
В.Р.Доценко

Аргентинский музыкальный авангард: Хуан Карлос Пас и Маурисио Кагель

В статье прослеживается эволюция авангардного движения в музыке Аргентины на примере творчества наиболее видных его представителей — композиторов Хуана Карлоса Паса и Маурисио Кагеля.

Ключевые слова: музыкальный авангард, додекафония, сериализм, алеаторика.

Вторая половина XX столетия привнесла в музыкальное творчество изменения поистине глобального масштаба. Никогда ранее на протяжении такого короткого отрезка времени не возникало столько принципиально новых методов композиции, разнонаправленных эстетических течений, неповторимых творческих индивидуальностей. Стремительное возрастание скорости обмена информацией, электроника, компьютеризация породили новую, охватывающую всю планету реальность, и она должна была найти отражение в искусстве. Музыкальное творчество вступило в этап универсализма, который можно рассматривать как составную часть проявившихся к началу XX в. глобалистских, общественно-политических тенденций. Вместо превалирующих ранее стремлений к утверждению национальной идентичности доминирующей стала универсализация композиторского мышления, реализовавшаяся в ряде музыкальных направлений, получивших общее наименование *авангардизма*. Новейшие тенденции сфокусировались прежде всего на принципе кардинального разрыва с прошлым и утверждения «в качестве идеала» максимального обновления звуковой материи в рамках «чистой», элитарной музыки, антисубъективизма, предельного рационализма. Основной базой для модернизации музыкального языка стал сериализм, разработанный Карлхайнцем Штокхаузеном¹ и Пьером Булезом² в начале 50-х годов как логическое продолжение додекафонной системы австрийского композитора и музыковеда Арнольда Шеенберга. Сочинение музыки по этой системе требовало от композитора сле-

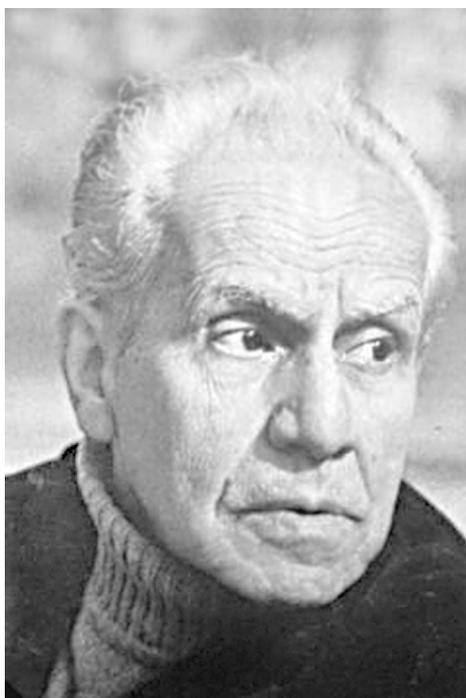
Виталий Романович Доценко — кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник ИЛА РАН (vitali.dotsenko@yandex.ru).

дования ряду правил, благодаря соблюдению которых все компоненты музыкального произведения упорядочивались, что было невозможно при свободной композиции. Однако композиторы вскоре стали выходить за пределы системы, сковывающей их фантазию. Постепенно строгий сериализм превращается в иные, более разнообразные и гибкие формы контроля за звуковой материей, из которых наиболее распространенным становится алеаторика, базирующаяся на полностью противоположном сериализму принципе индетерминизма, случайности. Начались также эксперименты по созданию новых звуков при помощи электронных синтезаторов, созданию звуковых комбинаций на основе компьютерных программ, опыты по смешанному использованию традиционных и электронных источников звука. Появилась так называемая конкретная музыка, позволившая включить в сферу музыки звуки любого происхождения и использовать для этого любые предметы. Возникло течение «минимализма», основанное на принципе предельной экономии выразительных средств. Затем была изобретена «молчащая» музыка, в которой в связи с абсолютизацией понятия паузы (музыка, как известно, состоит из звуков и пауз) звуки уже почти не употребляются. Наконец, в музыку проникли световые, пространственные эффекты, «музыкальный театр», хеппенинг (участие публики в исполнении сочинения) и многое другое, что в итоге раздвинуло саму концепцию музыки как искусства до размеров «музыки без берегов».

Латиноамериканская профессиональная музыка немедленно оказалась на самых передовых рубежах нового направления, ликвидировав таким образом какие-либо признаки прежнего отставания от Европы. Началом нового этапа развития считаются 50-е годы (а если говорить точнее — 1945-й, год окончания Второй мировой войны). В отличие от первого, *национального этапа*, новый этап принято называть *универсальным*. Два основных направления, выступавших прежде в виде антиномии «национализм — европеизм», вступили в новую фазу взаимодействия и противоборства *национального и универсального*.

В композиторском творчестве возникло невиданное ранее стилистическое расслоение. Многие композиторы, в особенности представители старшего поколения, продолжали придерживаться привычных методов устоявшегося национального направления. Другие, которых условно можно объединить в «переходную» группу, постоянно меняли свою позицию, то склоняясь к авангардным техникам, то возвращаясь в лоно традиционного письма. При этом многие из них стремились «скрестить» новые приемы с фольклорными элементами. Третьи, сторонники радикальных перемен, полностью перешли в лагерь искателей безостановочного прогресса, распростились с национальной идентичностью в пользу «универсальных» ценностей, иными словами встали на позиции *авангардизма*.

В российской музыковедческой литературе в последние годы уделялось достаточное внимание творчеству представителей национального направления. Можно сказать, что хрестоматийной известности достигли фигуры такого ранга, как Эйтор Вилла-Лобос (Бразилия), Карлос Чавес и Сильвестре Ревуэльтас (Мексика), Амадео Рольдан и Алехандро Гарсиа Катурла (Куба), Альберто Хинастера (Аргентина). Менее известно творчество композиторов, склонных к экспериментированию, к поискам новых путей развития



Хуан Карлос Пас

музыкального искусства. Среди них заметное место занимают представители музыкальной культуры Аргентины Хуан Карлос Пас и Маурисио Кагель.

Хуан Карлос Пас (1901—1972) — композитор, музыковед и педагог по праву занимает в латиноамериканской музыке место предтечи и зачинателя авангарда. «Бросившись без страха к новым видам музыкальной техники в эпоху, когда доминировал и диктовал законы по всей Америке национализм «a la Copland», — пишет о нем бразильский музыковед Жозе Мариа Невиш, — Хуан Карлос Пас становится интеллектуальным лидером молодых композиторов»³. В годы формирования Пас входил в «Группу музыкального обновления» (1929), члены которой, подобно музыкальным деятелям других стран Латинской Америки, были одержимы идеями национального самоутверждения на базе фольклора. Однако, судя по произведениям Паса 20—30-х годов, его связи с аргентинской народной музыкой уже в эту пору были весьма опосредованы. Обладая мощным аналитическим умом, он пытливо исследовал характерные черты и особенности творчества европейских композиторов, отбирая то, что наиболее подходило его индивидуальности. Пас последовательно прошел этапы вагнерианства («Три лирические пьесы» для фортепиано, 1922), постромантизма в духе Цезаря Франка (Соната для фортепиано, 1923; «Хорал и вариации», 1925), неоклассицизма в стиле Игоря Стравинского и политонализма («Тема с трансформациями» для фортепиано, 1928; «Тема и трансформации» для 11 духовых инструментов, 1929; «Три пьесы для оркестра, 1931); затем предпринял первые попытки приблизиться к додекафонной технике Шенберга («Три джазовых пьесы», 1932; Сонатина для фортепиано, 1933).

Свою «Первую додекафонную композицию» для флейты, английского рожка и виолончели Хуан Карлос Пас создал в 1934 г., когда еще никто в Латинской Америке почти ничего не знал об этом методе. Примечательно, что, в противовес общей закономерности появления на континенте новых видов европейской композиторской техники примерно с 20—30-летним опозданием, Пас выступил с додекафонией всего через 11 лет после первых сочинений Шенберга в этой системе (имеется в виду Сюита для фортепиано, 1921—1923 гг.). Затем последовали «Композиция на 12 тонов» для флейты и фортепиано», и «Десять маленьких пьес на 12 тонов» для фортепиано (1936). Эти сочинения Паса, по словам аргентинского композитора Альберто Хинастеры, имели «имитационный характер»⁴, что было вполне естественно для начального периода освоения принципиальной но-

вой системы. С этого времени он стал последовательно и неуклонно разрабатывать додекафонию и другие, следующие за ней виды композиторской техники, провозгласив задачей искусства «освобождение от фактов и явлений действительности, с тем, чтобы поставить во главу угла интуитивное и подсознательное»⁵. Подобная идейно-эстетическая позиция во многом расходилась с позицией членов «Группы музыкального обновления», и в 1937 г. Пас с небольшим числом радикально настроенных композиторов выходит из нее, чтобы организовать «Ассоциацию новой музыки», ставшую зародышем будущего аргентинского авангарда.

На протяжении десяти лет Пас пребывает в полном одиночестве в своем освоении 12-тоновой системы, достигнув тем временем весьма высокого уровня мастерства. Лиризмом и вместе с тем жесткой силой экспрессии отмечены такие его произведения, как Второй струнный квартет (1943) и «Пассакалия» для оркестра (1944). Однако уже в «Музыке» для фортепиано (1946) Пас отходит от ортодоксальной верности этой системе, что позволило ему в зрелых произведениях достичь больших эстетических высот. Он изучает опыт других композиторов. «Я искал спасения, потому что чувствовал себя усталым от додекафонной техники, — говорил он, — поэтому Оливье Мессиаан* стал для меня настоящим открытием»⁶. Под влиянием Мессиаана и отчасти Булеза звуковая палитра композиций Паса заметно обогащается. В пьесах «Дедалус» для флейты, кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано (1950) и «Музыке» для фагота, струнного оркестра и ударных (1956) можно обнаружить самые разнообразные контрапунктические превращения основного материала.

Своеобразным отклонением от основного курса стал конец 50-х годов, когда Пас увлекся киномузыкой, в результате чего возник ряд сочинений в содружестве с кинорежиссером Леопольдо Торре Нильсоном: «Дом ангела» (1957), «Похититель» (1958), «Падение» (1959) и «Конец фиесты» (1960). В последующих произведениях, таких, как «Непрерывность» для симфонического оркестра (1960), фортепианная серия «Ядра» (1962—1964), «Галактика» для органа (1964), композитор культивирует различные виды современной техники — сериализм, алеаторику, «открытые» формы, достигнув высокой степени индивидуализации в их трактовке.

Стиль позднего Паса отличает непринужденность, богатая ритмическая изобретательность, разнообразие и изысканность тембральных красок, напоминающих пуантилизм австрийского композитора Антона Веберна. Одной из наиболее успешных партитур этого периода признана пьеса «Конкретия» («Concreción», 1964) для семи духовых инструментов. Обращают на себя внимание изысканная графика ломаных рисунков партий отдельных инструментов, скрупулезно выверенные динамические нюансы, тонкое понимание специфики звукоизвлечения. Эстетическая позиция Паса — пример полного разрыва с какими бы то ни было национальными признаками, он совершенно чужд фольклору. «Искусство и эстетика авангарда, — провозглашает он, — означают радикальный разрыв с нашими убеждения-

* Оливье Мессиаан (1908—1992) — французский композитор, органист, музыкальный теоретик. Его творчество представляет собой самостоятельную, независимую от каких-либо школ и направлений область современной музыки.



Маурисио Рауль Кагель

деров латиноамериканского авангарда, много сделавший для распространения новых идей не только как композитор, но и как теоретик. Его перу принадлежит ряд монографий, таких, как «Введение в современную музыку» (1955) и «Арнольд Шенберг, или Конец тональной эры» (1958), многочисленных статей, посвященных творчеству современных композиторов. Он оказал влияние на формирование молодых аргентинских композиторов, среди которых Франсиско Крепфль, Марио Давидовский, но прежде всего экстравагантный и непредсказуемый Маурисио Кагель.

Маурисио Рауль Кагель (1931—2008) — один из неоспоримых лидеров мирового авангарда, по материнской линии происходит из семьи белорусских евреев, эмигрировавших в свое время в Аргентину. С юных лет он отличался широтой интересов: в университете Буэнос-Айреса изучал литературу, философию и психологию, знал несколько иностранных языков. Характерно, что при этом он не был принят в консерваторию и в течение определенного времени частным образом учился у Альберто Хинастеры. В 1949 г. Кагель присоединился к «Ассоциации новой музыки» и начал заниматься по композиции и гармонии у Паса, что предопределило его эстетические предпочтения. Начиная с 50-х годов, Кагель выступал как кинокритик, в 1955—1957 гг. работал в качестве репетитора Камерной оперы в театре «Колон» в Буэнос-Айресе.

Творчество Кагеля — квинтэссенция современной музыки, сгусток ее течений, экспериментов и новаций, доведенных до крайних пределов и зачастую до прямого абсурда. Диапазон деятельности и экспериментов композитора, представляющего «ультралевое» крыло авангарда, очень широк. В 50-е годы в числе многих других молодых музыкантов из Латинской Америки Кагель начал активно сотрудничать с группой европейских композиторов-авангардистов, объединившихся на Международных курсах новой музыки в Дармштадте (Германия) во главе с Карлхайнцем Штокхаузеном. По совету Пьера Булеза он в 1957 г. переезжает в Германию, начинает

ми, вытекающими из традиции. Вследствие этого мы вынуждаем себя к постоянному напряжению с целью взрыхлить почву в области современного музыкального творчества. Принцип ценности звука «per se» существует не для того, чтобы подчиняться сформулированным заранее теориям. Вмешательство случая, культивирование новых звуков... открывают двери самому крайнему индивидуализму»⁷.

Хуан Карлос Пас — один из признанных ли-

работать на студии электронной музыки западногерманского радио в Кельне и вскоре добивается признания своего таланта. С 1958 г. он уже дирижирует Рейнским камерным оркестром. В 1960 г. создает «Кельнский ансамбль новой музыки», исполняющий исключительно произведения композиторов-авангардистов. В течение ряда лет Кагель преподавал композицию и анализ на международных курсах в Дармштадте, руководил курсами новой музыки в Кельне и Гетеборге. С 1974 г. он возглавляет «Новый музыкальный театр» в Кельнской высшей музыкальной школе.

Уже в ранних сочинениях 50-х годов Кагель проявил себя сторонником самых кардинальных преобразований, начав применять серийную технику, алеаторику, свободные структуры (Струнный секстет, «Музыка башни», «Анаграмма»), электронную и конкретную музыку («Преобразования I» для магнитофонной ленты, 1958; «Преобразования II» для фортепиано, ударных и двух магнитофонных лент, 1959), а также комбинации электронных и конкретных звуков с обычными инструментами. В 60-е годы он начинает использовать смешанные средства, хэппенинг, («Антитеза» для громкоговорителей и публики, 1962; «Расширенная орнитология экзотических и отечественных птиц»), коллаж («Людвиг ван. Приношение Бетховену», 1969), неконтролируемую, «абсолютную» алеаторику («Добавленная импровизация» для органа; «Репетиция» для коллектива импровизирующих исполнителей, 1971). Особенно широкое применение нашли у Кагеля смешанные средства, сочетающие звук, движение, световые эффекты. Среди таких сочинений «Фонофония» для двух голосов и других источников звука; «Диафония» для хора (или оркестра) и диапозитивных проекций; сочинения с такими экстравагантными названиями и составом участников, как «Ритмическая машина» — акция для гимнастов, генераторов ритма и ударных инструментов, «Небесная механика» — композиция со сценическими декорациями, «Камера обскура» — хроматическая игра для световых проекторов и исполнителей, «Prrrrrr...» — радиопьеса (1981), состоящая из 41 раздела, каждый из которых начинается на букву «P».

Не менее экстравагантны и способы исполнения некоторых опусов Кагеля. В серийной пьесе «Матч» для двух виолончелей и ударных инструментов музыканты, выполняя предписанные серией ходы, в конце концов как бы засыпают на сцене, затем просыпаются по звонку будильника,жимают друг другу руки и расходятся. В датированном 1987 г. сочинении «Unguis incarnatus est» для фортепиано и любого инструмента низкого регистра, базирующемся на коротком мотиве из фортепианной пьесы Ференца Листа «Серые облака», пианист по ходу исполнения в течение 60 секунд иступленно колотит обеими ногами по педалям рояля, после чего один из музыкантов восклицает: «Лист!» Другой столь же решительно вторит ему: «Тсил!» (фамилия Листа, прочитанная справа налево). Поскольку звукосочетание «тсил» фонетически близко немецкому «Ziel» — цель, финал, то оно, по мысли Кагеля, является «знаком обратимости времени», символом «воплощения» (incarnatus est) Листа — идеей, целью всего сочинения. (Слушателю предложено самому решать, какое все это имеет отношение собственно к музыке и к композиторскому творчеству.)

В очередном «homage» Кагеля «Князь Игорь. Стравинский» для баритона и инструментального состава (1982) музыка и текст знаменитой арии князя Игоря из оперы Александра Бородина «разъяты» на отдельные куски и «обогащены»

стонами, воем, хохотом, истерическими выкриками, перемежающимися инструментальными интерлюдиями в стиле Стравинского. Согласно авторскому разъяснению, настоящее «сочинение» должно передать ностальгию Стравинского, подобно желанию князя Игоря вернуться на родину.

Наибольший общественный резонанс и волну подражаний у молодых композиторов вызвали опыты Кагеля со смешанными средствами в созданном им «инструментальном», или «музыкальном театре», в котором музыка, собранная зачастую из препарированных цитат из произведений других композиторов, сочетается с теми или иными движениями музыкантов или иных действующих лиц, эпатазирующих публику шокирующими выходками. Собственно музыка (как правило, «препарированная») сочетается с откровенным сценическим аттракционом, где, по определению итальянского композитора Луиджи Ноно (1924—1990), происходит «подмена композиции спекуляцией»⁸. Таковы кагелевские постановки «Sur scene» (1959); «Ящик Пандоры» (1960); нашумевшая «антиопера» (термин Кагеля) «Государственный театр» (1971); «Mare nostrum» (1975); «Варьете» (1977); «Сотворение мира» (1980); «Из Германии» (1981); «Сценарий» (1982). Свою концепцию «инструментального театра» Кагель неоднократно излагал и разъяснял в печати. «Новый музыкальный театр это не просто одна из форм театра со своей стилистикой, но приложение принципов музыкального мышления к театральному искусству. Слова, свет и движения артикулируются точно так же, как звуки, тембры и темпы»⁹. Критика со своей стороны квалифицирует «инструментальный театр» Кагеля как «амбивалентную клоунаду», «музыкальный цирк». И она, пожалуй, ближе к истине, если представить, что, например, в исполнении пьесы Кагеля «Варьете», как указано в предисловии к партитуре, «могут участвовать иллюзионисты, волшебники, акробаты, исполнители стриптиза (обоих полов), шпагоглотатели, карточные игроки, эксцентрики, атлеты, лилипуты, эквилибристы, факиры, карикатуристы, мимы, уроды, пожиратели огня, артисты театра теней... дрессировщики, чревоушатели, клоуны, телепаты, гипнотизеры»¹⁰. А в поставленной в 1981 г. в Западном Берлине опере «Из Германии» на сцене выведены гетевская Миньона, роль которой исполняют мужчина и сам Гете, сидящий за прялкой.

Смысл композиторского творчества Кагель декларирует в своего рода манифесте «Несколько неаксиоматических предложений в характере аксиом» с подзаголовком «Композиция + декомпозиция», в котором читаем: «Композиция — это интерпретация акустического представления (или процесса). Интерпретация — это композиция акустического процесса. Акустический процесс — это интерпретация композиционных представлений». Резюме: «метод композиции — это декомпозиция. Композитор — по совместительству интерпретатор некоторых представлений»¹¹.

В международных авангардистских кругах Кагель квалифицируется как «одна из самых революционных фигур в современной музыкальной панораме»¹². Видный теоретик авангардизма, проживающий в США кубинский композитор Аурелио де ла Вега считает, что «наряду с Кейджем, Кагель — единственный творец музыки Западного полушария, который оформил новые стили на Старом континенте и провозгласил новые эстетические принципы, повлиявшие на методы композиции его европейских коллег»¹³. Среди поздних произведений Кагеля выделяется «Sankt-Bach-Passion» (1985)

для солистов, хора и оркестра, один из немногих опусов Кагеля, в котором он хотел выразить свое преклонение перед своим кумиром; отметим также «Quodlibet» для женского голоса и оркестра (1988), «Opus 1.991. Konzertstück» для оркестра (1992), «Серенада» для трех чтецов (1995), «Duodramen» для голосов и оркестра (1999), одно из наиболее известных сочинений «Вавилонская башня» для 18 голосов и 18 языков (2003).

Кагель постоянно выступал в печати с пропагандой своих взглядов и теоретическим осмыслением собственных экспериментов, а его опусы регулярно исполняются на крупнейших фестивалях современной музыки в Германии, Франции, Голландии, Италии, США, Канаде. Перу Кагеля принадлежит ряд теоретических работ: «Музыка и образ», «Музыка как радиопьеса», «Музыкальная терапия», «Внеевропейская музыка», «Музыка и политика».

Хотя деятельность Кагеля протекала за пределами Аргентины, а по содержанию и стилю его творчество не принадлежит к аргентинской музыкальной культуре, олицетворяя собой универсалистские тенденции в их наиболее абстрагированных проявлениях, его косвенное влияние на современных ему латиноамериканских композиторов весьма велико. Своеобразным историческим достижением Кагеля можно считать также и то, что впервые в творчестве латиноамериканского композитора были совершены принципиально новые для музыкального искусства открытия (в частности, «музыкальный театр»), повлиявшие на мировую музыку. Один из наиболее известных лидеров авангарда североамериканский композитор Джон Кейдж так охарактеризовал его: «Лучший европейский композитор, которого я знаю, это аргентинский композитор Маурисио Кагель».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Карлхайнц Штокхаузен (1928—2007) — немецкий композитор, дирижер, музыкальный теоретик. Один из крупнейших новаторов музыки второй половины XX в. и лидеров музыкального авангарда.

² Пьер Булез (1925 г.) — французский композитор и дирижер. Один из лидеров французского авангарда.

³ J.M.N e v e s. Estudio comparativo dentro de la producción musical latinoamericana contemporánea. — *América Latina en su música*. México, 1977, p. 221.

⁴ J.A.O r r e g o-S a l a s. Op. cit., p. 180.

⁵ J.R o m a n o. Juan Carlos Paz: un revitalizador de lenguaje musical. — *Revista musical chilena*, 1966, № 95, p. 26.

⁶ Ibid., p. 34.

⁷ Ibid., p. 36.

⁸ П.А.П и ч у г и н. Маурисио Кагель — Культура Латинской Америки. Энциклопедия. М., 2000, с. 340.

⁹ Цит. по: А.И в а ш к и н. Музыка как большая сцена. Встречи с Маурисио Кагелем. — *Советская музыка*, 1988, № 8, с. 117.

¹⁰ Там же, с. 121.

¹¹ Там же, с. 117—118.

¹² J.R o m a n o. Paz, Kagal, Kropfl: tres revitalizadores de la música argentina contemporánea. — *Sonda I*. Madrid, 1967, p. 11.

¹³ A. d e l a V e g a. La música artística latinoamericana. — *Boletín interamericano de música*. Washington, № 82, noviembre 1971-febrero 1972, p. 11.