
В.Р.Доценко

Музыкальный авангард и постмодерн Португалии

В статье представлено творчество современных португальских композиторов Жоржи Пейшинью, Эммануэля Нуниша и других, в произведениях которых отразились основные эстетические направления музыки XX в. — авангардизм и постмодернизм.

Ключевые слова: португальская музыка, авангард, постмодернизм, композитор, творчество.

Современная эпоха ознаменована резкими, можно сказать, революционными изменениями в мировом композиторском творчестве: наступило время принципиального пересмотра всех параметров, определяющих музыку как искусство, — в способах и средствах звукоизвлечения, ритме, динамике, форме, тембре. Композиторы овладели невиданными ранее способами создания звука — конкретными, электронными, смешанными; в музыку проникли аудиовизуальные, пространственные и иные эффекты. Наконец, дискуссионной стала проблема содержания музыки как вида искусства, и ее места в жизни общества.

Эта «музыка без берегов» должна была, как казалось, навсегда похоронить все старое, отжившее, традиционное — напевную мелодию, благозвучную гармонию, регулярные, удобные для танцевальных движений ритмы. Этого, к счастью, не произошло. Оказалось, что «устаревшая» с точки зрения авангардистов музыка все-таки нужна людям, и имеется объективная возможность сосуществования «несовместимых» стилистических и идейных пластов.

«Чистый» авангард, зародившись в 1950-х годах, продержался примерно в течение двух десятилетий, растворившись в спасительном для музыки как искусства «постмодернизме», где лозунг запрета на все традиционное был заменен полной вседозволенностью на любые стилистические кровосмешения. Однако эта крайность оказалась не столь опасной. И хотя до настоящего времени неясно, к каким берегам прибьет утлый челн музыкального сочинительства, сегодня он плывет в ожидании, что какой-то пока еще неизвестный гений направит его к берегам Земли Обетованной.

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

Португальские музыканты не остались в стороне от этих коллизий. В творчестве таких композиторов, как Клаудиу Карнейру (1895—1963), Жюли Брага Сантуша (1924—1988), и, наконец, наиболее яркого португальского композитора Фернанду Лопеша Граса (1906—1994), произошла определенная стилистическая эволюция, приведшая к границам традиционного мышления. Следующие за ними, если они хотели творить в духе времени, должны были освоить новые виды композиторской техники — додекафонию, сериализм, алеаторику, вступив таким образом в ряды авангарда, сформировавшегося в Германии, Франции и Италии. Поначалу это были одиночки — Мариа де Лурдес Мартинс (1926—2009), Филипе де Соза (р. 1927), Филипе Пириш (р. 1934), Алваро Кассуто (р. 1938), Алваро Салазар (р. 1938). Вскоре из этой группы выделились лидеры — Жоржи Пейшинью (1940—1995) и Эммануэль Нуниш (1941—2012), возглавившие авангардистское движение в Португалии.

Становление авангарда в Португалии проходило с огромными трудностями. Каждому из композиторов, дерзнувших на эксперименты, пришлось пройти через непонимание их музыки, невозможность добиться включения своих произведений в традиционные программы концертов, трудности с их изданием. И все-таки благодаря творческим усилиям этих музыкантов образованная публика начала проявлять интерес к этой музыке.

Реальную поддержку государственных и частных организаций новое направление стало приобретать лишь после Апрельской революции 1974 г. Начало официальному признанию авангардизма в Португалии было положено в мае 1977 г. на международном фестивале «Встречи современной музыки Гульбенкяна», ставшем впоследствии традиционным. Параллельно с концертами во время этого фестиваля проводились семинары для молодых композиторов под руководством ведущих португальских и иностранных мастеров, где в атмосфере живого общения музыканты могли обмениваться идеями, методиками сочинения и исполнения. Открытие в 1983 г. Высших школ музыки в Лиссабоне и Порту позволило ввести преподавание новых методов композиции в программы обучения, приобрести специальное оборудование для сочинения произведений при помощи электронной и компьютерной техники. Среди мероприятий по пропаганде современной музыки можно назвать «Дни электроакустической музыки» (1980, 1985, 1986) и «Семинары электронной музыки» (1983, 1985, 1986) в г. Виана-ду-Каштелу под руководством Жоржи Пейшинью и Энрике Масиаса; основание Констансой Капдевил в 1985 г. группы музыкального театра «ColecViva»; проведение в 1985—1989 гг. мультикультурного конкурса «Exposisom», предназначенного для упрочения связей между молодыми португальскими и испанскими композиторами и представителями изобразительного искусства.

Центральной фигурой авангардистского движения в Португалии стал **Жоржи Пейшинью (1940—1995)**. В 1956 г. Пейшинью окончил Национальную консерваторию. Двумя годами позже он отправляется в Рим, где среди других педагогов берет уроки у Луиджи Ноно. В 1960—1968 гг. посещает Летние курсы в Дармштадте (Германия) под руководством Пьера Булеза и Карлгейнца Штокгаузена — лидеров мирового авангарда. В эти годы он сочиняет много новаторской музыки, вступив в период «радикальных поисков в области тембра и формы на путях ассимиляции европейско-

го сериального мышления», а затем достигает «прогрессивного преодоления сериалистской строгости и абсорбации алеаторических приемов и импровизации». Среди его ранних произведений, которыми отмечен вход в мир эстетики авангарда и освоения техники додекафонии, стоит отметить «Sobreposicoes», «Poliptico» (1960) и «Sucessoes simetricas» (1961) для фортепиано, в характерной поэтической фантазии которых превалируют поиски необычных тембровых сочетаний. Затем следует партитура «Diafonia», созданная под прямым влиянием сериализма Штокгаузена.

Подобно своим собратьям по творчеству Пейшинью остро чувствовал почти трагическую отдаленность от португальской действительности, по его словам, «ужасно обособленной, разобщенной, антиевропейской, можно даже сказать, а-европейской». Вместе с тем его деятельная натура не позволяла ему пассивно ждать перемен откуда-то извне. По возвращении в 1964 г. в Португалию Пейшинью начинает активную деятельность в качестве организатора концертов современной музыки, исполнителя и педагога. Он решительно трансформировал режим застоя, в котором пребывала тогда португальская музыка, и открыл двери творческой свободе, дал возможность португальской публике познакомиться с новыми способами создания музыки.

В 1965 г. Пейшинью начинает преподавать композицию в Консерватории Порто, став интерпретатором, организатором концертов и семинаров по новой музыке. Сразу же признанный в качестве лидера португальского авангарда, он принимает участие во многих международных фестивалях и курсах современной музыки. В 1968 г. он создает «Kinetofonias», а также самое значительное по объему произведение «Euridice reamada» для солистов, смешанного хора и оркестра по поэме Герберта Хельдера.

Основанная Пейшинью в 1970 г. «Группа современной музыки Лиссабона» сыграла решающую роль в пропаганде творчества молодых композиторов, превратившись в плодотворное поле для экспериментов. Он написал много произведений специально для ансамбля: «Времена года» (1972), «Музыка в воде и мраморе» (1976—1977), «Портрет Елены» (1982), минималистские «Ciclo—Valsa» (1982), «Sax-blue» (1982—1984) и «Метаморфозы» (1984). Поскольку двое из членов этой группы были также специалистами по исполнению старинной музыки, Пейшинью сочинил ряд композиций, в которых явно просматривалось влияние стиля *Ars nova* и барочной техники («Ma fin est on comencement — Homenagem a Machaut», 1972).

Произведениям Пейшинью свойственен своеобразный лиризм, контрастирующий с эстетикой шумной агрессивности, так модной в 70-е годы. Его способность распределять музыкальный дискурс между двумя полюсами — строгостью и свободой, между лиризмом средиземноморского духа и интенсивностью специфически франко-германского мышления — становится наиболее оригинальной чертой его стилистики.

Как в свое время Лопеш Граса, Пейшинью принес в Португалию новое, критическое самосознание, имеющее зачастую социально-политический оттенок. Он создал целый ряд произведений, являющихся откликом на реальные события политической жизни. Среди них пьеса под названием «CDE» (1972), в которой начальные буквы названия антифашистского движения (Comissão Democrática Eleitoral) употребляются в качестве соответствующих звуков главной темы; «Четыре пьесы к черному сентябрю»

(«Quatro peças para Setembro Negro, 1972»), где композитор демонстрирует солидарность с палестинским движением; «Элегия Амилькару Кабралу» для магнитофонной ленты в память убитого в 1973 г. лидера движения за освобождение Гвинеи-Биссау; «Умереть в Сантьяго» (1973), выражающее протест против военного переворота в Чили.

Оркестровый цикл «Времена года» (1972) ознаменовал наступление творческой зрелости. К нему примыкает по значению «Idade de Ouro» (1973) — одно из наиболее ценимых самим автором произведений, в котором с наибольшей ясностью проявляются черты личности Пейшинью. По мнению композитора Алешандру Делгаду, в этой свежей фреске, сотканной из намеков, аллюзий и цитат, пересекающихся в обволакивающей полифонии, есть лирическая сладость, в которой чувствуется нечто португальское. Неожиданная смесь тембров органа, клавирина, фортепиано, арфы, скрипки, кларнета и ударных обладает обольстительной силой. Стоит заметить, что прибегая к использованию далеких друг от друга материалов, — от Бетховена до Вагнера и Веберна — Пейшинью не впадает в эклектизм стиливого рынка постмодерна. Он умеет разбавлять эссенции и воссоздавать их вновь в высшей степени индивидуальном контексте.

В заключительной фазе творчества Пейшинью демонстрирует мастерское владение многообразными средствами постмодернизма: Пьеса «Alis» (1990) для камерного состава — пример подлинной зрелости, в ней звучит глубокий голос автора, освободившегося как от юношеских экстремизмов, так и обязывающих эстетических предпочтений. Сияющий диатонизм этого позднего произведения Пейшинью — редчайшее явление в музыке наших дней. Консонанты и завершенные аккорды, встречающиеся в нем, отличаются необыкновенной чистотой, составляя разительный контраст как с минимализмом, так и ставшим традиционным гиперхроматизмом. Богатство тембров, тонкость и многообразие колорита, полет фактуры, в которой есть также юмор и нежность, превращают это произведение в подлинный шедевр.

В последнее десятилетие творчество Пейшинью обрело международное признание. Об этом говорит его участие в фестивалях и концертах не только в Португалии, но и во многих других странах — Италии (1985), Бразилии (1986). Франции (1989), Канаде (1990), Бельгии (1991), Румынии (1992).

Вплоть до неожиданной кончины в 1995 г. Пейшинью неустанно расширял свой творческий багаж, прилагая громадные усилия к распространению новой музыки и поощряя творчество молодых композиторов. Его последние произведения, принадлежащие уже к постмодернистскому этапу, еще более интересны с точки зрения освоения элементов различного происхождения, образующих в его почерке некое единое и сугубо индивидуализированное целое. Это — интимная музыка, глубоко связанная с личным опытом и являющаяся антиподом авангардистских произведений (Осенний концерт, 1983; Концерт для арфы и инструментального ансамбля, 1995). Возможно, еще рано поводить итоги и определять место, которое Пейшинью займет в будущем списке деятелей португальской культуры, но можно не без основания предположить, что его музыка выдержит испытание временем.

Эммануэль Нуниш (1939—2012) — особое явление в португальской музыке. Прожив практически всю жизнь вне Португалии, он приобрел ме-

ждународную известность, которой до него не удавалось достичь ни одному португальскому композитору. Родившись в Лиссабоне, он начал заниматься музыкой относительно поздно, в 14 лет, и лишь в 18, в период учебы в Академии любителей музыки, начал сочинять под руководством Франсин Бенуа. Позже брал уроки у Лопеша Граса, одновременно обучаясь на литературном факультете в Лиссабонском университете. Принадлежа по своим убеждениям к оппозиционному кругу португальской интеллигенции, Нуниш, подобно многим своим собратьям, покинул Португалию и отправился получать образование в Германию и потом во Францию, где и провел практически всю жизнь.

В 1963—1965 гг. посещал Летние курсы в Дармштадте, где имел счастье общаться с лидерами авангарда того времени — Штокгаузенем, Булезом и Пуссиером. В 1964 г. обосновывается в Париже. В 1965 г. ему удалось поступить в Высшую школу музыки в Кельне, атмосфера которой привела его к осознанию того, что для выживания в артистическом мире, необходимо обладать высочайшим музыкальным уровнем. Со временем Нуниш достиг весьма престижного положения. В 1986—1992 гг. преподавал в Высшей школе музыки во Фрайбурге, в 1992—2002 гг. — в Высшей национальной консерватории в Париже, систематически проводил собственные курсы в Дармштадте, Гарвардском университете и других международных центрах.

Семинары по композиции, которые Нуниш с 1981 г. регулярно вел под эгидой Фонда Гульбенкяна, оказали значительное влияние на эстетическую ориентацию молодых португальских композиторов. Сила его убежденности и умение передать ее своим ученикам побуждала их к достижению высокого профессионализма, и вследствие этого — к созданию значительных произведений. Наиболее известные его ученики — Жоау Рафаэль (р. 1960), Виржилию Мелу (р. 1961), Педру Роша (р. 1961), Сержиу Азеведу (р. 1968) и Педру Амарал (р. 1972) стали заметными фигурами на португальском музыкальном горизонте.

Сформированный в атмосфере авангардных течений западноевропейской музыки, Нуниш нашел глубоко индивидуализированные решения звуковых проблем, позволяющие говорить о возникновении в его творчестве эстетики, отличающейся особой поэтикой и жизненной силой. Он тщательно просчитывает параметры звуковысотных, ритмических и пространственных соотношений, прибегает к самым разнообразным комбинациям электронных и натуральных звучаний, чередованию больших наплывов инструментальных тембров и экономных камерных объемов.

Амплитуда произведений Нуниша простирается от пьес для солирующих инструментов, сочинений для голоса и различных инструментальных составов до гигантских оркестровых построений. Гармоническое виртуальное пространство создается в «*Nachtmusic*» (1977—1978); противопоставление магнитофонной ленты и оркестра осуществляется в «*Ruf*» (1977—1982); виртуозной техники от солистов требуют исполнения произведения «*Auga*» (1989), «*Einspielung I-III*» (1979—1981). Впечатляющего пространственного размаха Нуниш достигает в одном из наиболее известных его творений — «*Quodlibet*» (1991) для 28 инструментов, шести перкуссионистов и оркестра с двумя дирижерами, предназначенном для ис-

полнения в заранее выбранном пространстве Колизея в Лиссабоне, олицетворяющем, по замыслу композитора, синтез музыки и архитектуры.

Вместе с тем, несмотря на то, что имя Нуниша широко известно в европейских профессиональных кругах, в самой Португалии его сочинения почти неизвестны широкой публике, поскольку исполняются практически лишь один раз в год на фестивалях современной музыки в Лиссабоне. Впрочем, неисполняемость произведений — всеобщая реальность и одна из болезненных проблем современной музыки, обусловленная вполне объективными причинами, главной из которых является доступность для слушателя. И все-таки, пытаясь найти причины столь стойкой непопулярности авангардистской музыки у широкой публики, заметим одну особенность: большего успеха достигает музыка, в которой есть хотя бы какая-то доля простых человеческих эмоций. Так, сравнивая музыку Пейшинью и Нуниша, можно с уверенностью утверждать, что определенный лиризм, даже чувственность музыки Пейшинью, просвечивающие сквозь сложные для восприятия способы изложения, делают ее гораздо более удобоваримой в сравнении с бескомпромиссно рациональной музыкой Нуниша.

Среди композиторов поколения Пейшинью и Нуниша выделяется также **Кандиду Лиму (р. 1939)**, который, в отличие от них, не примкнул немедленно к Дармштадту, предпочтя более независимый путь греческого композитора Яниса Ксенакеса, оказавшего на него значительное влияние. Прямой контакт с Ксенакисом в Париже позволил ему развить язык, значительно отличающийся от параметров, установленных триадой Булез, Штокгаузен, Кейдж, и создать собственную поэтику, не ограниченную критериями каких-либо систем. В стремлении достичь полной творческой свободы Лима уподобляется творцам эпохи Ренессанса. В своих произведениях он постоянно прибегает к электроакустике, фортепиано, к инсценированию проектов, во многих случаях сопровождаемых литературным изложением, или связанных с космической тематикой, сам исполняет свои сочинения.

Начав карьеру в качестве органиста кафедрального собора в Браге, Лима в 1964–1970 гг. учится на курсах фортепиано и композиции в консерваториях Браги, Лиссабона и Порту. Для реализации возможности слышать свою музыку в 1973 г. основывает Группу новой музыки. Среди его произведений: «Epitafio» (1970–1971), «Enigma I e II», «Oceanos cosmicos» (1975–1979), «A-me-res» (1978–1979), «Soloeils» (1979), «Mare-a-mare» (1980), «Ryt(hm)os» (1983), «Poligonos em som e azul» (1989), «ChOeur» (1996). Уделяя много времени преподаванию, Лима создал ряд произведений для детей, прибегая в этих случаях к более упрощенному языку.

Яркую, характерную музыку, выгодно отличающуюся самобытностью от национально-нейтралистской продукции собратьев по цеху, создает **Амилкар Васкеш Диаш (р. 1945)**. Получив основное образование в Голландии, он в начале 90-х был одним из тех, кто принимал участие в становлении департамента музыки в университете Авейру, затем перешел на работу в университет г. Эворы, на юге Португалии. К нему самым непосредственным образом притягиваются такие эпитеты, как «фурализм», «корявость», «рустический», применявшиеся для характеристики самобытных черт португальской музыки первой половины века, в частности, Л.Граса. Среди произведений Васкеша Диаша «Pranto» (1988) для оркестра, циклы

пъес для фортепиано — «Тојо» (1997), «Doze nocturnos em teu nome» (2001), «Lirios roxos do campo» (2005).

В последние годы появился ряд композиторов, менее связанных с академическими горизонтами, таких как Антониу Пинью Варгаш (1951), чья музыкальная карьера начиналась где-то в 70-х годах с джаза; Антониу Со-за Диаш (1959), Антониу Эмилиану (1959), Мигел Азгеме (1960), Алешан-дру Делгаду (1965). С оригинальными проектами выступили такие ученики Высшей школы музыки в Лиссабоне, как Педру Роша (1961), Карлуш Каи-реш (1968), Луиш Тиноко (1969) и Эурику Каррапатозу (1962).

Наряду с этой группой композиторов, связанных с Лиссабоном, образовалась другая группа, базирующаяся на новом полюсе притяжения, — Департаменте коммуникаций и искусств, созданном в 1990 г. в университете Авейро. Деятельность этого подразделения связана с такими известными сегодня не только в Португалии композиторами, как Жоау Педру Оливейра (р. 1959), Антониу Шагаш Роза (р. 1960) и Изабел Соверал (р. 1961). Плодотворно работает в университете Авейру и наш соотечественник, выпускник Московской консерватории композитор Евгений Зудилкин (1965), в настоящее время исполняющий обязанности директора департамента музыки.

В целом ситуация в композиторском творчестве Португалии в настоящее время характеризуется значительным, невиданным ранее расширением творческих предложений. Резко возросло количество и качество современной музыкальной продукции, панорама музыкального творчества в стране стала гораздо более объемной и многообразной.

Vitaly Dotsenko (vitali.dotsenko@yandex.ru)

Doctor of Arts, Senior Researcher, Institute of Latin America of Russian Academy of Sciences

The musical avant-garde and postmodernism of Portugal

Abstract. The article presents the work of contemporary Portuguese composers, such as Jorge Peixinho, Emmanuel Nunes and others, whose works reflect the major aesthetic trends of music of the twentieth century — avant-garde and post-modernism.

Key words: music, avant-garde, postmodernism, composer, art.