

Петров В.О.

## Акустические эксперименты Маурисио Кагеля

**Аннотация:** Эксперименты в области акустического наполнения пространства при исполнении композиций – одно из основных новаторских качеств современного музыкального искусства. Они характерны для творчества многих композиторов второй половины XX века – Д. Кейджа, К. Штокхаузена, Я. Ксенакиса, Д. Крама, Д. Адамса, Р. Шедрина, А. Шнитке, Н. Корндорфа, В. Мартынова, С. Губайдулиной и др. Достаточное количество подобных сочинений можно заметить в творчестве ярчайшего представителя постмодернизма, немецкого композитора-новатора Маурисио Кагеля (1931-2008). Наследие Кагеля включает в себя большое количество произведений, имеющих отношение к экспериментам в области акустики. Существует ряд параметров, которые обеспечивают важность этих самых экспериментов и придают им весомую значимость в эволюции музыкального творчества в целом. Среди них – использование в качестве музыкальных инструментов нехарактерных музыкальному искусству предметов, особое расположение инструментов и предметов в пространстве сцены и зала, передвижение акустических объектов при сценической реализации опуса. В статье путем целостного анализа рассмотрен ряд произведений Кагеля, в которых главным становится экспериментирование в области звуковой акустики. Этот анализ формулирует ряд выводов о практической значимости кагелевских экспериментов. В большинстве случаев у Кагеля параметры акустических экспериментов не становятся знаком тенденции к так модному в XX столетии эпатажу, а выражают авторское отношение к изобретательности, желание новаций в сфере акустических преобразований устаревших («классических») форм музицирования. Не запутавшись в обилии экспериментальных тенденций, не переступив черту, отделяющую музыкальный опус (его акустические свойства, звук как носитель информации) от эпатажа и конгломерата синтезирующихся в одном сочинении техник и манер письма, чем грешили многие композиторы постмодернистского поколения, Кагель стал своеобразным лидером этого самого музыкального постмодернизма.

**Review:** Acoustic experiments during performance of musical compositions are one of the innovative features of modern musical art. Such experiments are typical for creative work of many composers of the second half of the 20th century including John Cage, Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis, George Crumb, John Adams, Rodion Shchedrin, Alfred Schnittke, Nikolai Korndorf, Vladimir Martynov, Sofia Gubaidulina and others. A significant number of similar compositions were also created by a brilliant representative of postmodernism and a German innovative composer Mauricio Kagel (1931-2008). Kagel's legacy consists of a great number of compositions which creation involved acoustic experiments. There are a number of parameters that ensure the significance of such experiments and show their important role in the evolution of music writing in general. These parameters include using items that are not usually used in musical art as musical instruments, singular arrangement of instruments and items on stage and in the audience hall and displacement of acoustic items when a composition is performed in a form of a play. By using a comprehensive analysis, the author of the present article analyzes a number of Kagel's works that are based on acoustic experiments. The results of the analysis allow to draw a number of conclusions about the practical importance of Kagel's experiments. In the majority of Kagel's compositions acoustic experiments are not a sign of the epatage that was so fashionable in the 20th century but an expression of the composer's attitude to inventions and his desire for innovations of the old 'classical' forms of music writing. Kagel managed not to get lost in the abundance of experimental tendencies and not to cross the line between a musical composition (when the sound bears certain information) and epatage or conglomerate of different techniques and styles of music writing combined in one piece of music as many composers of the post-modernistic generation did. This is what made Kagel an original leader of postmodernism in music.

**Ключевые слова:** Акустика, Кагель, постмодернизм, эксперимент, музыкальное искусство, инструментальный театр, хэппенинг, синтез искусств, музыкальное пространство, музыкальный звук.

**Keywords:** Acoustics, Kagel, post-modernism, experiment, musical art, instrumental theatre, happening, synthesis of arts, musical space, musical sound.

Эксперименты в области акустического наполнения пространства при исполнении композиций – одно из основных новаторских качеств современного музыкального искусства. Они характерны для творчества многих композиторов второй половины XX века – Д. Кейджа, К. Штокхаузена, Я. Ксенакиса, Д. Крама, Д. Адамса, Р. Шедрина, А. Шнитке, Н. Корндорфа, В. Мартынова, С. Губайдулиной и др.

Существует ряд параметров, которые обеспечивают важность этих самых экспериментов и придают им весомую значимость в эволюции музыкального творчества в целом. Среди них – использование в качестве музыкальных инструментов нехарактерных музыкальному искусству предметов, особое расположение инструментов и предметов в пространстве сцены и зала, передвижение акустических объектов при сценической реализации опуса. В большинстве случаев у Кагеля эти параметры не становятся знаком тенденции к так модному в XX столетии эпатажу<sup>1</sup>, хотя разгерметизацию концертной эстрады можно было бы, на первый взгляд, рассматривать именно как один из способов проявления эпатирования публики, а выражают авторское отношение к изобретательности, желание новаций в сфере акустических преобразований устаревших («классических») форм музицирования.

Достаточное количество подобных сочинений можно заметить в творчестве ярчайшего представителя постмодернизма, немецкого композитора-новатора Маурисио Кагеля (1931-2008)<sup>2</sup>. Наследие Кагеля

<sup>1</sup> См. об этом ряд наших публикаций в данном журнале: *Петров В.О.* Новаторские образы искусства XX века: в ракурсе эпатажа // *Культура и искусство: Научный рецензируемый журнал*. М.: ООО «НБ-Медиа», 2013. – № 5. С. 562-569; *Петров В.О.* Эпатаж в искусстве XX века // *Культура и искусство: Научный рецензируемый журнал*. М.: ООО «НБ-Медиа», 2013. – № 6. С. 623-632.

<sup>2</sup> См. об этом: *Петров В.О.* Знаки постмодернизма в творческом наследии Маурисио Кагеля // *Обсерватория культуры*. – 2013. – № 5. С. 81-87. В частности, к постмодернистским чертам композиций Кагеля отнесем: 1) хаотичность, отсутствие образной и языковой стабильности, 2) «суммирование» накопленного опыта, проявляющееся в наличии намеренного синтеза даже в условиях одного произведения разных стилей, языков, техник и манер письма (интертекстуальность), 3) стремление к внешней презентабельности своих сочинений, приведшей в

включает в себя большое количество произведений, имеющих отношение к экспериментам в области акустики. Если характеризовать творчество композитора в целом, то необходимо констатировать его особое отношение к театрализации исполнительского процесса<sup>3</sup>, которая, в свою очередь, диктуя указанную выше разгерметизацию концертной эстрады, не только привносит в исполнительский акт наличие актерской игры всех музыкантов, но и качественно преобразовывает акустическое пространство.

Рассмотрим подробнее основные параметры акустических экспериментов, ярко представленные в наследии композитора.

### 1. Использование в качестве музыкальных инструментов нехарактерных музыкальному искусству предметов

Этот параметр акустических экспериментов свойственен многим композиторам второй половины XX века. Особенно часто к нему прибегали в своем творчестве американские авторы Д. Кейдж и Д. Крам, использовавшие в качестве музыкальных инструментов любые подручные средства и предметы. Так, Д. Кейдж в своей знаменитой «Водной музыке» (1952) для одного инструменталиста просил исполнителя играть на цветочных горшках, стеклянных банках, керамической ванне, а Д. Крам в своем квартете «Черные ангелы» (1970), посвященном жертвам войны во Вьетнаме, предложил струнникам в качестве нового инструмента так называемую «стеклянную гармонику», состоящую из доски, на которой расположены стеклянные бокалы. Игра на «стеклянной гармонике» характеризовала в опусе присутствие божественного начала, олицетворялась с положительными, миролюбивыми образами.

В этом отношении Кагель, пожалуй, не новатор. Однако, цель присутствия при

некоторых образцах к синтезу искусств (особая направленность сочинений на публику, театрализация), 4) специфический образный мир сочинений, ориентированный на внимание к современной социальной жизни.

<sup>3</sup> См. об этом: *Петров В.О.* Инструментальный театр Маурисио Кагеля // *Искусство и образование: журнал методики, теории и практики художественного образования и эстетического воспитания*. М., 2011. – № 5 (73). С. 36-48.

## Музыка и музыкальная культура

сценической реализации опуса особых инструментов и предметов обусловлена конкретными композиторскими задачами. Так, его пьеса «**Pas de cinq**» (1965) имеет подзаголовок «прогулочная сцена для пяти актеров». Само жанровое определение, на первый взгляд, отрицает музыку априори. Действительно, музыки как таковой здесь нет: отсутствие звуковысотности компенсируется наличием сложнейших ритмических линий, порученных каждому из актеров. Их наложение в одном хронотопе создает звуковую атмосферу композиции. Сценическая реализация опуса такова: заранее на сцене располагается пять небольших подиумов, между которыми по кругу и по диагонали проложены дорожки, состоящие из дерева, железа (металлические листы), разбитых глиняных плит, пенопласта, камней, песка, листвы и т.д. Актеры выходят по одному (у каждого свой ритм движения) и начинают передвигаться по этим дорожкам, формируя акустическое наполнение пространства (к их обуви прикреплен микрофон) ногами и тростями, на которые они опирается при ходьбе. Ритмические паттерны выписаны Кагелем в графической партитуре. Создается, таким образом, контрапункт ритмических линий. Совершив ряд переходов, исполнители также по одному удаляются со сцены. Итак, цель композитора – создать шумово-акустически воплощенное передвижение актеров – превратила немзыкальное сочинение в музыкальное, оформленное в рамки определенных звуков в точной ритмической последовательности, формирующих в единое целое. Немзыкальный концепт, таким образом, при сценической реализации опуса превратился в сугубо музыкальный, ибо публика слышала непосредственное соотношение различных по темпо-ритму и звуковысотной оформленности материалов, предпосланных каждому из актеров.

Еще одно значимое произведение Кагеля, демонстрирующее данный параметр акустических новаций, – «**Der Schall / Звук**» (1968) – музыкально-сценический опус для пяти исполнителей, играющих в совокупности на 54 инструментах, среди которых как традиционные (скрипка, бас-балалайка, барабан, тромбон, корнет, труба in c, губная гармошка, окарина, си-

тар, банджо, гитара, арфа, лютня), так и не традиционные (сирены, панцирь черепахи, рога антилопы, садовый шланг, пластиковая воронка, мундштуки, телефон, цепи, музыкальная шкатулка, прикрепленные к доске колокольчики, латунные трубки). Инструментарий подобран с учетом имеющихся образцов у самого композитора и его коллег по «Кельнскому ансамблю новой музыки», в котором играл композитор и которому сочинение «Звук» посвящено. Кагель принципиально использовал неизвестные широкому кругу исполнителей инструменты с целью возможной импровизации и отхода от традиционной, классической структуры исполнения произведения на сцене, в результате чего публика погружалась в специфическую атмосферу восприятия. Инструменталисты не только имеют право передвигаться по сцене, переходя от одного инструмента к другому (каждый из них часто меняет инструментарий, поскольку Кагелем отмечено, что в общей сложности каждый их инструментов не может быть использован на протяжении более, чем одной трети композиции), но и, увидев малоизвестный им инструмент, предаться импровизации, попытаться как-то воспроизвести на нем звуки.

Во время сценической реализации опуса исполнители также должны петь и реветь в корпус своего инструмента, кричать, проделывать другие манипуляции с голосом. В некоторых моментах композиции создаются оригинальные голосовые дуэты, впечатляющие по силе воздействия. Именно таким образом формируется бессловесное вокально-музыкальное сочинение, полное необычных звуков, сонорных манипуляций и производящее достаточно ужасающее впечатление своими в целом драматическими эпизодами. Исполнение на необычных инструментах вызывает необычные звуковые ассоциации, доходящие до истошных криков на фоне звучания остинатных фигур похоронного марша в конце звучания произведения. В конце опуса Кагель также использует слово в инструментальной композиции – после звонка телефона (напомню, что телефон входит в инструментарий произведения) происходит разговор двух участников.

В целом, «Der Schall» – двухчастная композиция. I часть начинается, как и в

большинстве сочинений композитора, со звукового хаоса, хотя, в общем то и традиционно. Но, уже спустя несколько минут, артикулирование превращается в жестикулирование: исполнители начинают активно размахивать руками, причем, используя инструменты – возникают шумы. Позже к этим шумам добавляются всякого рода шумелки – кастрюли, камни, плошки с гвоздями. Здесь звуковой хаос подчеркивают: необычный инструментарий (применяются свистульки, трещотки), хроматическое движение «классических» инструментов, атональное сопоставление созвучий в общем акустическом пространстве. Сквозная форма части имеет несколько разделов, состоящих из разных по динамике и фактуре «музык», насыщена сопоставлением контрастных эпизодов, имитирующих то звонки, то стуки, то какие-нибудь еще «звуковые реалии». В конце I части внезапно вся музыкальная ткань устремляется в верхние регистры, как бы «закрепляясь» в космическом пространстве – в высоких регистрах, высоких сферах. И на этом фоне возникает «бой часов», отождествляющийся с бытийностью, приземленностью – это начало II части. Алеаторическая композиция снабжена проникновением человеческого голоса – во II части, на фоне воссоздания звучания кукушки инструментальными тембрами появляется голос – сначала тихие вздохи, затем – крики и стоны. Кукушка – как предвестница отсчета жизни в летоисчислении (это одна из категорий отсчета времени не только в России, но и в Германии, где жил и работал Кагель). На ее фоне голос создают концепцию жизни и смерти: время, воспроизводимое инструментами, идет со временем изменяется настроение человеческой жизни – от вздохов в ее начале до криков и стонов в ее конце.

Идея сочинения базируется на основных концептах книги «Звук» английского физика и просветителя Джона Тиндаля, вышедшей в 1867 году. Кагель следующим образом высказывался: «В Буэнос-Айресе было чрезвычайно много книжных магазинов и в одном из них я обнаружил первое издание книги “Звук” Джона Тиндаля, выпущенное издательством Гельмгольца... Когда я понял его систему изучения акустики, мне непременно захотелось

стать композитором, поскольку я мог и писать музыку, и исследовать эту самую акустику»<sup>4</sup>. Эту концепцию по многим параметрам воссоздают именно необычные инструменты и предметы, используемые Кагелем.

## 2. Особое расположение инструментов и предметов в пространстве сцены

Как известно, звуковое наполнение пространства сцены и зала во многом зависит от расположения музыкантов на сцене. До сих пор в большинстве концертных программ применяется известное еще со времен барокко фронтальное расположение музыкантов, подразумевающее четкое их отделение от публики по «принципу параллели». Подобное расположение является каноническим и в действительности служит наиболее правильным с точки зрения передачи звука от исполнителей к сидящей публике. XX век, безусловно, вносит свои коррективы в расположение музыкантов на сцене. Существуют даже такие удивительные примеры, когда исполнители играют свой музыкальный материал, находясь непосредственно в числе публики («Терретектор» Я. Ксенакиса), на балконах («Три пастуха» Р. Щедрина), просто на улицах и в парках городов (ряд опусов Г. Бранта и Д. Адамса). Кагель в ракурсе приведенных примеров не является таким радикальным новатором, однако, ряд его сочинений, подразумевающих новации в области музыкальной акустики, подразумевает специфические расположения музыкантов в пространстве сцены и зала.

С этой точки зрения парадоксально сочинение «**Mare nostrum / Средиземное море**» (1975) – своеобразный 80-минутный спектакль, в котором принимают участие два голоса (контратенор, баритон) и шесть музыкантов (флейта, гитара, арфа, гобой, виолончель, ударные), также имеющие возможность передвигаться в пространстве сцены. Как и во многих опусах Кагеля концепция произведения близка к жанру камерной оперы, однако, сам

<sup>4</sup> Der Schall und die Folgen. Mauricio Kagel im Gespräch mit Matthias Kassel // Basel, Gare du Nord, 9. Februar 2007. S. 15.

## Музыка и музыкальная культура

композитор предпочел подчеркнуть принципиальное отличие «Средиземного моря» от указанного жанра, отметив, что данный опус – «szenischmusikalische» (музыка для сцены). В этом отношении «Средиземное море» близко написанной в 1960 году композиции «Для сцены».

При сценической реализации произведения на сцене обязательно должен находиться бассейн, заполненный водой, олицетворяющий само Средиземное море. По сюжету Кагеля мнимое амазонское племя пересекает Атлантику и оказывается в Средиземном море с целью донести до европейцев свои мысли, свою культуру и доказать возможность своего уникального существования без внедрения европейской цивилизации. В воображаемом путешествии находится контратенор, олицетворяющий коренного жителя латиноамериканского континента. Баритон же выступает в роли рассказчика, повествующего о колонизации южноамериканских земель, ведущейся на протяжении почти 500 лет. Текст сочинен самим Кагелем и затрагивает актуальные для середины 70-х годов XX века проблемы политического размежевания континентов и стран Латинской Америки от европейской цивилизации, ксенофобии («Молитва мученика марта»), расизма (контратенор: «Ночью белые теряют свой цвет, становятся бледными, а вот наша кожа становится яснее!»). В целом, повествование осуществляется на итальянском, испанском и турецком языках, на суахили. Помимо этого, Кагель применяет вымышленные фонемные ряды, олицетворяющие племенные языки жителей амазонии. Первое, что произносит баритон, требуя внимания – своеобразный лозунг: «*Простите нас за наши языковые ошибки, но слушайте нас! Мы те, кто остался в живых, те, которые молились о помощи... Мы пришли, чтобы сказать Вам об этом...*». Словесное произнесение отдельных стран выражено определенными музыкальными средствами или инструментами: так, при упоминании Испании начинают играть гитары и кастаньеты, Италии – звучат колокола и контратенор поет католические песнопения, Греции – исполняется монохорд, Бразилии – применяется гортанное пение фонем и т.д.

При этом, на протяжении всего произведения оба персонажа возвышаются на

специальных платформах, стоящих по краям сцены (на противоположных сторонах бассейна): соответственно, они не передвигаются. Только в самом конце певцы бросаются в бассейн, покидая свои платформы для того, чтобы вступить в схватку, в процессе которой контратенора убивает баритон. Меняется и акустическое звучание тембров. Контратенор, накрывшись белым покрывалом, танцует погребальный танец, свойственный древним мексиканским племенам (использована музыка оперы «Саломея» Р. Штрауса). Однако, это не означает, что Кагелем отрицаются приемы театрализации сценического пространства: певцы активно пользуются реквизитом, бутафорией, порой выкидывая какие-то предметы в бассейн, играют на музыкальных инструментах (колокола, погремушки, треугольники, ложки), жестикулируют, сидят, стоят на своей платформе. То есть их действия ограничены определенным и небольшим пространством. Отдельную драматургическую линию выполняет световое оформление сцены и всех объектов, находящихся на ней. Оба солиста, также как и музыканты, придаются активной звукоизобразительности, используя определенные интонации, разные средства голосового звукоизвлечения, включая свист и крик. При этом, звукоизобразительности предаются солисты и инструментальный ансамбль приблизительно в равной степени. Например, в начале опуса контратенор имитирует крик чаек посредством гортанного пения на фоне вдувания воздуха в стакан с водой, производимого ударником для воссоздания звучания шума моря. Велика роль актерской игры солистов: все переживания смоделированы и прописаны Кагелем: в конце произведения – «С серьезным лицом баритон начинает медленно подниматься, бросая пронизательный взгляд на контратенора. Начинает искажать лицо, словно надевая маску демона, одновременно сжимая кулаки» и т.п.

В «Средиземном море» представлена не только *музыкальная полистилистика* (подлинный материал Кагеля, преимущественно, драматический по характеру чередуется с заимствованиями из музыки Моцарта (искаженное интонационно, но сохраненное ритмически «Турецкое рондо»: здесь Кагель заключает музыку Моцарта в турецкие лады), Бетховена (фрагменты «Пастораль»

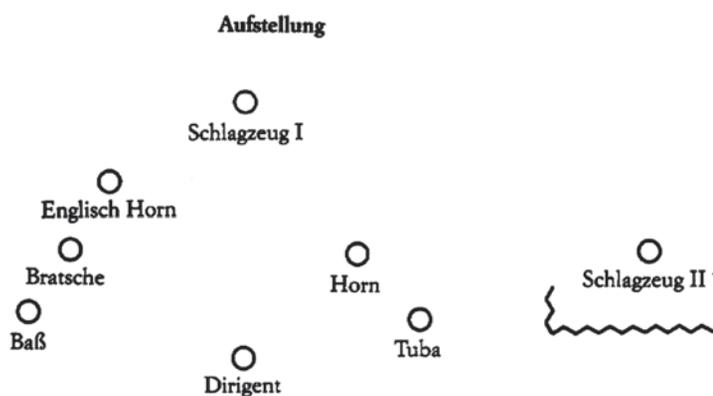
ной симфонии»), Р. Штрауса (танец Саломей с покрывалами из оперы «Саломея») и политических песен 70-х годов), но и *поли-содержательные текстовые пласты*: идеологические и политические высказывания о колонизации Латинской Америки чередуются с цитированием, скажем, Х.Л. Борхеса. Кагель использует цитирование свободно, вплетая чужой материал в совершенно иные контексты, изменяя суть первоисточников. В целом же форма представляет собой напластование разнохарактерных разделов – длинные монологи рассказчика (без инструментальной поддержки) пресекаются пением контратенора или инструментальным эпизодом. Весь процесс регламентируется дирижером.

Весьма странно, что это произведение некоторые критики называют юмористическим: его просмотр (лишний раз подчеркнем, что сочинения Кагеля необходимо не просто слушать, а смотреть!) вызывает, скорее, несколько другие ассоциации. Оно полно трагических (можно сказать, «давящих» своей трагичностью) образов, его музыка богата эмоциональными градациями, а визуальный ряд, возможно и выглядящий несколько вычурным посредством использования вышеперечисленных оригинальных элементов, способствует все же созданию именно драматической атмосферы. О. Леонтьева считает, что «Средиземное море» отмечено осмысленным абсурдом: «*Mare postum*» – история открытия, покорения и обращения в другую веру всего средиземноморского пространства (Европы то есть) диким племенем из Амазонки. Действия на сцене нет. Рассказ ведется двумя певцами – оставшимися в живых «средиземноморцами», жертвами племени «амазонов» – и звучит как погребальное пение. Инструменталисты и оба певца сидят вокруг символизирующего Средиземное море постепенно загрязняющегося бассейна. В конце представления тенор, словно под воздействием гипноза, крайне медленно превращается в танцовщицу, исполняющую танец живота. Тенор-танцовщица, наконец, входит в бассейн и после объятий с баритоном, им же заколотая, падает, а бассейн краснеет от крови. Таков, по Кагелю, «Закат Европы»<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Леонтьева О.Т. «Экспериментальная» музыка в основе «экспериментальной» педагогики

Специфическая расстановка инструментов в пространстве сцены характеризует и исполнение пьесы «**Fürst Igor, Strawinsky / Князь Игорь, Стравинский**» (1982), написанной по заказу Венецианского биеннале к празднованию столетия со дня рождения И. Стравинского. Премьера состоялась в часовне на кладбище итальянского городка Сан-Микеле, где похоронен композитор. Именно это священное место стало для Кагеля источником вдохновения, которое ознаменовалось написанием мистически-трагического по содержанию опуса.

Произведение создано для баса и инструментального ансамбля, в который входят английский рожок, валторна, туба, альт, ударные инструменты. На ударных, среди которых как традиционные (малый барабан, тамтам, вудблок), так и нетрадиционные (кубинский клавес, китайский хи-хат, кокосовый орех) для европейской музыки инструменты, играют два исполнителя. Кагель для раскрытия указанного выше содержания принципиально использует низкие регистры всех инструментов, что придает больший эффект мистицизма, завораживающей «затемненности». В начале партитуры, скрупулезно оформленной, вплоть до выписанных в ней мельчайших нюансов исполнения, в связи с чем она выглядит как настоящее графическое полотно, Кагель указывает особое расположение инструментов в пространстве сцены, с его точки зрения позволяющее публике лучше в акустическом отношении воспринимать музыку:



Начинается звучание композиции с воссоздания ударниками своеобразной шумовой «пелены», настраивающей на общее ирреальное содержание произведения:

// Советская музыка. – 1978. – № 12. С. 114 (110-119).

Senza tempo, molto tranquillo Andantino (♩ 68 - 72)

2) beim Anschlag Schlegel zudrücken (nicht zurückspringen lassen) *press mallet on head when striking (no rebound)*

1) mit harter Schlegel oder Holzhammer anschlagen *strike with hard mallet or wooden hammer*

3) *staccatissimo*

1) *ca. MM 68-72*

Текстовую основу произведения составляет слегка сокращенный Кагелем текст известной Арии Князя Игоря из одноименной оперы А. Бородина, который поется исполнителем на языке оригинала – на русском: «Ни сна, ни отдыха измученной душе, / Мне ночь не шлёт отрады и забвенья, / Всё прошлое я вновь переживаю / Один в тиши ночей. / И божья знаменья угрозу, / И бранной славы пир весёлый, / мою победу над врагом. / И бранной славы горестный конец, / погром, и рану, и мой плен! / И гибель всех моих полков, / честно за родину головы сложивши. / Погибло всё: и честь моя, и слава, / Позором стал я земли родной. / Плен! Постыдный плен! / Вот удел отныне мой, / Да мысль, что все винят меня. / О, дайте, дайте мне свободу! / Я мой позор сумею искупить. / Спасу я честь свою и славу, / Я Русь от недруга спасу! / Ужели день за днём влачить в плену бесплодно? / И знать, что враг

дыха измученной душе, / Мне ночь не шлёт надежды на спасенье, / Лишь прошлое я вновь переживаю / Один в тиши ночей. / И нет исхода мне, / Ох, тяжело, тяжело мне! / Тяжко сознание бессилья моего!». Трактовка текста, однако, у Кагеля иная, поскольку сам текст погружается в иной контекст, озаглавленный мрачно-мистической музыкой. Князь Игорь Кагеля не свободолюбивый правитель, а жалобщик, находящийся на грани безумия. Композитор подчеркивает путем использования утрированного повторения отдельных фраз («...славы горестный конец», «...все винят меня») вербальное самобичевание Князя. Состояние безумия призваны подчеркнуть особые приемы голосового звукоизвлечения. Например, после фразы «Стонет Русь в когтях могучих, и в том винит она меня» певец прибегает к громкому смеху, отрицающему серьезность и героизм Князя Игоря в оригинальной версии Бородина:

Anzahl und Verlauf der Lachimpulse sind approx. *Number and succession of laughed notes are approximate.*

lachen wie vorher, jedoch regelmäßig *laughed as before, but regular*

staccatissimo

160 (000) (000)

Bass

so bald die Instrumente einsetzen: aufhören! *stop as soon as the instruments enter!*

verzweifelt, entstelltes Lachen *desperate, contorted laughter*

1) Rohrblatt (ohne gebogenes S-Rohr) direkt in das Kopflück einsetzen *put reed directly in head joint, i.e. without bent crook*

2) quasi Flatterzunge *almost flutter-tong.*

3) glist. pressen! *gliss. press!*

4) Rohrblatt in den Mund schieben *push reed deeper into the mouth*

5) *2x*

E. Horn

терзает Русь! / Враг, что лютый барс! / Стонет Русь в когтях могучих, / И в том винит она меня!.. / О, дайте, дайте мне свободу! / Я свой позор сумею искупить. / Я Русь от недруга спасу! / Ни сна, ни от-

Кроме того, певцу необходимо в некоторых моментах прибегать к импровизации, а также петь фальцетом, исполнять фонемы, что диктует достаточно сложную общую вокальную драматургию.

Дополнительный визуальный ряд сценической реализации опуса придает появление на сцене в конце исполнения еще одного человека: в белом одеянии обходит всех музыкантов и становится рядом с дирижером инструменталист, играющий деревянным молоточком на деревянной же доске. Этот эффект, являющийся сюрпризом для публики, подробно обоснован и прописан в партитуре Кагеля:

207

Bass

ro! go!

port.

Bis Takt 214: nicht dirigieren!  
To measure 214: don't conduct!

37

2) Keine  $\dot{J}$ -tel sondern lediglich alternierende Anschläge für links und rechte Hand  
Das Schrittempo von Spieler II bleibt immer gleich so lange er unsichtbar ist.  
Not 8ths but alternating right- and left-hand attacks. Walking tempo of player II always remains the same as long as he is invisible.

Kokosnuß-Schalen  
Coconut-shells

Schritte von Spieler II synchronisieren  
Synchronize the steps of player II

auf eine harte Unterlage oder gegeneinander schlagen  
strike on hard surface or against one another

Mitte  
mp

Semanterion

1) gehen/walk 2)

Spieler II erscheint  
Player II appears

mp

1) Kleinen Holzhammer (Fitzsäge) oder mittelharten Schlagel verwenden.  
Small wooden hammer (felt side) or medium-hard mallet

Schlagzeuger II / Percussionist II

3) Sich langsam zur Bühne – zum Dirigenten hin – begeben. Der Ausführende geht möglichst leise (in Socken!), seine Schritte werden von I. Schlagzeuger mit Kokosnuß-Schalen synchronisiert. Das Semanterion wird auf der linken Schulter getragen, der Holzhammer in der rechten Hand. Bis Ende des Stückes: Auswendig spielen!  
Move very slowly toward the conductor on the stage. The performer walks as quietly as he can (in socks); his steps are synchronized by Player I with coconut shells. Carry the semanterion on the left shoulder, the wooden hammer in the right hand and play from memory up to the end.

### 3. Передвижение акустических объектов при сценической реализации опуса

Очевидно, что передвижения акустических объектов (исполнителей) в пространстве сцены или зала, в первую очередь, диктуется стремлением композиторов театрализации своих опусов. Так популярный во второй половине XX века инструментальный театр, представленный

в творчестве практически всех композиторов указанного времени, свойственен и некоторым композициям Кагеля, явившегося, как известно, одним из прародителей нового жанра. Кагель, рассуждая о специфике инструментального театра, высказывался: «То, что я пишу, это не абстрактная музыка, хотя и не утилитарная. В огромной мере она рассчитана на коммуникацию и является языком общения. Так что если вам понятен код этой музыки, то станет понятно и закодированное в ней послание. Да, я связываю музыкальное звучание с какими-то физическими действиями исполнителя, с его присутствием на сцене. Исполнитель может любым способом комментировать музыку – скажем, с помощью слова, мимики, драматического действия. Нередко в таких случаях музыка даже



Beim Takt 218 steht der Spieler in der Nähe des Dirigenten:  
At bar 218 the musician stays near by the conductor:

Schlagz. II  
Player II

Dirigent  
Conductor

В обоих рассмотренных сочинениях специфическое расположение инструментов обусловлено композиторской заданностью на необычность звукового воплощения музыкантами и восприятия этого воплощения публикой. По сути, эти произведения представляют собой некие театрализованные действия и как в любом театре должны иметь свою мизансцену и мизанфонию.

уходит на второй план, играя роль аккомпанемента. Главное во всем этом – это синкретизм, создание целостного визуально-вербально-звукового конгломерата»<sup>6</sup>. Соотношение двух пространств – пространства музыкального и пространства действительности путем театрали-

<sup>6</sup> Барбан Е.С. Контакты. Собрание интервью. СПб.: Издательство «Композитор», 2006. С. 94-95.

## Музыка и музыкальная культура

зации – натолкнуло Кагеля на мысль создать ряд интересных образцов инструментального театра, среди которых упоминавшиеся ранее пьесы «Матч» (1964) и «Финал» (1981). В них композитор диктует развитие сценической драматургии, тщательным образом описывая в партитурах все театральные приемы, которые должен производить исполнитель, независимо от того имеет ли произведение определенный сюжет или просто представляет собой цепочку событий.

Одним из наиболее ярких образцов инструментального театра, ориентированных на акустические эксперименты, является опус «**Con voce / Голос**» (1972) для ансамбля. В сценической реализации этого сочинения Кагеля принимают участие три инструменталиста. Сам инструментарий, при этом, композитором точно не указан: в партитуре лишь сказано, что должны быть использованы один деревянный духовой инструмент, один медный духовой и один струнный. Произведение можно отнести к жанру инструментального театра с огромным перевесом в область театрального начала, поскольку здесь звучание музыки как таковой не предусмотрено. Цитируем начало партитуры, представляющей собой 2 страницы текста и одну музыкальную форманту: «1.1 Исполнители появляются на сцене вместе, образуя тесно сплоченную группу. Они входят осторожно, не делая никаких шумовых эффектов... 1.2 Двое из исполнителей могут сидеть, а третий стоять (или наоборот). Например, виолончелист и кларнетист сидят, а тромбонист стоит рядом за ними... Все смотрят только вперед. 1.3 Кроме двух стульев на сцене больше ничего не должно находиться. Нет также и пюпитров. Произведение должно быть воспроизведено по памяти. 1.4 Возможно использование только одного или двух прожекторов, направленных на исполнителей либо сверху, либо яркими молниями сбоку. Остальная часть сцены должна быть погружена в темноту. 1.5 Возможно исполнение 2 или 3 трио одновременно». Становится очевидным, что Кагель предполагает наличие следующих элементов театрализации исполнительского пространства: запрограммированные перемещения музыкантов по сцене, их определенная расстановка, наличие свето-цветовой гаммы. Стоит отметить и тот факт, что все инструменталисты долж-

ны быть одеты в строгие черные костюмы с черной бабочкой для создания особого траурного колорита.

После немой сцены, длящейся несколько десятков секунд, во время которой публика в недоумении пытается спрогнозировать что же будет происходить дальше, наступает второй раздел «композиции», словесно обоснованный в партитуре следующим образом: «На протяжении 2 части производятся только устные события (пение, гул, свист и др.), которые синхронизируются с немой игрой на инструментах. 2.1 Здесь должна быть продемонстрирована полная серьезность. Следует ожидать, что сначала зрители не поймут ситуацию... 2.2 В течение одной минуты каждый инструменталист может производить 1-3 события из имеющихся в его распоряжении четырех модулей. Они могут использоваться по мере необходимости и выполняться в любом порядке». Поскольку звучание музыки не предполагается, эти модули представляют собой устные замечания к тем процессам, которые должны жестами производить музыканты. Например, вот четыре модуля, адресованные Кагелем ансамблисту, «играющему» на деревянном духовом инструменте: «1. играть неустойчивые тоны в среднем регистре и мягкий, 2. фрулято в очень низком регистре и громко, 3. трели с медленным переходом на тремоло в низком регистре и очень мягко, 4. вибрация в очень высоком регистре и мягко». Понятно, что главным становится указание на определенное звукоизвлечение (фрулято, вибрация, трель, тремоло): диапазон и оттенки игры, конечно, являются необходимыми лишь для передачи жестом и мимикой определенных эмоций, которые вызывают те или усилия по извлечению звука. Сам же звук, напомню, композитором отрицается. Вместо него предполагается активная работа голоса инструменталистов, совпадающая с их жестикуляцией и мимикой.

Передвижение акустических объектов представлено и в композиции «**Финал**» (1980-1981) для камерного ансамбля (флейта, гобой, кларнет in B, бас-кларнет in B, фагот, валторна, труба, тромбон, туба in F, фортепиано, скрипка, альт, виолончель, контрабас, ударные, на которых играет один человек: всевозможные барабаны, гlockenspiel, вудблок, там-там, тамбурин, металлические листы и др.) – образце истинного ин-



## Музыка и музыкальная культура

Именно во второй половине композиции Кагель прибегает к полистилистике (используется коллажная драматургия): помимо материала, созданного композитором, здесь слышны фрагменты Пятой симфонии Бетховена, пьес «С мертвыми на мертвом языке» и «Два еврея» из цикла «Картинки с выставки» М. Мусоргского (ближе к концу, когда становится очевидно, что дирижер «умирает»), ряд модных французских шансонов начала XX столетия, тема «Dies irae» – основная тема заключительной части «Финала». Наиболее ярко представлена тема «Dies irae», первоначально звучащая в партии фортепиано (когда все музыканты встают после «смерти» дирижера) и затем робко (преимущественно, на *p* и *mf*) и медленно неоднократно утрируемая всем ансамблем в унисон. В контексте «Финала» Кагеля она не изменяет своей семантики, раскрывая образ смерти.

Произведение в целом имеет «открытую» форму, поскольку Кагелем предусмотрен ряд разноплановых концовок со сценической точки зрения, выбрать одну из которых каждый ансамбль, играющий «Финал», может самостоятельно: 1) дирижера могут вынести за кулисы во время звучания музыки, 2) дирижер остается лежать на сцене после окончания звучания музыки и покидает ее лишь после того, как зал опустеет, 3) дирижер действительно умирает. Черный юмор Кагеля, свойственный ему по жизни, стал идейным оплотом данной композиции, в свое время наделавшей много шума в музыкантских кругах. «Финал», с одной стороны, написан Кагелем к собственному пятидесятилетнему юбилею по заказу В. Беккера, с другой стороны, – посвящен Э. Клейберну, ставшему одним из прототипов главного действующего лица кагелевского опуса: известно, что этому немецкому дирижеру в середине 1950-х годов стало плохо во время исполнения «Сна в летнюю ночь» Ф. Мендельсона, о чем Кагель помнил всю жизнь). Композитор, однако, высказывался: «Что больше всего меня интересует, это смех, который становится комом в горле, потому что ты понимаешь, что смех является неправильной реакцией»<sup>7</sup>.

Еще один яркий пример передвижения музыкантов в пространстве сцены – композиция «**L'art Bruit / Искусство шума**» (1995) для

двоих. Произведение Кагеля совпадает с названием знаменитой теоретической работы Руссоло «Искусство шумов» и, в принципе, пропитано его эстетикой. Сочинение Кагеля написано для ударника и любого сопровождения, которое должен организовывать на сцене еще один исполнитель. Фактически роль второго индивида, выходящего на сцену, заключается лишь в перестановке разных инструментов, которых на сцене достаточное количество, в перелистывании листов партитуры и т.д. Другим словом, второй исполнитель должен создавать на сцене специфические шумы. Театральная ситуация проявляется уже в самом начале – участники начинают играть из-за сцены, затем выходят на сцену босоногими, в рубашке и брюках, без пиджака, один – весь в белом, другой – весь в черном. Эти пожелания выписаны композитором на первой странице партитуры. На протяжении всего произведения они танцуют, делают акробатические номера, ходят друг за другом, помощник передает основному исполнителю необходимые ему инструменты, среди которых – барабан, треугольник, тарелки, свистки. При этом, ударник не только играет на своих инструментах, но и насвистывает знаменитую мелодию финала Девятой симфонии Бетховена в любых местах своего нахождения на сцене и звучания музыкального материала. «Ода радости» звучит на фоне раздающихся шумов и, возможно, является в произведении неким смыслоорганизующим началом. На первый взгляд, кагелевская концепция выглядит абсурдной, и этот факт дал повод некоторым исследователям трактовать «Искусство шума» как произведение в корне абсурдистское. А вот исследователь творчества Кагеля Б. Кобб отмечает юмористический характер этой пьесы: «...это больше, чем просто сольная музыка для ударных. Она заслуженно может считаться театральной пьесой. В замечаниях для исполнителя дан намек на то, что аудитория в начале пьесы не должна знать о тщательной разработке физических действий как Р. (первого исполнителя, ударника. – В.П.), так и А (второго исполнителя, помощника. – В.П.). Кагель создал отвлечение внимания (т.е. притворное перелистывание страниц), чтобы достичь нужного настроения. С точки зрения юмора, легко представить, как Кагель мог бы добиться смеха в зале... Мысленно просматривая эту ситуацию понимаешь, что Кагель создал напряженную, но юмористическую ситуацию благодаря небрежному взаимодействию

<sup>7</sup> Bergman S. Kagel's Finale // Who Killed Cleveland's Critic? / <http://insidetheclassics.mymnnesotaorchestra.org/2008/09/kagels-finale-2/>

между Р и А, и благодаря удивительному повороту в музыкальных событиях, особенно путем введения свиста (напомню, что насвистываться должна мелодия финала Девятой симфонии Бетховена. – В.П.). Аудитория в этом месте поставлена в положение, когда она сосредоточенно старается вспомнить ломаную, но знакомую мелодию; и в тоже время она осознает последовательность событий, которые становятся все более возмутительными по мере перехода к каждой следующей части, ...Р и А, оба касаясь животами бас-барабана с противоположных сторон, идут вместе и описывают большой круг, сохраняя размер 6/8, который обивается их шагами. Делая ситуацию еще более сложной, Кагель просит, чтобы А шел задом “военным” шагом, а Р шел вперед лицом “на цыпочках”<sup>8</sup>. Отметим, что большинство произведений Кагеля, написанных в жанре инструментального театра, имеют графическую партитуру с обилием авторских комментариев.

Пожалуй, наиболее радикальным примером передвижения источников звука при сценической реализации музыкальной композиции может предстать опус «Бриз» (1996) – действие для 111 велосипедистов. Данное произведение Кагеля имеет еще один жанровый подзаголовок – «музыкально-спортивное мероприятие на открытом воздухе». Его исполнение производится следующим образом: велосипедисты, у каждого из которых имеется колокольчик или рожок, находятся приблизительно в полуметровом расстоянии друг от друга. Сам процесс их движения должен происходить на улице какого-либо города с небольшим движением, чтобы иные транспортные средства не создавали препятствий передвижению велосипедистов. Зрители должны находиться в одной точке посередине улицы таким образом, чтобы велосипедисты могли двигаться мимо них по прямой линии издали, а что они исполняют на своих музыкальных инструментах, могло бы быть услышано публикой. Кагель, при этом, ограничивает исполнителей, которыми, кстати, могут стать непрофессиональные музыканты или не музыканты вообще (например, спортсмены). Он указывает пять возможных вариантов извлечения звуков, то есть появления музыки: 1) колокольчики и рожки издают звуки разной длины, 2) исполнители могут

свистеть в рожок коротко, 3) они могут петь определенные по звуковысотности ноты, 4) рычать в рожок по принципу звукоизвлечения Flutter-tonguing, 5) имитировать любыми средствами порывы ветра. Причем издали (до появления велосипедистов перед публикой) предпочтение должно отдаваться игре на музыкальных инструментах, а при непосредственном визуальном контакте исполнителей и публики (когда велосипедисты находятся прямо перед слушателями-зрителями) основным средством звукоизвлечения должны стать пение (дление) нот и свист. После своего проезда перед публикой каждый велосипедист должен вновь гудеть в рожок или звенеть колокольчиком. Приблизительная продолжительность одного такого заезда – две минуты. Однако, количество заездов может быть неограниченным. Жанр данного произведения, представленный Кагелем («музыкально-спортивное мероприятие на открытом воздухе»), имеет черты сходства с хэппенингом. К ним отнесем: случайность воссоздаваемого звукового пространства, зависящая не только от скорости движения велосипедистов, но и от места исполнения акции (высотность построений, ширина улицы привнесут свои коррективы в слышимость и тембровую окраску музыкальных элементов), перемещение публики в процессе исполнения произведения, поскольку воспринимать его могут любые, оказавшиеся случайно в конкретное время и в конкретном месте личности.

Таким образом, Маурисио Кагель по праву считается одним из самых ярких новаторов, проложивших свой собственный путь среди витиеватых троп музыкального искусства XX века. Его новации связаны с экспериментами в области акустического пространства, звука как носителя информации, электронной музыки, с изобретением ряда новых жанров, к коим, безусловно, отнесем инструментальный театр – один из магистральных жанров современной культуры. Не запутавшись в обилии экспериментальных тенденций, не переступив черту, отделяющую музыкальный опус от эпатажа и конгломерата синтезирующихся в одном сочинении техник и манер письма, чем грешили многие композиторы постмодернистского поколения, Кагель стал своеобразным лидером этого самого музыкального постмодернизма.

<sup>8</sup> Cobb B. Humor in Mauricio Kagel's MM 51 and L'art Bruit // <http://www.briancobbmusic.com>

**Список литературы:**

1. Барбан Е.С. Контакты. Собрание интервью. СПб.: Издательство «Композитор», 2006. 472 с.
2. Леонтьева О.Т. «Экспериментальная» музыка в основе «экспериментальной» педагогики // Советская музыка. — 1978. — № 12. С. 110-119.
3. Петров В.О. Знаки постмодернизма в творческом наследии Маурисио Кагеля // Обсерватория культуры. — 2013. — № 5. С. 81-87.
4. Петров В.О. Инструментальный театр Маурисио Кагеля // Искусство и образование: журнал методики, теории и практики художественного образования и эстетического воспитания. М., 2011. — № 5 (73). С. 36-48.
5. Петров В.О. Новаторские образы искусства XX века: в ракурсе эпатажа // Культура и искусство: Научный рецензируемый журнал. М.: ООО «НБ-Медиа», 2013. — № 5. С. 562-569.
6. Петров В.О. Эпатаж в искусстве XX века // Культура и искусство: Научный рецензируемый журнал. — М.: ООО «НБ-Медиа», 2013. — № 6. С. 623-632.
7. Bergman S. Kagel's Finale // Who Killed Cleveland's Critic? / Электронный ресурс: <http://insidetheclassics.myminnesotaorchestra.org/2008/09/kagels-finale-2/>
8. Cobb B. Humor in Mauricio Kagel's MM 51 and L'art Bruit // Электронный ресурс: <http://www.briancobbmusic.com>
9. Der Schall und die Folgen. Mauricio Kagel im Gespräch mit Matthias Kassel // Basel, Gare du Nord, 9. Februar 2007. Ss. 14-21.

**References (transliteration):**

1. Barban E.S. Kontakty. Sbranie interv'yu. SPb.: Izdatel'stvo «Kompozitor», 2006. 472 s.
2. Leont'eva O.T. «Eksperimental'naya» muzyka v osnove «eksperimental'noi» pedagogiki // Sovetskaya muzyka. — 1978. — № 12. S. 110-119.
3. Petrov V.O. Znaki postmodernizma v tvorcheskom nasledii Maurisio Kagelya // Observatoriya kul'tury. — 2013. — № 5. S. 81-87.
4. Petrov V.O. Instrumental'nyi teatr Maurisio Kagelya // Iskusstvo i obrazovanie: zhurnal metodiki, teorii i praktiki khudozhestvennogo obrazovaniya i esteticheskogo vospitaniya. M., 2011. — № 5 (73). S. 36-48.
5. Petrov V.O. Novatorskie obrazy iskusstva KhKh veka: v rakurse epatazha // Kul'tura i iskusstvo: Nauchnyi retsenziruemyi zhurnal. M.: ООО «NB-Media», 2013. — № 5. S. 562-569.
6. Petrov V.O. Epatazh v iskusstve KhKh veka // Kul'tura i iskusstvo: Nauchnyi retsenziruemyi zhurnal. — M.: ООО «NB-Media», 2013. — № 6. S. 623-632.
7. Bergman S. Kagel's Finale // Who Killed Cleveland's Critic? / Elektronnyi resurs: <http://insidetheclassics.myminnesotaorchestra.org/2008/09/kagels-finale-2/>
8. Cobb B. Humor in Mauricio Kagel's MM 51 and L'art Bruit // Elektronnyi resurs: <http://www.briancobbmusic.com>
9. Der Schall und die Folgen. Mauricio Kagel im Gespräch mit Matthias Kassel // Basel, Gare du Nord, 9. Februar 2007. Ss. 14-21.