другими инструментами через мелкие звуковые жесты — мотивы.

В третьей сцене в разделе, обозначенной композитором как «речитатив», главная героиня Эльза ведет свой внутренний монолог. Через некоторые противоречия она оценивает себя словно со стороны внешнего пространства: «Как странно звучит мой голос!».

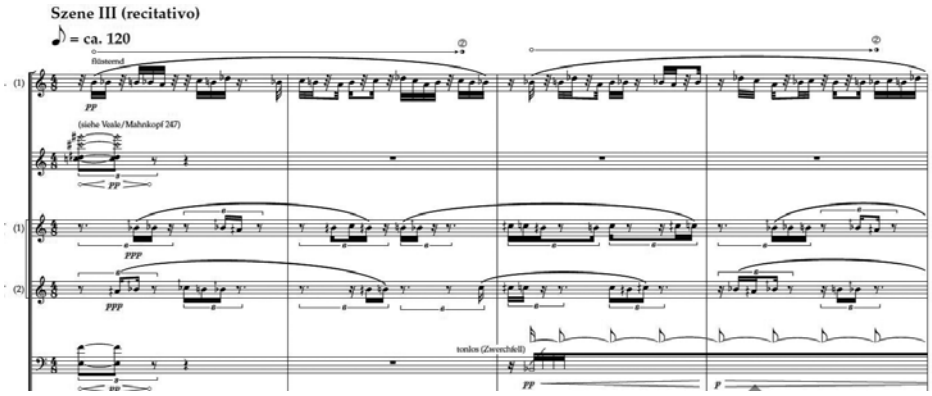


Рис. 2. Фуррер «Фама». Третья сцена

Текст четвертой сцены состоит из одной фразы, повторенной несколько раз. Необходимо также подчеркнуть, что Фуррер часто прибегает к текстовому полиязычию и здесь, «Фама» не является исключением. В опере звучит немецкий текст Шницлера, латинский язык (в первом хоровом эпизоде), а также текст из романа «Механика» Карло Эмилио Гадда на итальянском языке (в третьей сцене). «О, в этом мире

боли и страданий должен существовать, далекий и тихий сад»! Звучат два сопрано: одно из них образует своего рода «эхо» другого, взывая издалека.

В пятой сцене бас-кларнеты, размещенные по обеим сторонам комнаты, которые поддерживают диалог, в то время как две флейты путешествуют в пространстве с остинато, замедленным до крайности, все добавляют несколько редкие резонансы с фигурами кларнета. Текст описывает бодрствующий сон, в котором Эльза воображает себя мертвой: «Я отдыхаю на катафалке в гостиной, свечи зажжены. Длинные свечи, двенадцать длинных свечей, а внизу машина гробовщика уже ждет. Неужели мне всего девятнадцать лет»?

Центром композиции в опере «Фама» становится шестая сцена. В ней развивается диалог между контрабасовой флейтой и голосом. В музыкальном плане это, конечно, дуэт, но с психологической точки зрения флейта также отражает сложный, противоречивый внутренний мир Эльзы, оказывающейся в ситуации крушения представлений о жизни. Находясь в гостиничном номере перед зеркалом, она произносит свой нарциссический монолог.

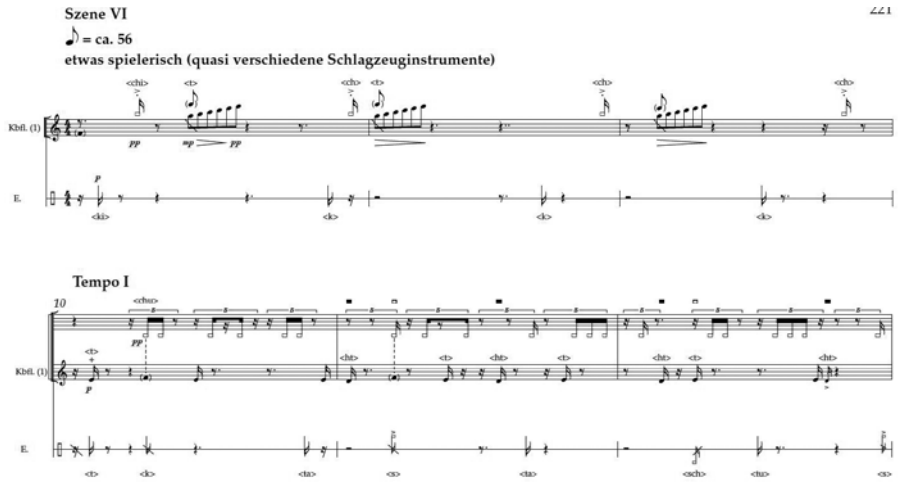


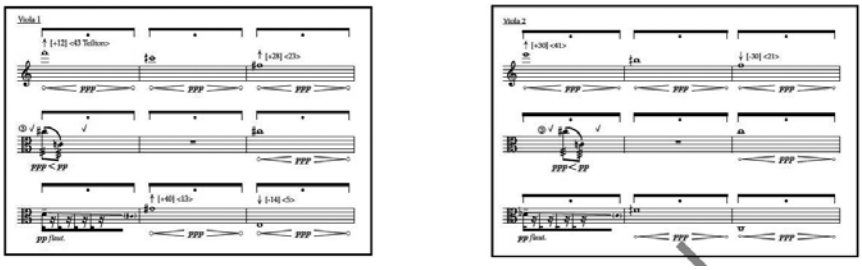
Рис. 3. Фуррер. «Фама». Шестая сцена, т. 1-3, т. 10-12, п. контрабасовой флейты

Шестая сцена заканчивается текстом Эльзы, смещающей фокус внимания с созерцания себя в зеркале во внешнее звуковое пространство. «Кто играет на фортепиано»? Шницлер в этом месте текста подразумевал музыкальную цитату нескольких тактов из

«Карнавала Шумана». Фуррер в этом эпизоде создает скорее подобие тональных аллюзий у контрабасовой флейты, которые затемняются эхом бас-кларнетов и аккордеона. Эльза находится во власти головокружения.

В седьмой сцене звуки в буквальном смысле вращаются вокруг слушателя, так как аудитория оказывается в окружении музыкантов, которые образуют круговое движение звука в пространстве, атакующее слушателя со всех сторон.

Нотный текст образуется соединением мобильных музыкальных паттернов (рис. 4) и детальным описанием пространственной диспозиции каждого инструмента (рис. 5).



– The instrument are placed around the audience.
– Entries - see following plan.
– At first, read the nine-part mobile from top left to the right.
Play ad libitum after that.
– The length of a sound should be as long as the length of a breath
or a stroke of the bow.
– The sound should revolve the audience.
Start always toneless.
– The particular elements are always separated by a pause
from 2" to approximately 16".
– Concerning the dynamics:
the sounds seem to approach and move apart
then in different tempi: *ppp* to *fff*
– = Different tempi. (♩ = ca. 60)
– The chart of the partial tones (Notes 1-64 and their variances
of the temperate chromaticism):

Рис. 4. Фуррер. «Фама» (партитура). Седьмая сцена

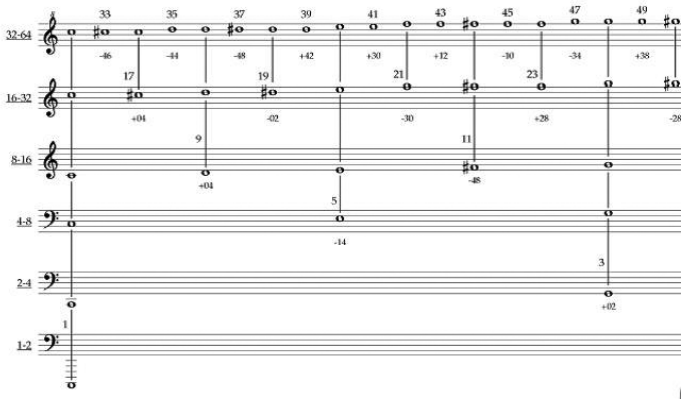


Рис. 5. Фуррер. «Фама» (партитура). Седьмая сцена (шкала высот)

Инструменты расположены вокруг публики, в первую очередь необходимо принять во внимание девять мобильных паттернов, которые читаются слева направо. Длина звуков должна соответствовать продолжительности «вдоха и выдоха» и она отражена в строчке над нотным текстом. Звук должен вращаться вокруг публики; начало должно быть во всех случаях беззвучным, чтобы звук выходил из тишины. Отдельные сегменты должны разделяться паузами, продолжительностью от 2 до 16 секунд. Относительно динамики, композитор говорит, что звук должен быть «приближающимся и раздвигающимся», существуя в различных темпах. Шкала высот (примечания 1–64) — это варианты отклонений от темперированных звуков.

В музыке Фуррера особое внимание уделяется идее внутреннего конфликта, отражающегося, как в горизонтальном, так и в вертикальном музыкальном измерении. Именно эту идею многомерности человеческого сознания и слухового восприятия он решает через пространственную драматургию своей аудио-драмы.

Слово и текст

Использование произнесенного слова, пения, а также процессов, которые связывают их (слово и пение), является характерной чертой оперного творчества Фуррера. Голос играет главную роль в музыкальном театре Фуррера, но представлен совершенно в ином контексте, нежели в традиционном оперном театре. Встреча Фуррера с музыкальным языком Сальваторе Шаррино побудила его вернуться к первоначальному источнику говорящего голоса и начать сочинять вокальные

партии, используя присущие разговорному языку атрибуты, таким образом, исследуя пространство между пением и языком речи. Фуррер говорит: «Мой опыт работы с операми Шаррино мне во многом помог. Тесная связь с языком, создание вокальной части через сам язык, а не через применение какой-либо абстрактной гармонии, ритмики или системы любого рода... Для меня это была очень важная работа, потому что она побудила меня вернуться к разговорной речи. Я использовал разговорный язык раньше в *Die Blinden*, однако по-другому. Сейчас я сосредоточен на поисках, прежде всего, переходных точек между речью и пением» [4, S. 16]. В опере «Нарцисс» (1994) «фрагментация» языка составляла ядро драматического формирования инструментальной части произведения. Этот метод становится эффективным благодаря отрыву, непрерывному развитию и соответствующему перекрытию между музыкальными частицами — процессу, прямо аналогичному фрагментации языка. Но, что более важно, говорящий голос является чрезвычайно эффективным средством выражения, как, например, в монологах Эльзы в опере «Фама»: «Тот факт, что в опере, — говорит Фуррер, — нужны тексты, которые можно было бы просто прочитать, мне просто недостаточен. Меня интересует процесс перехода от речи к пению» [4, S. 10].

Голос становится средством выражения, удаленным от искусственности человеческого голоса в опере. Пение, по словам Фуррера, должно обладать тем воплощенным качеством, которое делает даже повседневную речь привлекательной: способностью передавать обилие информации через звук голоса. Это, по его мнению, должно быть в центре внимания. Таким образом, он начинает с говорящего голоса, а затем представляет различные типы развития посредством ритмических аллюзий или звуковых «фильтров», постепенно наслаивающиеся на звук голоса. Следовательно, пение уступает богатому спектру градаций между самим собой и человеческой речью. Фактически, человеческая изоляция тематически находится на переднем крае этих работ музыкального театра и находит свою аналогию в способе использования музыкального материала. Материал экспонируется и развивается не столько в блочных структурах, сколько в микроструктурах. «Огромная ритмическая энергия продвигает работу вперед, с тесно выровненными высотами и большой экономией в динамике, создавая тем самым парадокс структурного метода. Сам Фуррер в программе к «Нарциссу» использует термин «процессуально-фигуративная форма» (*prozessuale (n) Figur*), то есть форма, которая включает в себя собственный метод, помогающий в развитии музыки» [4, S. 15].

С 1990-х годов Фуррер описывает свою работу как исследование конкретного звука, его многослойности, сопоставимое с тем, что делает археолог [5, S. 10]. Эти слои систематизированы общим процессом: идея сжатого повествования создает весьма сложную пространственно-временную матрицу. Ее элементы накладываются, помещаются во времени или оказываются скрытыми с помощью фильтрации. Именно это «сжатое повествование» становится главной идеей аудиотеатра «Фама». Скрытая, размытая при помощи различных фильтров и сложной пространственной организации наслаивающихся друг на друга, сходящихся в одну точку и расходящихся звуковых полей, история Шницлера предстает звуковой драмой, где собственно театральное действие носит скорее фоновый характер, а пространство становится главным действующим лицом.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Овидий Назон.* Метаморфозы. М.: Художественная литература, 1977. 730 с.

2. *Тит Лукреций Кар.* О природе вещей. М.: Художественная литература, 1983. 384 с.

3. *Шницлер А.* Барышня Эльза: сб. новелл / пер. с нем. СПб.: Северо-Запад, 1994. С. 171-240.

4. *Furrer B.* Interviewed by Patrick Müller. Basel, Mögliche Orte der Handlung: Invocation, 2003. 27 S.

5. *Furrer B.* Interviewed by Jörg Peter Hiekel. Talk given at International summer course for New Music in Darmstadt. Darmstadt: Musiktheatre im Raum, 2006.

6. *Furrer B.* FAMA (full score). Bärenreiter Verlag. AG Basel. 2005.

7. *Unger J.* Text & Textur – Fragmente in Begehen von Beat Furrer angestrebter akademischer Grad Magister der Philosophie (Mag.phil.), Wien. 2011. 128 S.

8. *Porfiriadis A.* On approaching the music theatre of Beat Furrer URL: https://www.academia.edu/15429857/On_approaching_the_music_theatre_of_Beat_Furrer (дата обращения 10.11.2019).

9. *Cloot J.* Vielschichtiges erzählen. Innenwelt und Außenwelt in Beat Furrers Musiktheater // Neue Zeitschrift für Musik. 2008. Nr. 2. P. 58–60.

REFERENCES

1. *Ovidij Nazon.* Metamorfozy`. M.: Xudozhestvennaya literatura, 1977. 730 s.

2. Tit Lukrecij Kar. O prirode veshhej. M.: Xudozhestvennaya literatura, 1983. 384 s.

3. *Shniczler A.* Bary`shnya E`l`za: sb. novell / per. s nem. SPb.: Severo-Zapad, 1994. S. 171-240.

4. *Furrer B.* Interviewed by Patrick Müller. Basel, Mögliche Orte der Handlung: Invocation,

2003. 27 S.

5. *Furrer B.* Interviewed by Jörg Peter Hiekel. Talk given at International summer course for New Music in Darmstadt. Darmstadt: Musiktheatre im Raum, 2006.

6. *Furrer B.* FAMA (full score). Bärenreiter Verlag. AG Basel. 2005.

7. *Unger J.* Text & Textur – Fragmente in Begehen von Beat Furrer angestrebter akademischer Grad Magister der Philosophie (Mag.phil.), Wien. 2011. 128 S.

8. *Porfiriadis A.* On approaching the music theatre of Beat Furrer URL: https://www.academia.edu/15429857/On_approaching_the_music_theatre_of_Beat_Furrer (data obrashheniya 10.11.2019).

9. *Cloot J.* Vielschichtiges erzählen. Innenwelt und Außenwelt in Beat Furrers Musiktheater // Neue Zeitschrift für Musik. 2008. Nr. 2. P. 58–60.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Лаврова С. В. — д-р искусствоведения, доц.; proscience@vaganovaacademy.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Lavrova S. V. — Dr. Habil; Ass. Prof.; proscience@vaganovaacademy.ru

Orchid ID: https://orcid.org/0000–0002–0887–8075

Researcher ID: U-3307-2017