

Пятница, 24 ноября, 1995

«Искусство для искусства» в жанре музыкального абсурда

«Портрет Маурицио Кагеля». Камерный ансамбль L'art pour l'art. В рамках фестиваля «Московская осень», но по приглашению Немецкого культурного центра имени Гете

Дмитрий Ухов

К

ак известно, проблема смеховой культуры (и смежных с ней черного юмора, дадаизма и т. п.) в музыкальной практике сводится только к одному — к пародии. И, казалось, нет выхода из порочного круга высоколбой сатиры на обывательские танцы-шманцы и жестокие романсы (вроде гротесков Шостаковича). Пока не появился Маурицио Кагель — так сказать, Тристан Тцара или Даниил Хармс в музыке. Но при этом Кагель еще и ученик — представьте себе — Хорхе Луиса Борхеса.

Маурицио Кагель (родился в 1931 году) действительно учился у великого аргентинского писателя — это было в конце 40-х годов в университете Буэнос-Айреса. Тогда молодой аргентинец еще выбирал между музыкой, философией и кинематографом. И — редчайший случай, — не получив, в сущности, систематического академического образования, молодой кинокритик становится дирижером и даже получает в 1957 году стипендию для сочинения музыки в Западной Германии. С тех пор Маурицио Кагель постоянно живет в Кельне и в течение четверти века определяет западноевропейскую музыкальную моду вместе с Пьером Булезом, Карлхайнцем Штокхаузеном и Луйджи Нонио.

Принципы Кагеля нагляднее всего демонстрирует созданный им «инструментальный театр» — жанр, в котором театрализованная подача музыки становится чуть ли не главным. После Кагеля композитор (как режиссер в авторском кино и театре) теперь уже вполне легально вторгается в ту область, которая до этого считалась прерогативой самих исполнителей — жеста, мимики, пластики и всей техники суггестивного воздействия на слушателя в целом.

Позднее Кагель включает в действие и законы спорта — в «Матче», и метеорологии — в «Небесной механике», и домашнего быта — в проекте «Приват», когда от слушателя требуется самому «озвучить партитуру» (ни больше, ни меньше!) с помощью приспособлений, которые найдутся в

любой современной квартире.

Инструментальному театру конца 60-х — начала 70-х годов было посвящено первое отделение концерта. Из интерпретации ансамбля L'art pour l'art стало ясно, что Кагель — неопримитивист-дадаист, сдирающий с форм и жанров позднейшие (псевдо)культурные наслоения. В «Con Voce (буквально — «с голосом») для трех безмолвных исполнителей» музыканты лишь делают вид, что играют на своих инструментах, на самом деле в суровой тишине раздаются лишь отдельные звуки сдавленных голосов. Если учесть, что автор посвятил эту пьесу «своим чехословацким

порядок в хаос звукового спектра-триллера: напряженное ожидание, suspense, создается опять же примитивнейшими средствами. Консерваторская профессура с замиранием сердца ждет, лопнет ли надуваемый воздушный шарик «уйди-уйди».

Уже «Акустика» решала хоть и новую, но чисто музыкальную задачу — существуют ли акустически идеальные места в зале, когда со сцены звучит запись. В постмодернистские 80—90-е, когда большинство вчерашних авангардистов дисциплинированно отходит от линии экспериментов на безопасное расстояние, Кагель остается на передовой: в его «музыке о музыке» «прошлое» как бы просвечивает сквозь «настоящее» — иногда плотное, как в «Фантастической пьесе» для флейты и фортепиано (с сопровождением — или без него), иногда — прозрачное, как в «Серенаде», написанной недавно по заказу ансамбля L'art pour l'art (в Москве состоялась ее зарубежная премьера). И мы слышим — и видим — все, что исторически и географически ассоциируется с лирикой вообще — с упором на латиноамериканский колорит (укулеле, тринидадские барабаны из бензиновых бочек, издающих певуче-колокольные звуки, а также — колесная лира, гитара, мандолина). Откуда ни возьмись в руках у музыкантов появляются букеты тропически ярких искусственных цветов, ритмично шуршит оберточная бумага...

ЛИДИЯ НАДЕИНА



друзьям» и впервые она была исполнена на фестивале в «братской» Народной Польше в 1973 году, намек на заткнутые советскими танками рты ни для кого не составлял секрета. «Речитативарио для поющих клавишниц» Бет Гриффит исполняет поначалу как заводная кукла, выкрикивающая нечто бессмысленное. И только после того, как прозвучит аккомпанемент из нокturna Шопена, замечаешь, что текст — это первые строки духовных кантат Баха и что это не столько театр абсурда, сколько «акустическая теология» (как выразился однажды сам композитор).

«Акустика» для экспериментальных источников звука — эта буквальная материализация знаменитой метафоры кумира дадаистов Лотреамона (помните — «помесь швейной машинки и зонтика на операционном столе») — могла бы в эпоху музыкальных компьютеров показаться устаревшей, если бы не бесхитростная колыбельная, звучащая в записи. Она вносит

Гамбургский ансамбль L'art pour l'art существует с 1983 года. Название его восходит к знаменитой формулировке эстетической программы французских «парнасцев». Ядро «Искусства для искусства» составляют Астрид Шмелинг — флейта, Матиас Кауль — ударные и Михаэль Шредер — гитара, но к ним, как правило, присоединяется кто-нибудь еще. В Москве кроме поющей клавишницы это был еще и пианист Хартмут Ляйстрит. Из-за своеобразного инструментального состава, характерного скорее для нового джаза, чем для ансамбля камерной музыки, ляр пур L'art pour l'art мог бы и в самом деле существовать в полном соответствии со своим составом, но долгие и упорные поиски выхода за пределы музыки как чистой эстетики в конце концов принесли результат: премьеры Кагеля — это значительный шаг вперед для ансамбля. Для «Московской осени» — тоже.