

Тарнопольский Владислав Владимирович
vladtarnopolski@mail.ru
аспирант Московской государственной
консерватории имени П. И. Чайковского

Vladislav V. Tarnopolsky, M.A.,
Ph.D. candidate
vladtarnopolski@mail.ru
Tchaikovsky Moscow State Conservatory

Феномен нового музыкального театра

Аннотация

Статья посвящена проблемам европейского музыкального театра последней трети XX — начала XXI веков, в котором идёт активный процесс размывания традиционной «сетки» жанров. Феномен нового музыкального театра рассматривается в общем русле постмодернистских художественных тенденций, в частности в контексте развития так называемого «постдраматического театра» (термин Х.-Т. Лемана). В статье анализируются новые жанровые признаки данного явления: отход от идеи «литературной оперы»; поиск новых форм художественного синтеза; компилятивная структура и «бессюжетность» либретто; сращивание функций композитора, драматурга и режиссёра; принцип «меняющихся иерархий» в соотношении художественных компонентов спектакля и др. Также даются краткий анализ новейшей литературы по данной теме и обзор крупнейших фестивалей нового музыкального театра.

Ключевые слова

новый музыкальный театр, современная опера, художественный синтез, литературная опера, постдраматический театр, «театр меняющихся иерархий», инструментальный театр, авангардизм, постмодернизм

The Phenomenon of New Musical Theater

Abstract

The article concerns issues of musical theater in Europe during a time period of the last third of the 20th and the beginning of the 21st centuries, when the traditional system of genres has undergone an intensive ‘erosion’. The phenomenon of new musical theater is viewed under the general course of postmodernist artistic trends, particularly in the context of development of the so-called “postdramatic theater” (a term of H.-T. Lehmann). The article presents an analysis of some new genre-related characteristics of this phenomenon: an escape from the concept of ‘literary opera’; a search for new forms of artistic syntheses; a compiled structure of ‘plot-less’ librettos; the merging of the composer’s, playwright’s and producer’s functions; the principle of ‘changeable hierarchies’ related with the artistic components of theatrical performances, etc. A brief analysis of the most recent literature on the topic and an overview of the most important new musical theater festivals are presented.

Keywords

new musical theater, contemporary opera, artistic synthesis, ‘literary opera’, post-dramatic theater, theater of ‘changeable hierarchies’, instrumental theater, avant-gardism, post-modernism

Новый музыкальный театр — устоявшееся наименование нового музыкально-сценического жанрового направления, утвердившегося на европейской сцене на рубеже 1960–70-х годов. Новый музыкальный театр, с одной стороны, произрастает из жанра оперы, многообразно трансформировавшегося на протяжении XX века, а с другой — находится в русле основных тенденций новейших сценических и исполнительских искусств — *постдраматического театра* и искусства *перформанса*.

В целом, специфика современного театрального процесса заключается в его принципиальной многовекторности: на сегодняшний день не существует одного ведущего или даже двух-трёх «конкурирующих» направлений. Неким «общим знаменателем» здесь становится сам факт отталкивания от некой общепризнанной «отправной точки» — классического музыкального или драматического спектакля, а вовсе не какая-либо сформировавшаяся новая эстетическая система. Именно этим во многом обусловлено появление термина «постдраматический», введённого в широкое употребление Хансом-Тисом Леманом¹ [11], который обозначает одновременно и новую театральную эпоху, и смещение акцента в театре на *не-драматическое* (появление таких жанров, как театр художника, спектакли-инсталляции без актёров и др.).

Выражение «новый музыкальный театр» одним из первых употребил Маурисио Кагель², понимая под этим «[новые] формы музыкального театра, которые отличаются от оперы, оперетты или мюзикла» [25]. Их общей чертой становится преодоление канонической «сетки» жанров, а именно: *поиск и исследование новых видов синтеза музыки и сценических/визуальных искусств*, отличных от устоявшихся в музыкально-театральной практике XVIII — середины XX веков. В каком-то смысле каждый такой спектакль — «сам себе жанр», плод своего рода перманентной «оперной реформы». Таким образом, на сегодня сама природа нового музыкального театра не допускает возможности его какого-либо исчерпывающего, «замкнутого» определения³.

Музыка в таких спектаклях может по-новому соотноситься с драматическим действием, визуальным оформлением, жестовой и хореографической пластикой, текстовой составляющей и другими элементами спектакля. Хайнер Гёббельс⁴, один из практиков и идеологов нового музыкального театра, определяет тип сценического действия, в котором главными объектами рассмотрения попеременно могут становиться разнородные составляющие музыкального спектакля (музыкальный инструмент; драматический актёр; работник сцены, передвигающий декорации; само художественное оформление сцены; даже новая технология, определяющая визуальный облик спектакля), как «театр меняющихся иерархий» [10, 11].

Представляется возможным выделить ряд основных принципов, которые объединяют весьма разнообразные жанровые решения в некий единый феномен, получивший определение «новый музыкальный театр». К ним можно отнести:

- отход композитора от классических моделей музыкального спектакля;
- индивидуализацию типов и форм синтеза различных искусств;
- «игры» с жанром, введение уникальных жанровых определений;

¹ Ханс-Тис Леман (Hans-Ties Lehmann, р. 1944) — немецкий театровед.

² Маурисио Кагель (Mauricio Kagel, 1931–2008) — немецкий композитор аргентино-еврейского происхождения.

³ Симптоматично, что с аналогичными затруднениями сталкиваются и исследователи других, родственных художественных жанров, получивших распространение в этот же период. Так, существуют десятки определений *перформанса*, которые, в частности, приводит в своей работе Роузли Голдберг [4]. Х.-Т. Леман в книге «Постдраматический театр» и вовсе избегает давать чёткое определение рассматриваемому явлению, предлагая взамен ряд наиболее типичных его характеристик.

⁴ Хайнер Гёббельс (Heiner Göbbels, р. 1952) — немецкий композитор и режиссёр.

- отказ от принципа «линейной» повествовательности и сквозного сюжета; многоэлементное компилятивное либретто;
- перенос акцента в спектакле на невербальные художественные средства (сценическую пластику, жест, визуальные элементы); «принцип меняющихся иерархий»;
- доминирование в вокальных партиях чисто фонетического аспекта над фонологическим и семантическим;
- совмещение авторских функций композитора, драматурга и режиссёра в одном лице;
- «предзаданность» режиссёрских решений самой акустико-звуковой концепцией сочинения; преодоление «сценической коробки» с учётом акустических и конструктивных особенностей конкретного зала;
- пересмотр форматно-временных параметров спектакля.

По существу, каждое произведение нового музыкального театра представляет собой *индивидуальный жанровый проект*, в рамках которого выстраивается своя, присущая только данному сочинению иерархия всех разнородных элементов театра. В этом смысле формирование нового музыкального театра находится в общем русле индивидуализации всех параметров работы современного художника.

К началу XXI века новый музыкальный театр стал одним из ведущих и наиболее активно развивающихся направлений современного музыкально-сценического искусства. Он приобрёл особую культурную значимость в немецкоязычных странах и прежде всего в Германии — как по «удельному весу» ключевых сочинений (некоторые из них уже успели стать классическими), так и по общему числу поставленных спектаклей.

Этот факт отражён и в географии основных фестивалей, специализирующихся на новом музыкальном театре: к их числу относятся Мюнхенская биеннале (произведения, исполняемые в её рамках, создаются по специальному заказу) и ежегодный фестиваль «Инфекция!» в Берлинской государственной опере. Сочинения этого направления, уже успевшие стать признанной классикой, равно как и новые постановки, присутствуют в программах Рурской триеннале. Премьеры ежегодно проходят на музыкальном фестивале в Шветцингене и на фестивале камерных опер в Райнсберге. Целый ряд современных музыкально-сценических произведений получили воплощение в рамках специализированных проектов, таких как «Бонн шанс»⁵ и др. Вместе с тем распространение этого жанрового направления затронуло практически все страны Европы, включая Россию.

Специальной литературы, посвящённой проблемам нового музыкального театра, сравнительно немного; основной круг источников немецкоязычный. Среди них можно выделить «Оперный путеводитель для продвинутых» Ульриха Шрайбера, построенный по монографическому принципу [27]; работу «Опера без слов?» Урсулы Бенцинг, в которой рассматриваются теоретические аспекты разновидностей оперного жанра [20]; а также сборник статей «Эксперимент с границами» под редакцией Юргена Шледера, в котором анализируются несколько конкретных сочинений [22]. Имеется также ряд ста-

⁵ Мюнхенская биеннале (Münchener Biennale, с 1988) — международный фестиваль нового музыкального театра, основанный немецким композитором Хансом Вернером Хенце (Hans Werner Henze, 1926–2012). «Инфекция!» («Infektion!») — международный фестиваль нового музыкального театра в Берлинской государственной опере. Рурская триеннале (Ruhrtriennale, с 2002) — фестиваль искусств в городах Рурской области Германии (Дуйсбург и др.). Музыкальный фестиваль Юго-Западного Радио (Schwetzinger Südwestrundfunk Festspiele, с 1952) проходит в городе Шветцингене (около 50 км от Карлсруэ). Фестиваль «Замок камерных опер в Райнсберге» («Kammeroper Schloss Rheinsberg», с 1991), основанный немецким композитором Зигфридом Матусом (Siegfried Matthus, р. 1934), проходит в городе Райнсберге (около 70 км от Берлина). «Бонн шанс» («Bonn Chance», 1991–2013) — проект Боннской оперы, в рамках которого шли постановки современных музыкально-сценических произведений. [Название этого проекта построено на игре слов: *Bonn* — бывшая столица ФРГ и *bonne* — ‘хороший’, ‘счастливый’, ‘удачный’ (фр.: *bonne chance!* — ‘в добрый час!’). — *Примечание Д. Б. Горбатова.*]

тей об отдельных музыкально-театральных партитурах. Особо интересно отметить, что авторский подзаголовок Хельмута Лахенмана «музыка с картинками» к одному из самых известных произведений нового музыкального театра «Девочка со спичками»⁶ и затронутый в нём феномен стали предметом рассмотрения специального сборника [23].

Среди англоязычных изданий можно выделить книгу «Театр новой музыки» Эрика Зальцмана и Томаса Дези [26], дающую относительно широкую географическую панораму развития нового музыкального театра, хотя при этом «не замечающую» некоторых важнейших явлений этого жанра. В российском музыковедении феномен нового музыкального театра практически не изучен. При наличии большого числа материалов, затрагивающих проблемы современной оперы в самых разных аспектах, явлению собственно *нового музыкального театра* посвящена лишь журнальная статья Людмилы Бакши [1].

Представляется важным проследить, как это новое направление трансформировалось из жанра оперы. Ещё в 1920-е годы «на титульных листах партитур и клавиров западных композиторов появляются пёстрые названия <...> [такие как] траурная игра, баварская пьеса, трагедия-сатира, буколическая трагедия, маленький мировой театр и т. д. Возникают характерные смешанные жанры: опера-оратория, хореодрама, опера-пьеса, опера-скетч, опера-ревю, опера-репортаж, опера-игра и т. д.» [18, 198]. Особенно заметный всплеск интереса театров к оперным партитурам современников и композиторов 1900–10-х годов начинается после Второй мировой войны. Только лишь в ФРГ в период с 1945 по 1980 годы было поставлено более двухсот опер, написанных в XX веке (вдвое больше, чем опер всех предшествующих эпох). Правда, в репертуаре смогли удержаться лишь считанные единицы из них [8, 219].

В послевоенный период идентификация музыкально-сценических опусов становится ещё более индивидуализированной, причём слово *опера* либо вовсе исчезает из обозначений, либо служит предметом игры или даже прямого отрицания. В этом контексте, наряду с такими прочно закрепившимися в XX веке эстетическими феноменами, как театр абсурда, деконструкция, «антинарративность», вполне логичным оказалось возникновение «антиоперы» у Маурисио Кагеля («Staatstheater», 1971) и Мортон Фелдмана («Neither...»⁷, 1976). В начале 1970-х годов Кагель в своей опере откровенно пародирует традиции и каноны «академического» музыкального театра, но уже несколько лет спустя происходит «отрицание отрицания»: Дьёрдь Лигети создаёт «Великого мертвиарха»⁸, назвав его «анти-антиоперой».

Лучано Берियो проводит в своих сочинениях собственные жанровые деконструкции, сосредоточившись на «обыгрывании» прямого значения терминов *опера* и *симфония* [7, 323], а не на их исторически сложившихся жанровых интерпретациях: в 1968–70 годах он пишет сочинение для оркестра и восьми голосов под названием «Симфония» (греч. «*созвучие*») и оперу под названием «Опера» (лат. «*труды*»)⁹. Действующими лицами последней становятся, в частности, оперные персонажи прошлого (монтевердиевские Орфей и Эвридика), что даёт основание исследователям Э. Зальцману и Т. Дези именовать её «метаоперой» [26, 131]. Один из последних примеров манифестации условности вместо её избегания — *балет* Леонида Десятникова (р. 1955) «Опера» (2013), в котором два женских голоса и один мужской распевают в оркестровой яме тексты знаменитого либреттиста Пьетро Метастазियो (Pietro Metastasio, 1698–1782).

⁶ Хельмут Лахенман (Helmut Lachenmann, р. 1935): «Девочка со спичками». Музыка с картинками («Das Mädchen mit den Schwefelholzern». Musik mit Bildern, 1997).

⁷ Мортон Фелдман (Morton Feldman, 1926–1987). Перевод частицы *neither* на русский язык представляет проблему. Фразовая конструкция «*neither... пог...*» переводится как «ни..., ни...», однако отдельно слово *neither* как таковое переводу не поддаётся. — *Примечание Д. Б. Горбатова.*

⁸ Дьёрдь Лигети (György Ligeti, 1923–2006): «Великий мертвиарх» («Le Grand Macabre», 1977).

⁹ Лучано Берियो (Luciano Berio, 1925–2003): «Sinfonia» (1968), «Opera» (1970).

Отказываясь следовать оперному канону в его сложившемся понимании, многие композиторы обращаются к истокам — этимологическим (как в случае «Оперы» Берно) либо жанровым. Луиджи Даллапиккола долго колеблется в работе над «Иовом», выбирая между оперой и ораторией, но в итоге останавливается на жанре *священного представления*. Такой же подзаголовок ранее избирает Виктор Ульман в «Падении Антихриста», а позднее — Кшиштоф Пендерецкий в «Потерянном рае». Этот заголовок имеет очевидную историческую отсылку: именно со *священных представлений* ведёт свой отсчёт вся оперная традиция, начиная с «Представления о душе и теле» Эмилио де Кавальери.

«Игра» с историческими аллюзиями жанра проявляется и в обращении композиторов к типично постмодернистскому «паттерну» тотального коллажа. Цикл Джона Кейджа «Европеры»¹⁰ потенциально может включать в себя цитаты едва ли не из всех опер Нового времени: «Весь текст является лишь набором цитат из опер от Глюка до Пуччини, скомбинированных так, что из этого получалось новое целое» [15]. Кто, что и в каком порядке исполняет, определяется методом жеребьёвки, а костюмы и реквизит выбираются из любых других постановок данного театра. «Всё это как бы говорит: в настоящее время опера является не чем иным, как набором взаимозаменяемых штампов» [15]. Полна цитат из оперной классики и «анти-антиопера» Лигети; эти цитаты узнаваемы, но, используемые в пародийном контексте, они значительно искажены.

Ещё в 1960-е годы как самостоятельный музыкально-сценический жанр оформляется *инструментальный театр*, суть которого сводится к театрализации инструментальной музыки: подобные сочинения, так сказать, *нельзя услышать, не увидев*. Татьяна Моллекер определяет инструментальный театр как «жанр, в котором парадоксальное взаимодействие звуковых и визуальных событий переносит акцент с содержания на форму представляемого и вступает в игровые отношения с восприятием зрителя» [12, 19]. Татьяна Курышева характеризует его как театр, где «зрелище создаётся не специфическими исполнителями — актёрами, танцорами, но самими музицирующими инструменталистами» [9, 22].

Как пишет эстонско-израильский музыковед Марк Райс, для Кагеля, который был одним из основоположников жанра, инструментальный театр — это, в первую очередь, «передвижения инструменталистов во время сценической реализации нотного текста с использованием ограниченной или свободной алеаторики» [15], т. е. каждый исполнитель может свободно ходить по сцене (или по залу) с инструментом в руках или перемещаться между стационарно стоящими инструментами, играя поочерёдно на каждом из них. Так, например, в произведении Кагеля «Оркестр для двух человек» («Zwei-Mann-Orchester», 1973) задействовано около двухсот музыкальных инструментов (в основном, ударных). У обоих исполнителей на разных участках тела закрепляются верёвки и прутья — таким образом, любое их сознательное или мельчайшее произвольное движение тут же получит своё звуковое «отражение». Как отмечает исследователь творчества Кагеля Владислав Олегович Петров, «запрограммированной в данном случае предстаёт не музыка (она зависит от движений человека), а система действий инструменталистов» [14].

Очевидной тенденцией в новом музыкальном театре является стремление к *сокращению временной продолжительности* спектакля: если ещё сто лет назад стандартом была развёрнутая многоактная оперная форма, то современный «полноформатный» спектакль, как правило, укладывается в 70–80 минут единого действия.

¹⁰ Луиджи Даллапиккола (Luigi Dallapiccola, 1904–1975): «Иов» («Job», 1950). Виктор Ульман (Viktor Ullmann, 1898–1944): «Падение Антихриста» («Der Sturz des Antichrist», 1935). Кшиштоф Пендерецкий (Krzysztof Penderecki, р. 1933): «Потерянный рай» («Paradise Lost», 1978). Эмилио де Кавальери (Emilio de' Cavalieri, 1550–1602): «Представление о душе и теле» («La rappresentazione di anima e di corpo», 1600). Джон Кейдж (John Cage, 1912–1992): «Европеры» («Europeras», 1985–1992).

Однако существуют исключения, связанные, как и в постдраматическом театре, не просто с «малым» или «большим», но с экстремальным по продолжительности хронометражем. Так, гепталогия «Свет» Штокхаузена включает в себя семь вечеров по 5–6 часов музыки и действия. Самые известные примеры «миниатюрных опер» относятся к первой трети XX века. «Счастливая рука» Арнольда Шёнберга длится всего около 20 минут, поэтому в театре она ставится «в паре» с какой-либо крупной оперой, а в концертном исполнении не занимает даже полного отделения. Три «оперы-минутки» Дариуса Мийо, иронично преломляющие античные мифы, длятся и того меньше: примерно по десять минут каждая, равно как и опера-скетч Пауля Хиндемита «Туда и обратно»¹¹.

Новый музыкальный театр возник во многом в борьбе с традиционной «литературной оперой». Сам факт ухода от классического термина «опера» и появления альтернативного обозначения фиксирует стремление композиторов нащупать качественно новый сценический жанр, лишённый литературного основания.

Понятие «литературная опера» впервые ввёл Эдгар Истель¹² в своём исследовании под названием «Либретто» [24, 18]. Так он обозначил оперы, базирующиеся на неизменённом тексте драматического произведения, что отличает их от опер, написанных на адаптированное либретто; этот термин стал широко известен благодаря работе Карла Дальхауза [21]. Со временем некоторые исследователи (в частности, Ульрих Шрайбер) стали употреблять его в несколько ином контексте — для обозначения всех опер, имеющих в своей основе литературную подоплёку. В широком смысле, к категории литературных опер относится подавляющее большинство оперных произведений в истории музыки. Жанр «литературной оперы», понимаемый в более узком смысле и ставший своего рода кульминацией «литературности» в оперном жанре, как известно, был разработан ещё Даргомыжским в «Каменном госте» (1856) и Мусоргским в «Женитьбе» (1868). В XX веке, начиная с «Пеллеаса и Мелизанды» Дебюсси¹³, он получил большое распространение, но со временем — примерно ко второй половине века — стал восприниматься как некоторый анахронизм.

Шрайбер, автор упомянутого немецкоязычного «Путеводителя» по современной опере, отмечает: «Если в Англии или во Франции термин „литературная опера“ не несёт в себе какого-либо оценочного оттенка, то в послевоенном немецкоязычном мире... многие современники объявили этот жанр чисто нарративным и „эстетически реакционным“» (цит. по: [27, 126–127; перевод мой. — В. Т.]). Одно из наиболее резких утверждений принадлежит литературоведу Хансу Майеру: «Говоря о литературной опере, мы ведём речь о легитимной форме создания произведения с помощью уже кем-то созданного произведения искусства» [27, 127]. Однако Шрайбер признаёт успех ряда новых опер, опирающихся на литературные первоисточники. Классический тому образец — «Солдаты» Б. А. Циммермана по одноимённой повести Я. Ленца¹⁴. Аналогом ему в русской музыке может служить опера «Бег» (1987) Н. Н. Сидельникова (1930–1992), написанная на неизменённый текст одноимённой пьесы М. А. Булгакова (1926–27).

¹¹ Карлхайнц Штокхаузен (Karlheinz Stockhausen, 1928–2007): «Свет: семь дней недели» («Licht: die sieben Tage der Woche», 1978–2003). Арнольд Шёнберг (Arnold Schönberg, 1874–1951): «Счастливая рука» («Die Glückliche Hand», 1913). Дариус Мийо (Darius Milhaud, 1892–1974): «Похищение Европы» («L'enlèvement d'Europe», 1927); «Покинутая Ариадна» («L'abandon d'Argiane», 1927); «Избавление Тезея» («La délivrance de Thésée», 1927); Пауль Хиндемита (Paul Hindemith, 1895–1963): «Туда и обратно» (Hin und zurück, 1927).

¹² Эдгар Истель (Edgar Istel, 1880–1948) — немецкий музыковед и композитор.

¹³ Клод Дебюсси (Claude Debussy, 1862–1918): «Пеллеас и Мелизанда» («Pelléas et Mélisande», 1892–1902).

¹⁴ Бернд Алоиз Циммерман (Bernd Alois Zimmermann, 1918–1970): «Солдаты» («Die Soldaten», 1965). Якоб Михаэль Ленц (Jakob Michael Lenz, 1751–1792).

Произведения нового музыкального театра, в основе которых лежит литературный сюжет, как правило, весьма далеки от первоисточника. Композиторская работа с текстом в этом случае заключается в его деконструкции, как это происходит, например, в упоминаемых У. Шрайбером операх П. Этвёша и В. Г. Тарнопольского по «Трём сёстрам» А. Чехова. В качестве особого подвида литературной оперы Шрайбер выделяет также сочинения, посвящённые фигурам известных поэтов, — такие как «Смерть Маяковского» Дитера Шнебеля или «Целан» Петера Ружички [27, 128]¹⁵.

В новом музыкальном театре вопрос соотношения музыки и слова приходится каждый раз решать заново и по-своему. Композитор Паскаль Дюсапен (Pascal Dusapin, р. 1955) и либреттист Оливье Кадьо (Olivier Cadot, р. 1956), опираясь на анализ истории оперного театра, приходят к выводу, что «приоритет какого-либо одного аспекта, будь то музыки или поэзии, порождает мёртвый язык, чей трагический и патетический эффекты кажутся академичными и регрессивными» [3]. Они призывают к «одновременной работе композитора и либреттиста, которая шаг за шагом продвигает совместное сочинение либретто и музыки, целью которого является изобретение новой комбинации слова и звука и выход из трагической ситуации господства одного языка над другим» [3].

Поэтесса Ингеборг Бахман в эссе «Музыка и поэзия» говорит о новом качестве взаимодействия этих двух языков: «Музыка больше не ищет некий несущественный текст в качестве повода, но ищет некий язык „в твёрдой валюте“, некую подлинную ценность, в которой она себя „апробирует“» [19, 59; перевод мой. — В. Т.]. В новом музыкальном театре акцент может перемещаться со смысла слова на его звучание: как «чисто красочный, полностью лишённый семантики „фонетический элемент“» [16, 6] слово используется, в частности, у Лигети в «Приключениях» («Aventures», 1962) и «Новых приключениях» («Nouvelles Aventures», 1965), а также у Циммермана в театральном «Экклесиастическом действе» («Ekklesiastische Aktion», 1970).

В основу произведения теперь может лечь любой текст — от абсурдистской драмы «Что где» Хайнца Холлигера¹⁶ до документальных дневников или писем («Дневник Анны Франк» Григория Фрида, 1969; его же «Письма Ван Гога», 1975). Одним из наиболее распространённых приёмов составления либретто становится компиляция разнородных текстов, в том числе принадлежащих разным эпохам. В этом случае тексты подбираются в соответствии с общей «темой» сочинения, которая, как правило, бывает весьма обобщённой. Яркий пример тому — творчество Луиджи Ноно. В его дебютном произведении для музыкального театра «Нетерпимость» использованы фрагменты из «Репортажа с петлёй на шее» Ю. Фучика, писем казнённых участников Сопротивления, «Левого марша» В. Маяковского, поэмы «К потомкам» Б. Брехта¹⁷. При этом здесь есть главный персонаж — алжирский рабочий-эмигрант. Сам Ноно определяет содержание сочинения как «пробуждение гуманистического сознания человека, который, взбунтовавшись против нужды, ищет смысл и „гуманную“ основу жизни. Пережив испытания ненавистью и насилием, он вновь находит связь между собой и такими же, как и он, людьми и вместе с ними гибнет в наводнении» [13, 267].

¹⁵ Петер Этвёш (Péter Eötvös, р. 1944): «Три сестры» («Drei Schwestern», 1998). Владимир Григорьевич Тарнопольский (р. 1955): «Когда время выходит из берегов» («Wenn die Zeit über die Ufer tritt», 1999). Дитер Шнебель (Dieter Schnebel, р. 1930): «Смерть Маяковского. — Пляска Смерти» («Majakowskis Tod. — Totentanz», 1989–1997). Петер Ружичка (Peter Ruzicka, р. 1948): «Целан» («Celan», 1999).

¹⁶ Хайнц Холлигер (Heinz Holliger, р. 1939): «Что где» («What Where», 1988), по одноимённой пьесе Сэмюэла Беккета (1983).

¹⁷ Луиджи Ноно (Luigi Nono, 1924–1990): «Нетерпимость» («Intolleranza», 1960/70). Юлиус Фучик (Julius Fučík, 1903–1943): «Репортаж с петлёй на шее» («Reportáž psaná na oprátce», 1943). Владимир Владимирович Маяковский (1893–1930): «Левый марш» (1918). Бертольт Брехт (Bertolt Brecht, 1898–1956): «К потомкам» («An die Nachgeborenen», 1939).

Следующий музыкально-театральный опус Ноно¹⁸ не имеет сюжета вовсе. В нём сведены персонажи и тексты, отвечающие теме *женщина и революция*: «Героиня Парижской коммуны Луиза Мишель; подруга Че Гевары, погибшая с ним в Боливии, Тая Бунке¹⁹, сподвижницы Фиделя Кастро — Айдее Санта Мария и Селия Санчес, безымянные вьетнамские женщины-партизанки...» [7, 309]. В упоминавшейся «Опере» Берио — напротив, сразу три параллельные сюжетные линии: монтевердиевский «Орфей»²⁰, крушение «Титаника» и жизнь пациентов хосписа.

Нередко произведения с либретто, «пёстрым» по своему набору источников, оказываются полиязычными: так, у Ноно каждый используемый им текст поётся на языке оригинала. В некоторых случаях полиязычным может быть сочинение по одному источнику. Так, в «Сатириконе» Бруно Мадерны фрагменты одноимённого античного романа звучат и на латыни, и в переводах на три современных европейских языка: английский, немецкий и французский.

Один из наиболее интересных случаев — «Приходят и уходят» Холлигера²¹ по одноимённой пьесе Беккета (1977): здесь английский, французский и немецкий языки звучат одновременно у девяти женских голосов (по три голоса на каждый язык). Заложённая Беккетом идея деиндивидуализации действующих лиц (главные героини его пьесы — три дамы неопределённого возраста, неяркой внешности и с символическими именами) получает отражение и в музыке, где персонажей представляют три трио равноправных голосов-сопрано. Анонимность и условность персонажей встречались ещё у Шёнберга: Женщина в «Ожидании»; Мужчина, Женщина и Господин в «Счастливой руке». Как пишет Наталья Олеговна Власова, «это, с одной стороны, намекает на то, что ситуация, в которой оказался герой, не является исключительной и может повториться, с другой — сообщает действию желаемый оттенок ирреальности» [2, 9]. То же Эдисон Денисов отмечает у Луиджи Даллапикколы в «Узнике» («Il prigioniero», 1943–48): Узник, Мать, Страж, Великий инквизитор — «все герои носят у него условно-символические имена» [6, 87].

Но и в тех случаях, когда наличие главного героя подразумевается, он может оставаться «за кадром» на протяжении всего действия. Так происходит у Даллапикколы в «Ночном полёте» («Volo di notte», 1938): пилот Фабьен находится в воздухе, между тем «сценическое воплощение получают события, происходящие в аэропорту во время его полёта» [5, 167]. В момент гибели пилота его последние сообщения на землю зачитывает радиотелеграфист-авиадиспетчер. Подобная идея реализуется и у Беата Фуррера в «Фаме»²²: сама Фама, древнеримская богиня слухов и молвы, не появится на сцене ни разу.

В противоположных случаях главный персонаж не просто является действующим лицом, но и «концентрирует» в себе всё содержание сочинения: у того же Даллапикколы в «Улиссе» («Ulisse», 1960–68) «несмотря на обилие внешних событий, основное действие происходит не во внешнем мире, а внутри самого Улисса. <...> Опера становится не иллюстрацией увлекательных приключений Улисса в далёких странах и встреч его с различными чудовищами, а психологической драмой Улисса» [6, 98].

Пространство, в котором играет музыкальный спектакль, нередко становится предметом не только визуальной, но и *акустической режиссуры*. Так, например, «Приходят и уходят» Холлигера одновременно исполняется на трёх сценических пло-

¹⁸ «Под жарким солнцем любви» («Al gran sole carico d'amore», 1975); премьерная постановка Юрия Петровича Любимова («La Scala», 1975).

¹⁹ Неточность в учебнике. Полное имя этой революционерки — Айде Тамара Бунке Бидер (1937–1967). Тая-партизанка (Tania la Guerrillera) — её боевой псевдоним. — *Примечание Д. Б. Горбатова*.

²⁰ В опере используются фрагменты из текстов либреттиста Монтеверди Алессандро Стриджо (Alessandro Striggio, ?1535–1592)

²¹ Бруно Мадерна (Bruno Maderna, 1920–1973): «Сатирикон» («Satyricon», 1971). Хайнц Холлигер: «Приходят и уходят» («Come and Go», 1965).

²² Беат Фуррер (Beat Furrer, p. 1954): «Фама» («Fama», 2004).

щадках, расположенных в разных частях зала [17]. Помимо развития идеи троичности, заложенной в литературном первоисточнике, композитор программирует здесь яркие звуковые стерео- и квадроэффекты.

Много примеров аналогичных решений можно найти в произведениях для музыкального театра Карлхайнца Штокхаузена. Его «Воскресенье» из гепталогии «Свет» («Sonntag aus „Licht“», 1998–2003) идёт в круглом зале, формирующем целую систему специфических акустических отражений. Сооружения особой сценической конструкции в форме арок, которая соответствовала бы акустическому замыслу партитуры, потребовала и постановка «Прометей» Ноно в венецианской церкви Святого Лаврентия, архитектор Ренцо Пиано (Renzo Piano, р. 1937). Таким способом нашла своё отражение сложная звуковая структура этого сочинения, получившего необычное авторское определение «*трагедия слышания*»²³ [7, 313].

В истории развития музыкально-сценического искусства новый музыкальный театр открывает новую страницу, в которой тесно переплетаются фетишизм театральных условностей и их десакрализация. На смену традиционному *нарративу литературного сюжета* приходит новый — *нарратив «тем» спектакля*. Композитор всё чаще «посягает» на пространство и компетенции авторов сценической постановки, в то время как музыкальная ткань становится более зависимой от акустических условий и визуальных решений спектакля. Разноплановые аспекты трансформации оперного жанра, а также само содержание и глубина произошедших изменений, рассмотренные в рамках данной статьи, несомненно, позволяют определить *новый музыкальный театр* как качественно новый этап в развитии музыкально-сценического искусства.

²³ Луиджи Ноно: «Прометей. Трагедия слышания» («Prometeo. Tragedia dell'ascolto», 1984).

Литература

1. *Бакиш Л. С.* Новый музыкальный театр, или искусство Контрапункта // Музыкальная академия, 2005. № 4. — М.: Композитор. С. 76–84.
2. *Власова Н. О.* Комментарии к тексту Вступительного слова А. Шёнберга перед немецкой премьерой «Счастливой руки» // Музыкальный театр XX века. События, проблемы, итоги, перспективы. — М.: Едиториал УРСС, 2004. — 376 с.
3. *Гарбуз О. В.* Классический миф в аклассическую эпоху. Опера Паскаля Дюсапена «Ромео и Джульетта» // Израиль XXI / http://www.21israel-music.com/Dusapin_Romeo.htm / Дата обращения: 15.11.2015.
4. *Голдберг Р.* Искусство перформанса от футуризма до наших дней / Пер. с англ. А. Асланян. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. — 320 с.
5. *Данилюк Л.* Луиджи Даллапиккола и его опера Ночной полёт // Музыка и современность. Вып. 10. — М.: Музыка, 1976. С. 151–186.
6. *Денисов Э. В.* Оперы «Узник» и «Улисс» Луиджи Даллапикколы // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. Статьи. Воспоминания. Материалы. — Мос. гос. консерватория, 1999. С. 84–101.
7. История заруб. муз. XX век / Ред. Н. А. Гаврилова. — М.: Музыка, 2005. — 572 с.
8. *Крейнина Ю. В.* Некоторые проблемы оперного театра 1970–80-х годов (по материалам прессы ФРГ, Австрии, Швейцарии) // Музыкальный театр: События. Проблемы. — М.: Музыка, 1990. С. 216–230.
9. *Курьшева Т. А.* Театральность и музыка. — М.: Сов. композитор, 1984. — 200 с.
10. *Лебедева Е. В.* «Театр Звука» Александра Бакиша / Дипломная работа. — М.: РАМ имени Гнесиных, 2009. — 115 с.
11. *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр / Пер. с нем. Н. Исаевой. — М.: ABCdesing, 2013. — 312 с.
12. *Моллекер Т. В.* Инструментальный театр Маурисио Кагеля / Дипломная работа. — М.: РАМ имени Гнесиных, 1998. — 127 с.
13. *Ноно Л.* К «Прометею» / Пер. с ит. Л. В. Кириллиной // Композиторы о современной композиции / Хрестоматия. — Мос. гос. консерватория, 2009. С. 263–277.
14. *Петров В. О.* Творчество Маурисио Кагеля в контексте постмодернизма // Израиль XXI / <http://www.21israel-music.com/Kagel-tvorchestvo.htm> / Дата обращения: 15.11.2015.
15. *Райс М.* Содержание и жанры оперы во второй половине XX века // Израиль XXI / http://www.21israel-music.com/Posle_voyny_opery.htm / Дата обращения: 15.11.2015.
16. *Савенко С. И.* Немецкая музыка после Второй мировой войны // Зарубежная музыка XX века. Очерки, документы. Вып. 1. — М., Музыка, 1995. С. 4–10.
17. *Тарнопольский В. В.* Х. Холлигер и С. Беккет. «Come and Go»: опера и драма // Музыка и время, 2012. № 7. — М.: Научтехлитиздат. С. 17–21.
18. *Ярустовский Б. М.* Опера // Музыка XX века. Очерки. Ч. 2, кн. 3. — М.: Музыка, 1980. С. 192–238.
19. *Bachmann I.* Werke. Bd. IV. — München: Buchgemeinschaft, 1978. — 608 S.
20. *Benzing U.* Oper ohne Worte? — Kassel: Euregioverlag, 2011. — 377 S.
21. *Dahlhaus C.* Vom Musikdrama zur Literaturoper. In: Aufsätze zur neueren Operngeschichte. — München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzibichler, 1983. — 271 S.
22. *Das Experiment der Grenze: Ästhetische Entwürfe im Neuesten Musiktheater.* — Henschel, 2009. — 256 S.
23. *Helmut Lachenmann: Musik mit Bildern?* — München: Wilhelm Fink Verlag, 2012. — 272 S.
24. *Istel E.* Das Libretto. — Berlin-Leipzig: Schuster & Löffler, 1914. — 240 S.
25. *Kagel M.* Neues Musiktheater // http://www.astrideschlaefli.ch/D/D_musiktheate_main.html / Дата обращения: 15.11.2015.
26. *Salzman E., Desi Th.* The New Music Theater: Seeing the Voice—Hearing the Body. — N.Y.: Oxford University Press, 2008. — 408 p.
27. *Schreiber U.* Opernführer für Fortgeschrittene: Die Geschichte des Musiktheaters / Das 20. Jahrhundert II: Deutsche und italienische Oper nach 1945. — Frankreich, Grossbritannien. — Bärenreiter, 2005. — 728 S.