



В.О. Петров

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ ТЕАТР МАУРИСИО КАГЕЛЯ

В статье рассматриваются основные виды инструментального театра XX века, проявившиеся в творчестве немецкого композитора-авангардиста Маурисио Кагеля. Это – соотношение в инструментальной композиции музыкального пространства и пространства сценического, театрально-действенного и включение в инструментальную композицию слова, вербального начала. Кагель – как один из основоположников инструментального театра в целом – в своих произведениях органично сочетал закономерности музыкального развития и закономерности театрального процесса, в связи с чем его сочинения отличаются особым синтезом искусств, синергетичны по своей внутренней природе. Соотношение двух пространств – пространства музыкального и пространства действительности путем театрализации натолкнуло Кагеля на мысль создать ряд необыкновенно интересных образцов инструментального театра, анализ которых предпринят в настоящей статье.

Ключевые слова: инструментальный театр, абсурд, театр абсурда, акция



В современном мире все чаще и чаще с концертной сцены можно услышать произведения, которые семантически отличаются от всего того, что было известно музыкальному искусству до середины XX столетия, наделенные определенной сюжетной линией, превращающей интерпретаторов-инструменталистов в драматических или комедийных актеров. Такие произведения именуются «инструментальным театром», который является одной из разновидностей музыкального акционизма и его специфического вида – перформанса. Более того, можно, думается, смело сказать, что инструментальный театр – особый жанр, порожденный эволюцией музыкального мышления в XX веке [подробнее об этом см.: 5, 6]. В нем композитор – это режиссер сценического

действия, регламентирующий интерпретацию подробным образом изложенными примечаниями, представленными в партитурах. В такого рода сочинениях не менее важной, чем сам процесс музыкальной драматургии, становится внешняя «оболочка», событийность сценической реализации.

М. Кагель — один из основоположников инструментального театра — давал следующее теоретическое обоснование данному явлению: «Подиум, где играет инструменталист, теоретически не отличается от театрального подиума; музыкант должен иметь возможность интенсивно и разнообразно создавать «сценическую жизнь». ... Движение является основным элементом инструментального театра и принимается во внимание в музыкальной композиции. ... Основная идея заключается в том, чтобы звуковой источник находился на уровне постоянных преобразований: обороты, подскоки, скольжения, тумачи, гимнастические упражнения, прохаживания, махи, толкания, короче говоря, дозволено все, что влияет на звук в динамической или ритмической плоскостях, и то, что влечет за собой образование новых звуков... Использование музыкального движения должно одновременно трактоваться как созидание определенного соотношения между музыкальным пространством и пространством действительности» [8, с. 388]. И так, по Кагелю, инструментальный театр, в первую очередь, — есть движения инструменталистов во время сценической реализации текста, то есть — сочетание музыки и сценической событийности. Естественно, что целью подобных движений является акустическое обогащение звучащего материала, особая действенность этого материала на публику. Л. Бакши утверждает, что Кагель явился первооткрывателем «инструментального театра абсурда» [1]. Однако, не всегда инструментальный театр — абсурд, и не все кагелевские композиции, написанные в жанре инструментального театра, несут на себе отпечаток абсурдности. Инструментальный театр Кагеля — «воспоминание об эпохе шпильманов: музыкантов, актеров и сочинителей в одном лице. — утверждает М. Раку. — ... Драматургические решения Кагеля всегда очень отчетливы и эффектно рассчитаны — от малой формы до самых крупных сочинений. Но отличительная особенность его драматургической фантазии заключается в том, что она включает в свою орбиту любые явления действительности. И принципы музыкальной композиции распространяются в том числе и на «незвучащий материал» [7, с. 41]. Несмотря на то, что в ряде музыковедческих работ, так или иначе, производится анализ избранных сочинений Кагеля, инструментальный театр — как своеобразный и уникальный феномен во множестве своих проявлениях, как яркий образец постмодернистского сознания — не изучен; он не стал объектом пристального внимания, хотя, безусловно, заслуживает этого. Целью данной статьи стало желание не только ознакомить читателя с инструментальным театром Кагеля, но и произвести систематизацию инструментально-театральных произведений композитора, классифицируя их на те, в которых наличествует сценическая событийность и те, в которых в инструментальную композицию проникает слово, вербализирующее сам процесс исполнения.

МУЗЫКА И СЦЕНИЧЕСКАЯ СОБЫТИЙНОСТЬ

Наиболее полная форма выражения инструментального театра – произведение-действие, когда вся композиция целиком может быть названа инструментально-театральным событием. В отличие от многих композиторов, сочиняющих в жанре инструментального театра, таких, как Х. Биртвистл, М. Паддинг, Д. Рейнхард, Кагель самостоятельно подбирает сюжеты для своих произведений. Главной причиной такого подхода к инструментальному театру предстает возможность создать собственную концепцию, неограниченную в фантазиях, а не следовать определенной «программе», воплощать средствами инструментальной музыки уже известные драматургические ситуации или образы. Слушателю/зрителю, при этом, предлагается не отождествлять известных персонажей других видов искусства с воплощенными в инструментальной пьесе, а воспринимать новый, незнакомый, самостоятельный сюжет.

Первое произведение Кагеля, названное им инструментальным театром, – «Sonant» (1960) для гитары, арфы, контрабаса и ударных. П. Аттинело отмечает, что композитор именно в этой пьесе «создал концепцию “инструментального театра”, приобретающую центральное значение для многих последующих работ Кагеля. Под инструментальным театром признается физическое присутствие исполнителей, от которых требуется презентация драматического смысла, а не “абсолютной музыки”. Таким образом, в партитуре игрокам предоставляются устные замечания... и планы создания звуков в драматических ситуациях подчеркивают различные аспекты сложности их выражения» [10]. Это обеспечивает и особая «событийность» партитуры, большая часть которой – устные указания Кагеля на то, что необходимо производить на сцене исполнителям в каждый из представленных секундных отрезков.

Если апеллировать к хронологии, то следующим произведением Кагеля, созданным в жанре инструментального театра, можно считать «Экзотику» (1972) для внеевропейских инструментов. Слово свидетелю: «На сцену выносятся инструменты, главная роль которых заключается в том, чтобы не играть ничего, символизируя, таким образом, крушение современного общества и невозможность творческого самовыявления в нем» [9, с. 36]. Исполнители принципиально не должны быть знакомы с устройством и способами исполнения на данных инструментах и делать на сцене все, что в их силах, чтобы инструменты звучали – жестикулировать, переходить из одной стороны сцены в другую, вести активную актерскую деятельность.

А вот в пьесе «Финал» (1981) дирижер на протяжении пьесы изображает из себя жертву апоплексического удара и на глазах публики ближе к концу падает «умирая» на пол. После этого оркестр продолжает какое-то время играть без дирижера, утверждая тем самым, что жизнь продолжается, и единичная смерть ничего не меняет в социуме. «Кагель – не сторонник безыдейности в музыкальном творчестве. Так, его “инструментальный театр” – это (чаще всего) такое музицирование (с элементами “актерства”), в котором трудно обнаружить признаки отрешенности от, так сказать,