

Nadezhda KARPUN
**Anti-opera as an object
of musicological analysis
(illustrated by the example
of the *Staatstheater* by M. Kagel)**

Надежда КАРПУН
**Антиопера как объект
музыковедческого анализа
(на примере *Staatstheater*
М. Кагеля)¹**

В истории мировой культуры 1960–1970-е годы являются периодом расцвета авангардных течений. Во всех видах искусства, как пишет Х.-Т. Леман, «возникает (достигая своей кульминации в движении 68-го года) новый дух экспериментирования» [5, с. 85]. Во многих произведениях той эпохи обращает на себя внимание подчеркнутый отказ от традиционных «чистых» жанров и искусств, стремление к их абсолютному синтезу. Как примеры можно привести американскую «Живопись действия» (М. Грэхем, Дж. Поллок, Б. Ньюман и др.), идею «плюралистической оперы» немецкого композитора Б.-А. Циммермана, пьесу «Маленькая разговорная симфония» французского драматурга Ж. Тардьё.

Эту же тенденцию отражают и появившиеся антиоперы. Произведения, написанные как декларирование отрицания оперного «искусственно-иллюзорного» мира, являются продуктами нового музыкального театра. Это значит, что, как пишет В. Г. Тарнопольский, каждое из них «представляет собой индивидуальный жанровый проект, в рамках которого выстраивается своя, присущая только данному сочинению иерархия всех разнородных элементов театра» [8, с. 27].

Из-за постоянного поиска и внедрения новых драматургических, композиционных, стилистических

The article is devoted to the phenomenon of anti-opera and the problem of its study. The insufficiency of a statement of a negation of the classical operatic genre for understanding the concept and the dramaturgical patterns of anti-operas is substantiated. On the example of a “stage composition” of *Staatstheater* by Mauricio Kagel, not only the differences are revealed, but also the connection of anti-opera with the tradition, a new interpretation of the stage space, the plot and also the methods of form-shaping are shown.

Keywords: anti-opera, opera, *Staatstheater*, M. Kagel, *Neither*, M. Feldman, L. Berio, R. Haubenstock-Ramati, theatre of the absurd, instrumental theatre.

Статья посвящена феномену антиоперы и проблеме его изучения. Обосновывается недостаточность констатации отрицания классического оперного жанра для понимания концепции и драматургических закономерностей антиопер. На примере «сценической композиции» *Staatstheater* Маурисио Кагеля выявлены не только отличия, но и связи антиоперы с традицией, показана новая трактовка сценического пространства, сюжета, а также приемы формообразования.

Ключевые слова: антиопера, опера, *Staatstheater*, М. Кагель, *Neither*, М. Фелдман, Л. Берлио, Р. Хаубеншток-Рамати, театр абсурда, инструментальный театр.

средств, каждая из антиопер представляет определенную трудность для музыковедческого анализа. Ориентирование на традиционные оперные формы здесь работает не всегда, требуется также знание законов драматического и постдраматического театра.

Нередко музыковедческий анализ подобных сочинений заканчивается на констатации их безусловно антиоперной направленности. В данной статье постараемся выйти за рамки сформировавшегося «канона» и посмотреть на кульминационное сочинение антиоперного направления — сценическую композицию² *Staatstheater* (1967–1970) Маурисио Кагеля — с разных позиций. Произведение это было написано Кагелем для знаменитой Гамбургской Staatsoper. Там же 25 апреля 1971 года состоялась и постановка, после чего разразился большой скандал: настолько радикально антиоперное сочинение было исполнено в зале, овеянном славными традициями прошлого, перед публикой, не готовой к подобным экспериментам.

Несомненно, отрицание традиций оперного искусства в этом сочинении очень бросается в глаза. Все знакомые компоненты спектакля «классической школы» показаны здесь в непривычном виде: у Кагеля нет либретто и традиционного нарративного сюжета, нет

¹ Журнальный вариант доклада, прочитанного на Международной научной конференции «Музыкальная жизнь в центрах и регионах: диалектика взаимодействия», прошедшей 22–23 октября 2018 года в Санкт-Петербургской консерватории.

² Авторское жанровое определение дается на титульном листе партитуры. Здесь и далее сведения приводятся по изданию партитуры: M. Kagel. *Staatstheater*. Score. Vienna: Universal Edition, 1972.

текста (певцы исполняют своего рода вокализы, повторяя разные слоги), вообще последовательного развития действия. Отменяется традиционная иерархия исполнителей и их функции (солисты поют в ансамбле, хор — соло), нет ярко выраженного вокального начала, в большинстве частей нет даже музыки³ как таковой, лишь ритмическая организация сценографии и действий исполнителей.

Сценическая композиция включает в себя девять частей, которые, в свою очередь, состоят из малых разделов формы, названных «акциями» (*Aktionen*)⁴. Каждая из «акций» у Кагеля содержит определенный набор действий либо музыкальных фрагментов, предельно точно описанных в партитуре. В большинстве частей (за исключением «Ансамбля» и «Дебюта») это обозначение появляется лишь в Пояснениях-предисловиях к каждой части, в то время как в самой партитуре даны лишь их названия — например, «Моцарт», «Скрещивание», «Пилат».

Партитура *Staatstheater* также очень необычна — она как бы визуализирована. В шести из девяти частей (кроме частей «Записи», «Ансамбль», «Дебют») каждая страница партитуры разделена на четыре части: в правом верхнем углу изображаются используемые реквизит и музыкальные инструменты, слева сверху дается ритмическая или мелодическая строчка, ниже — текст с названием «акции» и объяснением действий для исполнителя, в левом нижнем углу — картинка с изображением этих действий (правый нижний угол остается пустым).

В других трех частях партитура отчасти напоминает традиционную. Здесь господствует нотация, правда, как и в остальных разделах, внимание больше уделяется ритмической организации, нежели высотной (которая может быть указана лишь приблизительно — например, в партии альтов в «Ансамбле»).

Таким образом, в большинстве частей роль объединяющего компонента, заменяющего текст и (зачастую) музыку, играет визуальный ряд, интенсивность смены мизансцен, их сопряжение и складывание в микросюжеты. А композиция *Staatstheater* в целом состоит из свободного чередования сцен-«действий» с более «музыкальными» сценами. Это значит, что при всей принципиальной открытости формы рождается достаточно стройная драматургическая линия.

При этом традиционный «массовый» финал сохранен у Кагеля и даже, при всей свободе перестановок внутри сочинения, закреплён именно как финал, еще и с бурными аплодисментами в конце, данными в виде

фонограммы. Как отмечается в статье П. Аттинелло из словаря Гроува, «чувственные, подавляющие „массовые сцены“ в конце сочинения отменяют анархический хаос предыдущих частей, что предполагает жанровое соответствие»⁵ [1, с. 312]. На наш взгляд, используемая Кагелем традиционная модель финала не столько «мирит» анархическую логику всего произведения с театральной действительностью, сколько, с одной стороны, является элементом пародии, с другой — необходимым разделом избранной Кагелем формы. Ведь на протяжении всего действия ярко выраженные моменты нарастания и снятия напряжения вообще отсутствовали, господствовала тотальная экспозиционность, был непонятен вектор движения — и, соответственно, непонятно, где его окончание. Массовость, контрастирующая с преимущественно камерным составом остального действия, а также аплодисменты призваны здесь выполнить заключительную функцию.

Так, несмотря на очевидное внешнее отрицание оперы, связь с традицией сохраняется.

Несмотря на отсутствие сюжета в обычном понимании, можно отметить отдельный сюжетный мотив «оперы об опере», просматривающийся в некоторых «акциях» композиции. Этот мотив, традиционный для жанра, по-новому преломлен у Кагеля: здесь повествование о жизни театра ведется с помощью радикально новых средств — и в утрированном, пародийно-абсурдистском ключе. Это отмечают в своей книге Э. Зальцман и Т. Дези. Они пишут: «Опера об опере — так называемая „мета-опера“ или просто „бэкстейдж-опера“ — берет свое начало с XVIII века, и далее широко известны такие ее примеры, как сочинения Сальери, Моцарта, Чимарозы, Доницетти, Р. Штрауса, не говоря уж, в другом значении, о Берлио, Кагеле и Кейдже» [2, с. 131].

Сходство с оперой также и в особой, синтетической природе жанра. *Staatstheater* соединяет музыку (в живом исполнении и в записи), хореографию, сценографию, элементы драматического театра (в первую очередь, театра абсурда), инструментального театра. Понятно и естественно, что в таком синтетическом жанре антиоперными средствами не исчерпывается все содержание произведения. «„Энциклопедический“ масштаб кагелевского анализа», чутко подмеченный Э. В. Махровой [6, с. 93], — не только и не столько в анализе оперы как жанра и как института. Здесь, как и в других антиоперах (*Neither M. Фелдмана, Opera Л. Берлио, Comédie*⁶ Р. Хаубенштока-Рамати) — помимо декларируемого от-

³ На наш взгляд, высказанная в статье «Музыка шумов — музыка ли?» точка зрения Т. С. Бершадской о сочинениях, включающих в себя только (или в подавляющем большинстве) шумы, позволяет четко отграничивать собственно музыку от нового, но внемузыкального искусства: «Произведение, сотканное только из тембров, как бы ни было оно интересно своим разнообразием, не имеет оснований называться музыкой, ибо оперирует неживым материалом. Полагаю, что поиски в этом направлении — движение не вглубь музыки, а от нее. Думаю, что искусству шумов стоит дать другое название, например, предложенное Ю. Н. Холоповым „тембрика“. <...> А для музыки необходимо оставить как главный фактор сочетание высот» [4, с. 36].

⁴ Перевод предложила Э. В. Махрова [6] по аналогии с разделами инструментального театра.

⁵ Здесь и далее — перевод автора статьи.

⁶ Композитором также созданы редакции с немецким (*Spiel*) и английским (*Play*) заглавиями и текстом. В русскоязычных источниках название сочинения Р. Хаубенштока-Рамати неточно переведено как «Комедия антиоперы».

каза от традиционного жанра — рассказ своей, автономной от всяческих реформ, истории.

Но прежде чем коснуться вопроса концепции *Staatstheater*, воплощенной здесь истории — несколько наблюдений о времени и пространстве в сочинении.

В статье Д. Соэра из словаря Гроува приводится высказывание Кагеля: «Я не хочу единого сценического пространства, но хочу мульти-пространство» [3, с. 939]. Стремление создать «мульти-пространство» обусловило появление пространственных описаний сценографии. Кагель обращает внимание и на строение кулис, которые должны быть расставлены в шахматном порядке, чтобы из каждой выходили исполнители, и на то, сколько шагов нужно сделать от кулисы к краю сцены (даже прописывает ритмически звук этих шагов — например, в «акциях» «Рождение», «Тяжеловес», «Мёбиус»). А, главное, неоднократно подчеркивает важнейшую задачу спектакля — достигнуть «музыкально-театральный континуум».

Об особой важности временного соотношения материала для Кагеля свидетельствует авторское указание в пояснении к части, названной «Репертуар»: «Значение метронома следует исполнять как можно точнее». Это задает жесткий темп и при сценическом воплощении не дает постановщикам «развалить» единство созданной композитором структуры.

О глубоком содержании *Staatstheater* и в целом музыкально-сценических произведений Кагеля пишет В. О. Петров: «Представляется, что композитор, обвиняемый многими современниками в преднамеренности выражения полного абсурда, вкладывал в свои произведения, представляющие инструментальный театр, поистине философские смыслы, как правило, связанные либо с образами жизни и смерти, либо с образом времени» [7, с. 46]. Действительно, философское осмысление не столько музыкально-театральных процессов, сколько самой жизни раскрывается на разных идейных уровнях.

Несмотря на отсутствие охватывающего все произведение сюжета, внутри каждой части можно найти элементы микросюжетности. Очень ярко они представлены в «Репертуаре» (эта часть, по замыслу композитора, должна открывать спектакль). При том, что, согласно пояснению Кагеля, все «акции» «Репертуара» могут быть

исполнены в любом порядке, все же некоторые обязательные условия он оставляет. Прежде всего, какие-то «акции» можно исполнять только после определенных других (например, «акция» «Лопата» должна исполняться только после «акции» «Толчок», а «Русская рулетка» — после «Вращения»). В этом — несомненно, элемент сюжетности. Далее, компоновка в партитуре «акций» также неслучайна: например, «акции» №№ 3–5 носят названия «Кесарево сечение», «Рождение», «Аборт», причем «Аборт» нельзя исполнять перед «Рождением» (видимо, сначала Кагелю важно обозначить символически сам процесс, а затем — его ущербную, «неправильную» копию). Хотя исполнение «после» не значит «сразу после», тематически эти «акции» все же остаются связанными, так как в них используется схожий реквизит. Группировка «по реквизиту» — еще одна важная сюжетная составляющая общей картины. Эту связь можно увидеть и в постановках *Staatstheater*; например, в постановке Кельнского Ансамбля новой музыки, где «акции» «Рождение» и «Аборт», разъединенные восемью другими, соединяются между собой именно благодаря оставшемуся на сцене реквизиту (мячу).

Сами микросюжеты — совершенно разного плана: обобщенно-философские, бытовые, натуралистически-фривольные, музыкальные (с «музыкальными» названиями или звучащей в процессе музыкой). Личное и безличное, калейдоскопически сменяя друг друга, дает ощущение целой панорамы человеческой жизни. Но везде заметна связь с образами искаленной судьбы, некоей ущербности бытия.

Пессимистические настроения в *Staatstheater* играют важную, если не ключевую роль. Этим они перекликаются с ощущением безысходности в других антиоперах. Специально обозначенные в Пояснении к «Репертуару» Кагелем «величайший покой и прозрачность», как представляется, — прообраз *Neither* Фелдмана, символ Небытия. «Абсурдность как *cantus firmus* человеческого бытия» — идея, так точно подмеченная Э. В. Махровой [6, с. 94], не только обуславливает желание Кагеля критически проанализировать современное общество, но и связывает *Staatstheater* со всей линией антиоперных сочинений.

Литература

1. *Attinello P.* Kagel, Mauricio // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. / Ed. by S. Sadie, executive ed. J. Tyrrell. New York: Oxford University Press, 2001. V. 13. P. 309–312.
2. *Salzman E., Desi T.* *The New Music Theater. Seeing the Voice, Hearing the Body*. New York: Oxford University Press, 2008. 408 p.
3. *Sawer D.* Kagel, Mauricio // *The New Grove dictionary of Opera* / Ed. S. Sadie, managing ed. C. Bashford. New York: Oxford University Press, 1997. V. 2. P. 939–941.
4. *Бершадская Т. С.* Музыка шумов — музыка ли? // *Musicus*. 2017. № 1. С. 34–36.
5. *Леман Х.-Т.* *Постдраматический театр* / пер. Н. Исаевой. М.: ABCdesign, 2013. 312 с.
6. *Махрова Э. В.* *Оперный театр в культуре Германии второй половины XX века*. СПб.: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 1998. 264 с.
7. *Петров В. О.* *Инструментальный театр Маурисио Кагеля* // *Искусство и образование*. 2011. № 5. С. 36–48.
8. *Тарнопольский В. Г.* Феномен нового музыкального театра // *Журнал Общества теории музыки*. 2015. № 4. С. 25–34.