

В. О. ПЕТРОВ
Астраханская государственная
консерватория,
Астрахань, Россия

VLADISLAV PETROV
Astrakhan State Conservatoire,
Astrakhan, Russia

СИНТЕЗ МУЗЫКИ И КИНО В ОПУСЕ «ЛЮДВИГ ВАН» М. КАГЕЛЯ

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена творчеству одного из ярких новаторов музыкального искусства XX в. Маурисио Кагеля. Создатель жанра «инструментального театра», автор многочисленных «фильмов» (представляющих собой цепочку событий на фоне постоянно звучащей музыки, написанной для разных составов исполнителей, с включением слова), он вошел в историю музыки как один из оригинальных авторов, чье творчество вызывает множество противоречивых оценок и суждений. В фильме «Людвиг Ван: посвящение Бетховену» (1970) для 16 исполнителей отношение автора к любимому композитору-классику выражено средствами музыки и кино. Главным музыкально-структурным параметром сочинения становится интертекстуальность. Кагель цитирует музыку Бетховена (в оригинальном и трансформированном виде), используя метод коллажа. В самой же технике коллажа композитор использует свой тематический материал, в связи с чем музыка Бетховена погружается в современный музыкальный контекст. Кроме того, известные и вымышленные эпизоды из жизни Бетховена перенесены в современную действительность.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: *М. Кагель, кино и музыка, интертекстуальность, коллаж, «Людвиг Ван: посвящение Бетховену».*

SYNTHESIS OF MUSIC AND CINEMA IN THE OPUS “LUDWIG VAN” BY M. KAGEL

ABSTRACT

The article is devoted to the work of one of the brightest innovators of musical art of the twentieth century, Mauricio Kagel. The creator of the “instrumental theater” genre, the author of numerous “films” (representing a chain of events against the backdrop of constantly sounding music written for different compositions, including the word), he went down in the history of music as one of the original authors whose work evokes many conflicting estimates and judgments. In the film “Ludwig Van: Dedication to Beethoven” (1970) for 16 performers, the author’s attitude to his beloved classical composer is expressed by means of music and cinema. The main musical and structural parameter of the composition becomes intertextuality. Kagel quotes Beethoven’s music (in its original and transformed form) using the collage method. In the collage technique itself, the composer uses his thematic material, in connection with which Beethoven’s music is immersed in a modern musical context. In addition, the famous and fictional episodes from Beethoven’s life are transferred to modern reality.

KEYWORDS: *M. Kagel, cinema and music, intertextuality, collage, “Ludwig Van: Beethoven’s dedication”.*

Одна из самых оригинальных личностей в композиторской практике второй половины XX столетия – немецкий композитор аргентинского происхождения Маурисио Кагель (1931 – 2008), чье творческое наследие является примером воплощения постмодернистских тенденций, характеризующих данное

время. Кагель – новатор по многим параметрам: ему принадлежит создание жанра инструментального театра¹, он стал глашатаем деконструктивизма

¹ *Задачи кагелевского инструментального театра – насыщение акустического пространства звучания музыки, выход за пределы концертной эстрады (без привлечения к исполнению публики), скованной определенными участками сцены, насыщение визуального ряда. Большинство партитур Кагеля, представляющих инструментальный театр («Звук» (1960) для гитары, арфы, контрабаса и ударных инструментов, «Матч» (1964), «Зигфрид» (1972) для виолончели, «Искусство шума» (1995) для двух ударников), не отрицают нотность, даже если являются графически оформленными, как, скажем, некоторые аналогичные партитуры Ла Монте Янга («Композиция 1960» (1960)) или К. Штокхаузена («Арлекин» (1975)), содержащие лишь выписанный музыкально-драматургический или только драматургический план в виде паттернов и словесных пояснений. В этом отношении Кагель более традиционен. Подробнее об инструментальном театре Кагеля [1–3].*

² *Кагель использовал так называемый им «салонный оркестр», который включает в себя флейту, гобой, кларнет, фагот, валторну, трубу, тромбон, ударные инструменты, две скрипки, альт, виолончели, контрабас, фортепиано и певца (бас-баритон).*

в музыке, его произведения интертекстуальны в своей основе и ризомны по структуре. Так, отмечая, что Кагель явился в музыкальном искусстве глашатаем декомпозиции, А. Ивашкин пишет: «Избежать заостренности Кагель предлагает при помощи “декомпозиции” – переоценки элементов музыки прошлого. Он высвобождает эти элементы – будь то тема, тип фактуры, характерный ритм или рисунок мелодии – от налета привычных значений, интерпретирует их по-своему, вводит в яркий театральный контекст, соединяет с внемузыкальным движением, пантомимой, словом, криком, жестом, светом» [4, с. 118]. Композитор, аргументируя свои новации и отвечая некоторым критикам, уничижающим его творческие позиции, обвиняющим в излишней абстракции идей и музыки, 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... Главное во всем этом – это синкретизм, создание целостного визуально-вербально-звукового конгломерата» [5, с. 94–95].

Среди многочисленных опусов Кагеля, созданных для разных составов, выделяются его – как называл их сам композитор – «фильмы» (автор идеи, музыки, режиссер – Кагель) – «Антитеза» (1965), «Матч» (1965), «Соло» (1967), «Дуэт» (1968), «Аллилуйя» (1969), «Людвиг Ван» (1970), «Тактиль» (1971), «Оркестр для двух человек» (1973) и др. В традиционном понимании фильмами эти произведения назвать сложно: они представляют собой цепочку событий на фоне постоянно звучащей музыки с весьма редким включением слова. В них визуальный ряд, скорее, вторичен, а первична музыка. Рассмотрим с этой точки зрения один из самых известных его фильмов – «Людвиг Ван: посвящение Бетховену» (1970) для 16 исполнителей².

Это произведение, как и большинство других в наследии Кагеля, имеет непосредственное отношение

к синтезу искусств – музыки и кино. Композитор предпочел средствами этих искусств выразить отношение к фигуре одного из своих любимых композиторов, приурочив данный опус к 200-летию со дня его рождения. Мотивируя обращение к музыке прошлого в целом, Кагель отмечал: «Хорошая музыка, даже если она написана несколько веков назад, всегда кажется вечной и современной, поэтому бессмысленно проповедовать новые эстетические подходы, зачеркивать все старое, а новому придавать значение истины в последней инстанции» [6, pp. 264 – 267].

Тем не менее постмодернистская направленность мышления композитора естественным образом привела Кагеля к *интертекстуальности* как главному музыкально-структурному параметру сочинения. Кагель цитирует музыку Бетховена, используя метод коллажа. Кроме того, известные и вымышленные эпизоды из жизни Бетховена перенесены в современную действительность. Например, первая сцена фильма – «Прибытие Бетховена в Бонн» – демонстрирует прибытие поезда, выход из него главного персонажа. Зритель видит все происходящее глазами самого Бетховена – то есть оператора фильма, поскольку лицо композитора на протяжении почти полутора часов практически не показывается (Кагель считал, что зрители должны идентифицировать себя с личностью Бетховена). В кадр попадают фрагменты его костюма – черные туфли с пряжками, бархатные брюки темно-серого цвета, светло-коричневые перчатки, два черных бархатных манжета, украшенных белым кружевом. Одежда персонажа соответствует той, в которую одевались мужчины в начале XIX столетия. Таким образом очевидно, что Кагель помещает фигуру Бетховена в *новый социально-исторический контекст* (при этом Бетховен не слышит звуков природы – в его воображении звучит только им написанная музыка). Сам же Бетховен лишен у Кагеля мифологизированного подтекста: Бетховен представлен таким, каким он был по свидетельству его современников, а не таким, каким его описывают в современных учебниках по истории музыки и в монографиях – закомплексованным человеком, страдающим различными маниями и болезнями в связи с полученными в детстве травмами психического свойства (отец-алкоголик (винный погреб – один из «образов» произведения Кагеля), непризнанность, глухота и т. д.), деспотом, плохо обращавшимся со своей прислугой. Среди персонажей фильма есть и невымышленные личности – деятели современного искусства (например, в 8 сцене принимают участие художники Д. Рот и Р. Рейсер, которые в свойственной «Флаксу» манере демонстративно разбивают ряд бюстов композитора, а в 15 сцене показан ряд известных музыкальных критиков, обсуждающих проблемы творчества Бетховена), а также придуманные герои – смотритель Музея, потомок Бетховена, профессор Шульд, простые прохожие и посетители боннских магазинов.

Фильм состоит из ряда сцен. Охарактеризуем эти сцены, указывая в скобках цитируемый Кагелем музыкальный материал Бетховена:

1 сцена (0.00–1.05) – сцена прибытия поезда, которая описана выше (I часть Сонаты № 23 для фортепиано), закадровый голос произносит эпиграф к I части «Торжественной мессы» Бетховена: «Это должно идти от сердца к сердцу».

2 сцена (1.05–2.34) – железнодорожный вокзал Бонна, к которому подходит Бетховен (I часть Сонаты № 23 для фортепиано).

3 сцена (2.34–4.12) – Бетховен выходит из здания вокзала и прогуливается по городу, замечая, что уличные музыканты играют его музыку (Скерцо из Симфонии № 9 с преднамеренной асинхронизацией партий, в искаженном ладу).

4 сцена (4.12–7.55) – Бетховен заходит в магазин по продаже аудиопродукции и с удивлением замечает, что на прилавках находятся пластинки с записью его произведений, а окружающие его люди в наушниках слушают эту музыку (Скерцо из Симфонии № 9 вновь в искаженном виде – так, как бы оно слушалось через наушники, медленная часть из Сонаты № 26 для фортепиано).

5 сцена (7.55–11.30) – Бетховен замечает на одной из улиц города Музей своего имени – «Бетховен-хауз» (декорации «Бетховен-хауза» были созданы известными в 1970-е гг. художниками-дадаистами, среди которых У. Бургхардт, Й. Бойса, Д. Рота, Р. Филлиу, Р. Рейсер), входит в него и осматривает экспонаты (увертюра «Леонора № 3», Соната № 15 для фортепиано).

6 сцена (11.30–13.16) – показ винного погреба семьи Бетховена, найденного, по утверждению нового персонажа фильма – зрителя Музея, недавно (музыка отсутствует).

7 сцена (13.16–16.51) – показ кухни дома семьи Бетховена (начало Симфонии № 9).

8 сцена (16.51–22.22) – показ ванной комнаты семьи Бетховена, в которой находится около 100 бюстов композитора (медленная часть Сонаты № 30 для фортепиано в исполнении струнного квартета); в конце этой сцены закадровый голос произносит хаотичный ряд слов, начинающихся на букву «б».

9 сцена (22.22–25.34) – показ гостиной жилой комнаты «Бетховен-хауза» (смоделирована современной художницей У. Бургхардт) начинается с того, что зритель видит, как зритель Музея сидит в кресле и читает книгу Т. фон Фриммеля «Внешний вид Бетховена», выпущенную в Лейпциге в 1905 г. (Соната № 32 для фортепиано в переложении для гитары, ансамбля медных духовых инструментов); также здесь происходит показ детской комнаты, в которой якобы проживал композитор – она, по словам Кагеля, «окрашена в тона морального мрака, повредившего разум молодого человека» («Вариации на тему Диабелли»).

10 сцена (25.34–32.33) – показ музыкальной комнаты, созданной самим Кагелем по подобию коллажей чешского художника И. Колара (свободная компиляция фрагментов квартетов и Симфонии № 5 с оригинальным материалом Кагеля, написанным в джазовых тонах, а также – I часть Сонаты № 14 для фортепиано в обработке для инструментальной группы); каждый предмет имеет отношение к образу музыки, а все находящиеся в комнате

предметы, включая стол, стулья, фортепиано, оказываются «сотканными» из партитур Бетховена (рис. 1).

11 сцена (32.33–34.24) – смотритель Музея поднимается в чулан, открывает дверь и на пол падает огромное количество партитур разных композиторов, живших после Бетховена: в кадр попадают Фортепианный концерт Ф. Листа, «Вариации и fuga» М. Регера, Второй концерт Б. Бартока, «Реквием» Ф. Кия (I часть Сонаты № 14 для фортепиано в обработке для инструментальной группы).

12 сцена (34.24–37.01) – сад и двор «Бетховен-хауза» (проект разработан У. Бургхардт), в котором на огромных веревках сушатся страницы партитур, бумага с высказываниями философов и писателей XIX в. (на одной из них читаем: «Человек должен контролировать себя!») («Крейцера соната», II часть Сонаты № 30 для фортепиано).

13 сцена (37.01–38.12) – Бетховен выходит из дома и идет к берегу Рейна (оператор продлевает движения, за ним с ужасом наблюдают дети) (увертюра «Леонора № 3»).

14 сцена (38.12–44.33) – Бетховен поднимается на корабль «Цицилия» (не намек ли это на покровительницу композиторов Святую Цицилию?) и совершает круиз на нем по Рейну; во время круиза он все время слышит музыку и видит играющих музыкантов, однако последние, как только увидят на горизонте самого Бетховена, убегают от него; здесь Кагель использует прием, характерный для кинематографа, – фокусирование внимания на отдельной персоне: если на переднем плане возникает, к примеру, фоготист, его музыкальный материал становится отчетливее слышен (похоронный марш из Сонаты № 12 для фортепиано, увертюра «Леонора № 3», Соната № 4 для фортепиано – в искаженном виде накладываются друг на друга).

15 сцена (44.33–55.50) – ток-шоу западногерманского телевидения «Международный бранч», ведущим которого был В. Хефер, демонстрирует беседу музыкальных критиков, композиторов (в числе которых находится сам Кагель), посвященную 200-летию со дня рождения Бетховена; здесь приводятся их высказывания относительно революционности творчества Бетховена, продолжения его идей в современном мире, критикуются отдельные исполнители, в том числе Г. фон Караян (музыка отсутствует).

16 сцена (55.50–59.06) – новый персонаж: якобы потомок Бетховена дает интервью на фоне нефтеперерабатывающей фабрики и доказывает свое



Рис. 1. Пример 1. М. Кагель.
Фрагмент партитуры

заявление наличием ряда предметов известного родственника (музыка отсутствует).

17 сцена (59.06–1.00.30) – профессор Шульд пишет эссе на тему дидактической философии (музыка отсутствует).

18 сцена (1.00.30–1.02.58) – рука в перчатке, показанная сверху, выполняет разные манипуляции с предметами, лежащими на столе (Соната № 8 для фортепиано, III часть Сонаты для флейты и фортепиано).

19 сцена (1.02.58–1.04.52) – медицинский институт, показ медицинского оборудования; особое внимание фокусируется на слуховых аппаратах; кино-коллаж: показ высадки человека на Луну, образов Космоса, закадровый голос: «Мир потерял свою невинность» (II часть Сонаты № 7 для фортепиано, I часть Сонаты № 26 для фортепиано).

20 сцена (1.04.52–1.07.44) – студия звукозаписи: баритон К. Феллер исполняет ариетту Бетховена «Под камнем могильным».

21 сцена (1.07.44–1.13.07) – известный пианист К. Линдемманн играет Сонату № 17 для фортепиано с прикрепленными к телу датчиками, измеряющими давление, силу игры, состояние кровообращения (показан физический эксперимент над исполнителем) (Соната № 17 для фортепиано, увертюры «Кориолан» в переложении для фортепиано).

22 сцена (1.13.07–1.14.45) – крупным планом показаны разные предметы из «Бетховен-хауза», имеющие на сей раз ярлыки с номерами («Вариации на тему Диабелли»).

23 сцена (1.14.45–1.20.25) – показана известная пианистка К. Клаудиус-Ман, загримированная под другую известную пианистку, сторонницу Гитлера во время Второй мировой войны – Элли Ней; она исполняет музыку Бетховена несколько «враждебно», акцентируя затакты и убыстряя темпы; в конце – после показа сканированного человеческого черепа – специальным приемом комбинирования снимков воссоздано ее превращение в некую фигуру без лица, символизирующего праобразы животного мира (I часть Сонаты № 21 для фортепиано).

24 сцена (1.20.25–1.28.59) – показ различных животных в зоопарке (идея преобразование человека в животных) (заключительный хор из оперы «Фиделио», финал Симфонии № 9, Соната № 21 для фортепиано).

Сделаем некоторые выводы.

Музыкальная составляющая фильма не только отражает события, демонстрируемые визуальным рядом, но имеет свою внутреннюю структуру, обладающую композиционной стройностью, завершенностью, проявляющаяся в реминисцентных звучаниях одних и тех же произведений. Наиболее часто Кагель цитирует фортепианные опусы Бетховена (Сонаты № 4, 7, 8, 12, 14, 15, 17, 21, 23, 26, 30, 32), а также Симфонии № 5 и 9, «Торжественную мессу», оперу «Фиделио», «Крейцерову сонату», Сонату для флейты и фортепиано, ариетту «Под камнем могильным», «Вариации на тему Диабелли», увертюры «Леонора № 3» и «Кориолан». В ряде случаев – в зависимости от необходимых модификаций – Кагель прибегает к *трансформации*

исходного материала: например, в 10 сцене фортепианная Соната № 14 звучит в переложении для инструментальной группы, а в 4 сцене Скерцо из Симфонии № 9 звучит в искаженном виде в связи с необходимостью предоставить зрителю музыку в «реалистических тонах» героев, представленных на экранах (они слушают музыку через наушники). Эта трансформация вызвана желанием Кагеля создать особую фоносферу, в которую может быть погружен человек, лишенный слуха. Из-за этого приема часть цитируемой музыки слышна как бы издалека, в искаженном ладогармоническом варианте, как, например, Скерцо из Симфонии № 9 в 3 сцене, посредством иного исполнительского состава, в наложении разных произведений в едином хронотопе.

Итак, выделяется два типа цитат в предпринятом Кагелем коллаже:

- 1) цитата в оригинальном виде (в большинстве сцен);
- 2) цитата в искаженном (трансформированном) виде.

В самой же технике коллажа композитор использует свой тематический материал, в связи с чем музыка Бетховена погружается в современный музыкальный контекст (яркий пример – 10 сцена). Отметим также, что музыка Бетховена использована в фильме Кагеля в разных вариантах сочлененности с действием, происходящим в кадре: 1) музыка призвана изображать (поддерживать) действия (11 сцена, в которой при падении партитур из чулана она выполняет звукоизобразительную функцию – хаотичное глоссандо); 2) музыка существует сама по себе; 3) музыка преобладает над действием (именно через трансформацию Сонаты № 21 Бетховена мы узнаем о личности Элли Ней в 23 сцене).

Фильм – лишь один из возможных зафиксированных вариантов звучания музыки, которую Кагель оформил в партитуру, состоящую из 45 больших по объему страниц, весьма условных: во многих номерах отсутствуют указания на темп, динамику, способы исполнения. Но самое главное – все листы партитуры содержат лишь графические изображения фрагментов бетховенских опусов (рис. 2).

В предисловии к партитуре (а музыка может звучать обособленно от фильма вообще) композитор вводит несколько основных правил, которых исполнители обязательно должны придерживаться: страницы партитуры могут исполняться в произвольном порядке, не все ноты, размещенные на страницах, могут быть сыграны, любая страница или даже отдельный фрагмент,



Рис. 2. Пример 2.
М. Кагель. Фрагмент партитуры

расположенный на ней, может быть исполнен некоторое количество раз, если все исполнители прибегают к случайной компоновке общей формы, фрагменты исполняемых сочинений Бетховена должны быть предельно минимизированы, иначе может возникнуть звуковой хаос.

При рассмотрении типично постмодернистского произведения Кагеля невольно возникают ассоциации с такими понятиями, как интертекстуальность (сочетание ряда музыкальных текстов в одном опусе – как ряда текстов Бетховена, так и взаимосвязь текстов Бетховена с текстами Кагеля, а также ряда вербальных текстов – текст лекции профессора Шульда, тексты критиков и композиторов на ток-шоу, фразы философов и писателей XIX столетия), смерть автора (какова роль Кагеля как автора данного опуса?), декомпозиция и деконструкция (имеется в виду не зафиксированный во времени фильм, а сама партитура произведения как специфическое явление музыкального искусства).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. 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.
2. Петров В. О. «Для сцены» – первый опыт синтеза искусств в творчестве Маурисио Кагеля // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. Вып. 6. Екатеринбург: УГК им. М. П. Мусоргского, 2013. С. 127–133.
3. Петров В. О. Маурисио Кагель: периодизация творчества в свете стилистических нормативов композитора // Музыка и время. 2015. № 9. С. 48–55.
4. Ивашкин А. В. Музыка как большая сцена. Встречи с Маурисио Кагелем // Советская музыка. 1988. № 8. С. 118.
5. Барбан Е. С. Контакты. Собрание интервью. СПб.: Издательство «Композитор», 2006. С. 94–95.
6. Mauricio Kagel on Borges // Klüppelholz W. Mauricio Kagel. Dialoge, Monologe. – Köln: DuMont Buchverlag, 2001. Section I. Pp. 264–267.

REFERENCES

1. Petrov V. O. *Instrumental'nyy teatr Maurisio Kagelya* [Instrumental Theater of Mauricio Kagel]. In: *Iskusstvo i obrazovaniye: zhurnal metodiki, teorii i praktiki khudozhestvennogo obrazovaniya i esteticheskogo vospitaniya* [Art and Education: Journal of Methods, Theory and Practice of Art Education and Aesthetic Education]. Moscow, 2011, no. 5 (73), pp. 36–48.
2. Petrov V. O. «*Dlya stseny*» – *pervyy opyt sinteza iskusstv v tvorchestve Maurisio Kagelya* [«For the stage» – the first experience in the synthesis of arts in the works of Mauricio Kagel] In: *Muzyka v sisteme kultury: Nauchnyy Vestnik Ural'skoy konservatorii. Vyp. 6* [Music in the cultural system: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory. Vol. 6]. Yekaterinburg: UGK im. M. P. Musorgskogo, 2013, pp. 127–133.
3. Petrov V. O. *Maurisio Kagel': periodizatsiya tvorchestva v svete stilisticheskikh normativov kompozitora* [Mauricio Kagel: periodization of creativity in the light of the stylistic standards of the composer]. In: *Muzyka i vremya* [Music and Time]. 2015, no. 9, pp. 48–55.
4. Ivashkin A. V. *Muzyka kak bol'shaya stsena. Vstrechi s Maurisio Kagelem* [Music is like a big stage. Meetings with Maurizio Kagel]. In: *Sovetskaya muzyka*, 1988, no. 8, p. 118.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Петров Владислав Олегович – доктор искусствоведения, член-корреспондент Российской Академии Естествознания, доцент кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории.

E-mail: petrovagk@yandex.ru

ORCID: 0000–0001–7854–4807

Петров В. О. Синтез музыки и кино в опусе «Людвиг ван» М. Кагеля // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 4. С. 45–53.
DOI: 10.35852/2588–0144–2019–4–45–53

5. Barban Ye. S. *Kontakty. Sobraniye interv'yu* [Contacts. Collection of interviews]. Saint-Peterburg: Izdatel'stvo «Kompozitor», 2006, pp. 94–95.

6. Mauricio Kagel on Borges. In: Klüppelholz W. Mauricio Kagel. *Dialoge, Monologe*. Köln: DuMont Buchverlag, 2001. Section I. Pp. 264–267.

ABOUT THE AUTHOR

Vladislav Petrov – *Dr. habil. in Arts, Corresponding Member of the Russian Academy of Natural History, Assistant Professor of the Music Theory and History Department of the Astrakhan State Conservatoire.*

E-mail: petrovagk@yandex.ru

ORCID: 0000–0001–7854–4807

Petrov V. O. *Synthesis of music and cinema in the opus «Ludwig van» by M. Kagel. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2019, no. 4, pp. 45–53.*
DOI: 10.35852/2588–0144–2019–4–45–53