

Музыка на младого журналиста

№7(19)
сентябрь
2000



Приложение к газете Московской консерватории «Российский музыкант»



РОЛЬ ЛИЧНОСТИ

«Роль личности в истории»... В голове много разных словесных клише, накапливающихся за долгие годы жизни. Всплывшее в этот раз наводит на размышления, стимулированное направленностью номера – он посвящен современным творческим личностям, уже оставившим свой след в музыкальной культуре нашего бурного столетия. Столетия, которое через несколько месяцев окончательно станет историей прошлого века. Правда, взгляды в лица композиторов, увы, сразу вспоминается пушкинское «иных уж нет, а те далеки». Но Юрий Николаевич, слава Богу, рядом...

Пока мы отдыхали на каникулах, мир праздновал великую дату – 250 лет бессмертия величайшей личности в истории человеческой культуры: именно тогда 28 июля Бах покинул наш бренный мир. И весной, и сейчас на афишах всех консерваторских залов – Бах, Бах, Бах... Особенно помнятся три грандиозных вечера в Большом зале, когда звучали Пассионы по Матвею и Иоанну, Высокая месса. Хотя и многие другие, более «тихие» программы впечатляют. Идет «год Баха».

А может быть – «столетие Баха»? Пожалуй, именно в нашем веке его музыка стала духовным ориентиром для миллионов и миллионов людей. Именно благодаря Баху появилось столько почитателей органной музыки – и вот по всему миру строятся новые органские залы, пишется масса новых сочинений для органа... Его музыку танцуют (среди множества балетных постановок вспоминаются и ставшие классикой шедевры, такие, например, как «Conegto Bagosso» Баланина), поют – одной из первых ласточек, ошеломившей свежестью прочтения, в свое время стала французская вокальная группа Swingle Singers, исполнявшая клавишные прелюдии и фуги с джазовым ритмом. Вообще Бах как никто из классиков проник в музыкальную поп-культуру, растиражированные барочные интонационные детали «под Баха» не только обогатили многие подобные описи, но и приблизили массового слушателя к настоящему Баху. А великие режиссеры – Тарковский, Бергман? Философские глубины «Соляриса» не мыслимы вне их музыкального символа – хоральной прелюдии Баха в мистически отстраненном электронном звучании, сделанном Э.Артемьевым. Подобных примеров несть числа...

Так может быть – «тысячелетие Баха»? Как русские люди о Пушкине, музыканты всего мира с полным правом могут сегодня сказать «Бах – это наше все». Вершина, достигнутая человечеством в личности Баха четверть тысячелетия назад, непревзойденна.

проф. Т. А. Курышева
Художественный
руководитель «Трибуны»

МУЗЫКА – ЧИСЛА – БОГ

Каждый ученый, в первую очередь, человек, а человек многомерен, особенно тот, кто сочетает в себе два начала: научное и художественное, наиболее полно воспринимает и отражает мир, как... Юрий Николаевич Холопов. Любящие его студенты, коллеги знают Юрия Николаевича как человека высочайшей интеллектуальной и тончайшей душевной организации, но не менее ценные и интересные грани его творческой личности остаются за пределами официальной научной статьи, лекции, выступления. Мне бы хотелось попытаться приоткрыть эти грани, показать иное, «четвертое» измерение ученого, музыканта, педагога...

– Гармония – слово, понятное для каждого, бесконечно многозначно в смысле отношении. И в Вашей жизни слово гармония занимает одно из главных мест. Как Вы пришли к «предмету» Вашей деятельности?

– Спасибо за ваши вопросы, мне как-то о себе говорить, я бы сказал, неудобно. Не люблю говорить «я», «меня», «мое», мне кажется, что в этом есть что-то нездоровое. Сами же вопросы по содержанию интересны, и я с удовольствием бы поговорил на эту тему. Мне понятно, почему вы задаете вопрос о гармонии. Я действительно много написал на эту тему, но субъективно я воспринимаю это несколько иначе. – Для меня здесь на первом месте стоит не гармония или какое-то другое теоретическое или эстетическое понятие, а на первом месте находится сама Музыка. И вот это мне представляется очень многозначным, может, бесконечно многозначным. Мы можем найти работы древних авторов, где под гармонией подразумевается Музыка или наоборот, под Музыкой подразумевается гармония, так, как будто это одно и то же. В этом, мне кажется, есть большая смысл потому что это наиболее глубоко касается того предмета, которым мы занимаемся. Дело не в гармонии, форме, а потому что это все – Музыка, причем это неисчерпаемо глубокое понятие.

– А когда Вы начали заниматься гармонией?

– Здесь, как раз, одно совпадает с другим. Я «пришел» не столько к предмету гармонии, сколько к предмету Музыка. Надо отдать должное моим родителям, потому что первоначально это была их инициатива, а не моя: когда мне исполнилось 8 лет меня отдали сразу в две школы: общеобразовательную и музыкальную. На рояле отца, который у нас стоял, я в очень ранние годы начал делать не то, чтобы исследования, а любопытные эксперименты. Например, попытка настроить его по абсолютному чистым интервалам. Естественно результат оказался такой, что рояль «расстроился»; вызвали настройщика, который и привел его к исходному состоянию. Но интересовала меня не только красота самого звучания интервалов, но и то, что за этим стоит, то, почему это красиво.

– Существует ли Гармония (не предмет) вообще и в Вашей жизни?

– По этому поводу мне трудно ответить. Во всяком случае я бы сказал так: существует гармония, но не дисгармония, и так в принципе было всегда.

– По типу личности, художника Вы относите себя к аполоническому или дионисийскому началу (по Ницше)?

– Опять-таки, неудобно о себе говорить. Я не относил бы себя ни к аполоническому, ни к дионисийскому типу, но – в каком-то сочетании того и другого. По правде говоря, я никогда об этом не думал.

– Согласны ли Вы с утверждением, что сознание (вообще) первично, а материя вторична, и в этом отношении какие философы Вам близки?

– Как я давно убедился, подлинная теория музыки как раз находится в области философии и составляет один из ее разделов. За ряд десятилетий по этому поводу у меня возникли некоторые представления, в которых я совершенно убежден. Вы задали интересный вопрос – равно обратный тому, как нас наставляли во времена марксистско-советские, где первичной всегда была мате-

рия, а сознание было вторичным. Это была идеологическая догма, от которой нельзя было отступать. Оттого, что нам разрешено теперь говорить даже диаметрально противоположное, не следует, что мы должны говорить все наоборот. Во-первых, возникает вопрос: чье сознание? Сознание человеческое или сознание божественное – конечно, и то и другое – идеализм. Но нужно еще договориться, в каком смысле мы применяем это понятие. То, что материя является вторичным, но не первичным – это точно. Материя служит, по согласованию со смысловыми словами, как материал, образующий что-то. А то, что она образует – это не сознание, это то, что очень трудно назвать каким-то определенным. Слово материя – более понятное – связано по корню со словом мать – это древнерусское слово, означающее мать, есть то начало, которое не порождает, но производит на свет. Материя производит реально существующие вещи, в их материальном выражении. Тут есть глубокая и не случайная связь этих понятий. А вот то, что она порождает – зависит не от нее, она это только приводит в мир. Когда-то я предлагал композиторам и музыковедам устроить конференцию на тему «Как вы творите?». Творить – значит тоже выполнять материнскую функцию. Я убежден, что композитор в общей картине мира выполняет функцию не мужскую, а женскую, а именно: он что-то схватывает, воспринимает это, вынашивает, приводит в должную форму и потом производит это на свет (отсюда – я извиняюсь – у многих композиторов женская психология; тут нет ничего дурного). Множество авторов совершенно уверены в том, что творят не они, это что-то творит с их помощью, используя их как посредников. Вот это, кстати, правильно, и касается вообще любого творчества.

Творчество есть в этом смысле продолжение мирового творения, но продолжение, которое находится, если говорить о музыкальном творчестве, на уровне духовного творения. Формулировка, что искусство отражает мир, то есть как бы повторяет его, что искусство есть отражение действительности («есть революционным развитием») всегда казалось тезисом фальшивым. Искусство производит новые предметы, которых в мире не было, они новые потому, что принадлежат области духовной жизни. При этом мы говорим о вещах буквально метафизических (раньше нельзя было говорить это слово). Метафизический – это и значит духовный, т. е. не представляющий собой материального предмета, но вещь духовного мира. Вещи метафизические и представляют собой истинное содержание любого искусства Музыка здесь занимает какое-то особенное, загадочное место. Это нечто, которое является творческим началом и которое зачинает все в искусстве у композитора и, отчасти и музыковеда, оформляется. Музыковеды могут давать этому названия, а композитор часто не может назвать что он произвел (это тоже вполне нормально). Трудный момент: мы имеем дело с нематериальными вещами, которые нельзя посмотреть, потрогать, но они такие же вещи мира, как горы, цветы, живая и неживая природа, только они находятся на один ярус, одну сферу выше, чем все материальные в живом виде. Первично то, что творит, а вот что это – я и сам хотел бы знать. Имея дело с музыкой, мы можем правильно говорить только до тех пор, пока мы в эту музыку, по существу, не входим. Это старая истина, что музыка, ее истинное содержание, начинается с того момента, когда слово становится бессильным. Когда нам музыка открывается, то выясняется, что слово ее не может охарактеризовать, потому что слово характеризует, как правило, предмет, а музыка вообще не предметна. Музыка – сфера отношений каких-то структур, а вот каких – это предмет для особого разговора. И тут мы как раз вспоминаем, что древние говорили о Музыке Космоса, Музыке Мира, Мировой Гармонии, кстати, отождествляемой с Музыкой. Мы воспринимаем некий духовный предмет – он в музыке обязательно еще и является духовным действием.

За этой материальной природой музыки стоят числа (боюсь, что многие музыканты тут напутаются). Как раз здесь и находится то самое сокровенное (кстати, числа не следует путать с цифрами). Последний, кто об этом лучше всего сказал – Алексей Федорович Лосев. Во многих работах и в его последнем замечательном труде «Итоги тысячелетнего развития» он подводил итоги тысячелетнего развития древнегреческой философии. Она крайне отдалена от нас по времени, ее понимание затруднено, но то, что в ней написано – это, видимо, такая истина, которая вообще не может меняться. Великими гениями философии я склонен считать Платона, Аристотеля, мог бы быть Пифагор, если бы было реально доказано его существование (но я думаю, что он, все-таки, был и первым перешел в новое сознание человечества), Гегеля, Канта и Лосева.

– 25 столетий назад Пифагор высказал мысль, что музыка суть «воплощение мировой гармонии» и идею о первичной небесной музыке – Гармонии сфер. Пифагорейцы рассматривали космос как музыкальное произведение – прекрасную мировую гармонию. Музыка организует человеческое тело и душу в соответствии с Гармонией Универсума. Время изменяет наши представления, наука и искусство – наше сознание. В 17-м веке концепцию мироздания развивает И. Кеплер. Философия искусства В. Шеллинга рассматривает произведение искусства как «образ Универсума», идеи (первообраз) которого постигается через реальные вещи. Искусство, по Шеллингу, воплощает в модели Универсума идею абсолютно прекрасного и является обобщением эстетическим осмыслением мира. В 20-м веке восприятие музыки характерно через физико-математические представления, композитор создает музыку в соответствии с законами природы через науку (Хиндемит, Ксенакис). А каково по Вашему мнению высшее предназначение музыки?

– Музыка – это некое духовное начало. Она – само движение, приближение к тому, что существует раньше природы. Природа же – это уже само материальное воплощение. Абстрактность идеи числовых пропорций необходима, так как слово бессильно. Ведь музыка не предмет – это уже деятельность, действие, мы можем говорить – познание или даже «ятие». Все русские глаголы заканчиваются на «ятие», и это означает принятие в себя чего-либо, действие. Когда музыкант играет, он именно это и делает, при этом голова отключена от понятий. Трудность в том, что мы должны включиться в это нечто, зная заранее, что никакими понятиями это сделать нельзя. Это процесс причащения к чему-то высшему. В это надо войти и этим жить – тогда достигается познание. Нельзя этот процесс причащения перевести в рациональное знание, но знания, связанные с определенными числами – можно. Только в музыке можно найти очень ясную картину этого, в любом другом же виде искусства ее нет. Так и получается, что музыка в самом деле – числовые структуры, или, как великолепно сказал Лосев еще в своей ранней работе, это число, погруженное во время. Но это именно метафизическое, философское число. Лосев в последней книге выстроил великолепную структуру, где высшее, или начало всех начал есть единое (он имел в виду в древнегреческом смысле), потом из него выделяются как первое членение числа, потом мировой ум, потом мировая душа, и только потом появляется так называемое мировое тело, то есть наш космос, каким мы его знаем материально. Так появляется «природа» музыки.

– Значит, музыка – это трансцендентальный вид искусства?

– То, что она передает – это или трансцендентальное, или трансцендентное. Есть необходимость их разделить таким способом: трансцендентальное – то, что существует помимо нас, до опыта, но то, что, по крайней мере, входит в соприкосновение с нами, воздействует на нас; трансцендентное же находится вообще за пределами человеческого существования. Картина клавиатуры, за которой мы сидим, не что иное,



как вынуженное из нас наше сознание, представленное в виде ряда высот. Есть высоты еще более высокие, есть еще более низкие, но они не для нас. Человек – ограниченное, тварное существо; то, что ему доступно – слышно как высота, ниже начинаются ритмы, а выше – начинается область тембров. Получаются первые качества звука: высота, длина, тембр, громкость – единицы, образующие пифагорейскую четверку. Правда, они не подозревали, но сказали, что это сущность мира – четверка как 1 + 3. Мир устроен в трех измерениях, но чтобы их измерить нужен измеритель, точка, а в сумме и получается та самая четверка.

– Какое место занимает, по-Вашему, музыка среди других видов искусства?

– Мне кажется, музыка стоит особняком. Оказывается, музыку во всем ее развитии можно выстроить в виде некоего единого целого, и созерцание его, вживание в единое целое представляет для меня объект интереса, самое ценное, что можно познать. И только в музыке это единое целое может быть выстроено. Оно тоже имеет свои измерения. Первым является мелодия, горизонталь, горизонтальное измерение, или иначе – музыкальная мысль, развернутая во времени. Второе, которое присоединилось позднее, постепенно по мере развития интеллектуальных структур, по мере того, как человек обрел способность это использовать – вертикальное измерение. Заканчивается возможность идти по тому направлению, которое было раньше, и музыка переходит к новому направлению. На наших глазах появилось третье измерение – сонорное, компенсируя то, что наше сознание не может идти дальше определенных интервалов и тесситур. Это наша абсолютная реальность, которая интересна метафизически. Движение по разным измерениям имеет только одно направление в истории и измеряется одной единственной категорией – временем. Зато числа выстраиваются в стройное целое, которое и показывает, что в 20-м веке не может не быть радикальных перемен. Музыка складывается в эту единую картину истории: и древний григорианский распев 11-го века, и музыка Баха, и музыка Чайковского – все лежит на одной линии движения человеческой жизненной структуры в числовом поле. Это научно доказуемо – просто ноты поставим и покажем как это все реализуется.

Движение человеческой истории – поступательное, это движение к высшему, божественному, вечное и непрерывное. То, что движет человечеством, это – не само человечество. Единое целое есть движение к высшему или божественному, высшему началу, им тоже движет некое начало, которое ни один человек знать не может – он может знать только лишь свой ограниченный мир. А вся эта картина – хорошо рассчитанный проект, причем проект числовой. Числа, гармония, музыка в этом смысле и оказываются одним целым, только выражены разным языком...

– Студенты знают Вас как жизнерадостного человека: это так?

– Это не совсем так. Я просто считаю, что человек должен быть элементарно вежливым и жизнерадостным в обращении, притом есть масса вещей, над которыми стоит посмеяться или посмеяться хорошей компании. Но я сам не отношусь к весельякам – это не по мне. Скорее в моей природе что-то серьезное и куда-то погруженное мистическое.

Беседу вел Марина Перверзева,
студентка III курса

ВСТРЕЧА С ГИЕЙ КАНЧЕЛИ

В консерватории состоялась встреча с Гией Канчели. Этот композитор известен нам прежде всего по своим симфоническим произведениям, по музыке к кинофильмам. Его стиль настолько ярок и индивидуален, что только при упоминании имени представляются контрастные образы его симфоний, трагически сопоставления звуковых взрывов и «тишины». Но при всей известности музыки Гии Канчели, состоявшаяся встреча – первая в своем роде и для московской консерватории, и для композитора.

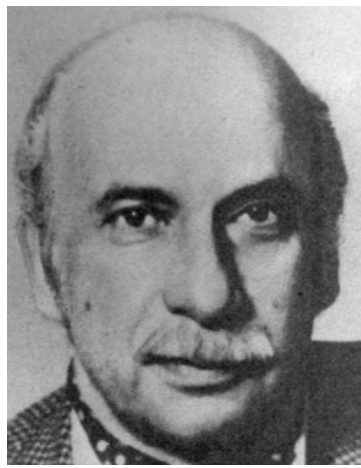
В основу своего выступления Гия Александрович положил лекцию, прочитанную им на семинаре в Зальцбурге, где проходил фестиваль, целиком посвященный его музыкальному творчеству. Эта лекция, под названием «Шкала ценностей», касается биографии композитора, испытанных им влияний, его творческих симпатий и приоритетов, жизненных удач и неудач. Кое-что нам известно из публикаций, но совсем другое дело, когда о себе говорит сам композитор. Никакое журнальное или телеинтервью не может заменить живого общения.

Гия Канчели предстал перед слушателями как человек необыкновенно скромный, вежливый, деликатный. И вместе с тем всегда ощущалось его необъяснимое превосходство над собрав-

шимися. За его внешней мягкостью и уступчивостью стоит упорная и волевая натура. Маленькие слабости (например, любовь к курению), за которые композитор виновато просил у всех прощения, только подчеркивают суть характера Канчели – сильной личности, наделенной талантом и лишь им и своим упорством добившейся высот в жизни. Недаром о Канчели писали, что он часто «плывет против течения».

Я пытаюсь задуматься, почему этот композитор пишет такую музыку. Сам Канчели полуслушает, полусерьезно по ходу рассказа проводил порой очень неожиданные параллели между жизненными впечатлениями и стилем своего творчества. Например, отсутствие в детстве игрушек повлияло на формы его симфоний – одночастные композиции с использованием минимальных средств. Контраст добра и зла, главным олицетворением которых стала для него Великая Отечественная война, объясняет его динамические противопоставления в симфониях.

«Лекция» заставила по-новому вслушаться в его сочинения (в рамках встречи прозвучала «Страна цвета печали» Канчели), проникнуть в суть его замыслов. Становится ясным, почему он пишет так, а не иначе, но все-таки, чем



больше я вникаю в слова «Лекции» Канчели, тем отчетливее понимаю, как много осталось за ее пределами. Отдельно брошенные фразы, вскользь упомянутые детали, имена являются для нас лишь голыми фактами, а для композитора все наполнено смыслом. Наверное, именно непередаваемые словами впечатления, переживания композитора и рожают его музыку. И тем более восхищают его упорство и целеустремленность, его нежелание идти с ногу с традицией. Я восхищаюсь глубиной души этого человека.

Екатерина Шкана, студентка IV курса

Музыка ВИС ОКОЛО В НАС

Вряд ли сегодня, в пестром композиторском мире, можно встретить человека, в котором бы органично сочетались внешняя детская непосредственность и внутренняя глубина ума, обаятельный юмор и мудрость опытного артиста. Но именно такой человек шокировал и, в то же время, очаровал зрителей, присутствовавших на первой «Альтернативе» 1988 года в московской музее им. Глинки, начав свое выступление лежа под роялем, а закончив – лежа на крышке рояля.

Речь идет о московском композиторе (ныне живущем в Германии) Иване Соколове, который тогда вышел на сцену с произведением, ставшим для него этапным – это «Волокос» (ракоход фамилии автора). По признанию композитора, с этой пьесы он начал «новую манеру», «нашел почву, которую можно возделывать».

Эволюция его композиторской манеры охватывает на настоящий момент три крупных этапа, подобных трем виткам одной спирали: до 1988 – годы ученичества, овладение языком современной музыки; с 1988 по 1993 – называемый автором «веселый период», первая ступень зрелости, открываемая галереей сочинений в манере «Волокоса»: «Сон Ата», «Не пьЕСа», «О» для флейты соло, «Что наша игра? Жизнь...»; с 1994 – возвращение на новом уровне к написанию вокальной музыки на стихи русских и советских поэтов после создания «Рисуй в одиночестве» и ряда инструментальных опусов: «Путь» для скрипки соло, «Экспресс-интервью», «КА» – 24 non-прелюдии для фортепиано и ударных.

В творчестве Ивана Глебовича, с одной стороны, все просто и наивно, а с дру-



гой – парадоксально. Причина этого спрятана в личности композитора, который постоянно находится в водовороте саморазвития, поиска нового, непознанного, неизведанного.

Спонтанность – вообще стилевая черта его творческого процесса, поэтому так «многоцветен» спектр случайностей, порожденных ею: например, текст и буквы алфавита (в качестве шифра к тексту) в «Волокосе», сказка в пьесе «Алфавит» и детская свирель в «Катастрофе» (из цикла «Тринадцать пьес»).

Несмотря на то, что все эти произведения ему необычайно дороги, автор сам осознает присутствие в них некоего момента «личины» (в понимании П. Флоренского), от которого сейчас стремится избавиться. Если раньше он старался сделать авангардные идеи наиболее понятными, объяснить словами, как в «Волокосе», то сегодня его понимание главного меняется: «произведение искусства должно сначала существовать в ином мире, а потом «спускаться» в этот», и, «если сначала здесь [в этом мире], то там [в ином мире] будет «не важно» (из интервью 1998 г).

Пожалуй, к такого рода сочинениям, можно отнести последнюю пьесу «Предска-

зание» из триптиха «О Кейдже», ибо она, наряду со второй пьесой «Воздушное письмо», приснилась автору через несколько дней после смерти Кейджа: «Когда он умер [...] я узнал только 16 августа. И вдруг во сне, перед пробуждением, они [обе пьесы – Е. И.] у меня сложились одновременно». Любопытно, что в «Иконостае» П. Флоренского, одним из важных для И. Соколова сочинений говорится: «сновидения предутренние по преимуществу мистичны, ибо душа наполнена ночным сознанием и опытом ночи наиболее очищена и омыта ото всего эмпирического». Вот почему «Предсказание» не просто шутка с забавной игрой интервальным составом монограмм BACH и CAGE, а нечто большее, разгадка которого откроется нам уже в третьем тысячелетии.

Иван Глебович и сейчас не перестает поражать своими парадоксальными идеями: например, в последних произведениях 1998 года – «Реквием на смерть пирожного Мадлен», концерт для хора «Деревья» на слова Заболоцкого, «Вдруг» для скрипки соло и других. Недавно композитор порадовал нас «оперой» под эпатирующим названием «Чудо любит пятки греть» (по произведению А. Веденского, в прологе которой есть поэтические строки:

Важнее всех искусств
я полагаю музыкальное.
Лишь в нем мы видим кости чувств.
Оно стеклянное, зеркальное.

И вот Соколов – один из немногих, кто, подобно Кейджу, обладает даром интуитивно правильного понимания существа музыкального искусства. И, незаметно для себя самого, он стал преемником идей Кейджа, представляя образ музыкального пространства графическим знаком бесконечности, ибо формы реализации музыки как Звучащего поистине безграничны:

Екатерина Иванова, студентка IV курса

ОСЛПРОВИЛЯНКА

Так называла себя М. Цветаева в стихотворении «Проста моя осанка». Лирическая экспрессия объединяет этот монолог с двумя другими: «Черная, как зрачок» и «Вскрыла жилы». Все они стали поэтической основой вокального цикла А. Шнитке «Три стихотворения Марины Цветаевой», написанного в 1965 году. Впервые романсы представила певица Светлана Дорощева в молодежном клубе Дома композиторов (январь 1966 год). Сейчас их исполняет прекрасный дуэт – Н. Соболева (меццо) и В. Сокол-Мацук (фортепиано).

Этот первый в творчестве Шнитке вокальный цикл – совершенно особое его сочинение. Шнитке чутко вслушивается в поэтическое слово: «Если брать такие стихи – тонкие, углубленные, – их хочется слушать, и они образуют с вокальной партией единое целое». Сопровождение также связано с содержанием текста: задача рояля, как подчеркивал композитор, сводится к созданию особого тембрового фона, который усиливает все, о чем говорится в стихотворениях. Причем здесь

применен не обычный, а «подготовленный роля», выполняющий роль целого клавишно-струнного ансамбля. Среди оригинальных приемов игры – шелчок замком рояля и падение металлической палочки на струны.

Шнитке создавал цикл в период, когда работал над строго сериальными композициями. Но, одновременно, ощущал неудовлетворенность от этого метода сочинения, о чем поведал в беседе с Д. Шульгиным (Д. Шульгин «Годы неизвестности А. Шнитке», М., 1993). «Все, что композитор пишет, он должен найти сам», – таков был вывод относительно технических догм серийного метода. Именно поэтому возникла идея написать сочинение, совершенно свободное как от серийной техники, так и от инерции тональности. Романсы на стихи М. Цветаевой, по словам композитора, «написаны именно свободно и, как бы, непроизвольно».

Такими мы их и слышим в исполнительской трактовке Н. Соболевой и В. Сокол-Мацук – очень тонкой и вдумчивой. Они пока остаются одними из немногих интерпретаторов вокального цикла Шнитке. Не изданы также и ноты, суще-



ствующие лишь в авторской рукописи. Клавир, написанный ровным четким почерком А. Шнитке, содержит массу интересных комментариев автора относительно приемов игры и исполнения.

Будем надеяться, что в новом веке «Три стихотворения» М. Цветаевой – А. Шнитке обретут своих новых интерпретаторов и заслуженную известность.

Людмила Назарова, студентка III курса

МУДРАЯ ПРОСТОТА

При упоминании имени Валерия Гаврилина многие растерянножимают плечами – в кругу моих сверстников этот композитор малоизвестен. И это не удивительно, ведь из множества созданных им прекрасных произведений единственным исполняемым в наши дни является балет «Анюта». Музыка этого балета, бесспорно, хороша, тем более, в постановке Большого театра с остроумной хореографией Владимира Васильева. Но почему же в репертуаре московских исполнителей нет других, не менее интересных сочинений композитора, таких, как «Скорморохи», «Солдатские письма», «Перезвоны»? Почему такую искреннюю, простую, по-настоящему русскую музыку оставили без внимания? В поисках ответа на этот вопрос нахожу высказывание Владимира Федосеева: «Музыку Гаврилина играть очень трудно, потому что она очень проста, а простоту в наши дни мы во многом утерjali».

Близится годовщина со дня смерти выдающегося художника. Хочется верить, что эта, к сожалению, печальная дата станет импульсом для возрождения малоизвестной музыки Гаврилина на московской сцене. А первое посвящение памяти замечательного композитора уже состоялось: 17 мая в Большом зале Консерватории впервые за много лет было исполнено одно из самых глубоких и философских произведений Гаврилина – симфония-действие для хора, солистов, гобоя и ударных – «Перезвоны». Внушительный состав исполнителей – Московский Государственный Академический Камерный хор под руководством Владимира Минина и солистов – возглавил дирижер Владимир Урман, в интерпретации которого нам открылся мир музыки «Перезвонов» во всей его глубине.

«Перезвоны», зачастую воспринимаемые как сюита разрозненных номеров, прозвучали как цельное, драматургически выстроенное произведение. Очень точно была схвачена основная мысль сочинения, которое Владимир Минин назвал «глубокой философской притчей о радостях и муках жизни русского человека», тонко прочувствована драматургия этого крупного цикла из двадцати номеров. В. Урман проводит четкую грань между «радостями и муками» светлых и трагических номеров цикла (по содержанию: воспоминание умирающего разбойника и возвращение к горькой реальности), разделяя их антрактом. Вместе с тем он мастерски объединяет два концертных отделения одним непрекращающимся эмоциональным, динамическим движением к последнему номеру «Перезвонов». Особенно впечат-



лил исполнительский акцент на крайних частях цикла, передающих неизвестность и страх героя перед лицом надвигающейся смерти: в звучании ощущалась какая-то особая наэлектризованность, доводящая слушателей до предела психологического напряжения.

Мининский был очень свободен и естествен. Покорило умение исполнителей слушать каждую паузу, что заставляло звучать тишину – где-то восхищенную, где-то настороженную, где-то и обреченную. Каждый номер цикла нашел свою, индивидуальную хоровую краску: бесстрастно-прозрачную – в «Посиделках», узорчатая хоровая фактура которых напоминает вологодские кружева; густую и теплую – в «Вечерней музыке», тяжелую и гулкую – в предпоследней части «Матка-река».

И последнее, о том, как решена была проблема гаврилинской простоты, простоты в исполнении технически сложного произведения. «Перезвоны» принадлежат числу тех сочинений, в которых нельзя переигрывать, стоит перебрать старательности и пафоса – зазвучит пошло. В этом исполнении была найдена атмосфера интимной искренности и простоты: проникновенно звучали слова Чтеца – Роговца Суховерко (артист театра «Современник»), безусловно и по-нашему просто пели замечательные солистки – Анна Литвиненко и Лолита Семенина. Особенно растрогало публику пение маленького Димы Сидорова, которого по окончании концерта никак не хотели отпускать со сцены. Надо сказать, что нотки излишней театральности все-таки проскальзывали в партии солиста Сергея Гайды (тенор), но это, видимо, неотъемлемый «атрибут» оперного певца (солиста ГАБТа).

В целом же – впечатление отрадное. Тонкое, выразительное исполнение «Перезвонов» Гаврилина, которое я имела счастье услышать, стало поистине событием.

Евгения Шелуха, студентка IV курса

ВИСЕЛЬНЫЕ ПЕСНИ

Вы когда-нибудь слышали ночную песню рыбы? Откровенно признаться, я тоже не слышала, потому что это надо было видеть.

На первый взгляд «Висельные песни» производят впечатление странноватое. Помимо «Ночной песни рыбы», которая заключается в том, что певица молча разевает рот, разводя руками, а ударные и контрабасист так же беззвучно играют на своих инструментах, настораживают так же две пьесы, названные «Игра I» и «Игра II». В первой игре певица издает странные квакающие звуки, напоминающие трубу с сурдиной, а вторая вообще заставила вспомнить Хармса, у которого в одном из рассказов кассирша вынимает из рта маленький молоточек. Не суть важно, откуда вынули маленькие молоточки Пекарский и Суслин, важнее было поиграть ими вдвоем на одном контрабасе.

Прибавьте к этому еще песню «Эстетическая ласка», исполненную совершенно детским голосом под аккомпанемент какой-то погремушки. Пожалуй, такое странное лицедейство на концертах в наше время уже не должно никого смущать. Ведь этому явлению уже и название дано: инструментальный театр. Музыканты (а, впрочем, и их инструменты) одновременно являются и актерами. Элемент дуракавания, самоиронии, шутовства здесь действительно очень важен (хотя он не единственный в этом произведении). Он проявляется и в текстах, которые зачастую основаны исключительно на игре слов.



В программке был напечатан русский перевод, но было бы интересней, если бы напечатали и русский и немецкий тексты параллельно – так бы все немецкие каламбуры стали понятней. Отдельные моменты текста (например, в песнях «Лунная овца», «Колени», «Нет!») наводят на мысль о «Лунном Пьере» – живуч все-таки немецкий экспрессионизм! Сразу оговорюсь – в музыке ничего откровенно шеберговского не было. Музыка здесь вообще нельзя анализировать отдельно – отдельно от этого экспрессионистского шоу она не существует (если не считать двух лирических, собственно музыкальных откровений – пьес «Импровизация» и «Псалом»)...

Однако лично мне больше всего понравилась песня № 9 «Танец» о четырех-четвертной свинье и заткнутой сове. Чтобы окончательно вас заинтриговать, процитирую кусочек текста:

«Под игру скрипично-смычкового растения сова и свинья подали друг другу руку и носу...»

Анна Вавилкина, студентка IV курса

При перепечатке ссылка на «Трибуна» обязательна

Адрес редакции: 103871, Москва, Б. Никитская, 13

Гл. редактор (худ. рук.) проф. Т. А. Курьшева

Редактор С. В. Наборщикова

Оригинал-макет: Д. О. Чехович

Верстка: 13.09.2000

Тираж: 100 экз.