

Мраббуна молодого журналиста

№9(21)
ноябрь
2000



Приложение к газете Московской консерватории «Российский музыкант»



ВРЕМЯ ЗИМНЕЕ, ТВОРЧЕСКОЕ

Осень набрала обороты. Настоящие холода не за горами – вместе с сотней других стран мира мы уже перешли на зимнее время. Но для театрально-концертной жизни это не помеха. Скорее напротив – когда вечера становятся более ранними и длинными, залы – зовут, и восприимчивость к художественным событиям нарастает. Острее пульсирует и критическая мысль.

У музыкальных журналистов, наших недавних выпускников работы хоть отбавляй. Премьеры, гастроли, фестивали, пресс-конференции. Выходя с одной и перекидываясь на ходу словами, они уже спешат на другие – в Союзе композиторов открывают «Московскую осень», в Большом начинается встреча с журналистами Геннадий Родригесовский... Множество изданий, в том числе и широкого профиля, не только специальных, жаждут материалов по музыкальной культуре. И не только политического наклона, хотя культурная политика тоже превратилась в занимательный детектив. Велик спрос на материалы творческие, рецензионные, обзорные, направленные на разнородный современный музыкальный и музыкально-театральный процесс. Такая активность средств массовой информации радует. Значит нужна в знатоках (в нашем случае в журналистах-музыкантах) возрастает, и тенденция эта приобретает, как кажется, долгосрочный характер.

Проблема профессиональной востребованности молодого специалиста – исключительной важности. Сегодня, слава Богу, нет принудительного государственного распределения на работу, но нет и гарантий трудоустройства. С затяжным инфантилизмом покончено – жизнь требует быстрого взросления, соматического совершенствования, мобильности, конкурентоспособности. В журналистике это особенно видно: тексты легко сопоставимы, за чужие авторитеты и ценностные установки не спрятаешься. Способность слышать, мыслить, сопоставлять, излагать... – это все личностные свойства, которые подменить нечем.

В такой ситуации для молодого специалиста главное – спрос. А раз он велик, то и шансы, особенно для ярких, талантливых, великих. Конечно, многие из начинающих авторов трудятся не в штате (издательства предпочитают такую форму взаимодействия), работа эта – гонорарная, как бы разовая, не стабильная. Но она стимулирует рост самостоятельности и профессионального мастерства. Здесь есть настоящая, долгосрочная перспектива, и открывается она с первым текстом, появившемся в публичном печатном издании.

Проф. Т.А. Курышева
художественный руководитель
«Трибуны»

АМЕРИКАНЦЫ В МОСКВЕ

На сцене Музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко состоялись спектакли Фестиваля современного американского танца (ADF). Это уже третья масштабная культурная акция, которую проводит в России American Dance Festival (ADF) – авторитетная творческая и продюсерская организация. При ее содействии в мире состоялось более 500 премьер таких мастеров модерн-данса как Марта Грэхем, Хосе Лимон, Мерс Каннингем, Марк Моррис, Пиллобус и других. Кульминацией предыдущего российского Фестиваля ADF стали выступления труппы Пола Тейлора. Нынешний фестиваль представил московским зрителям танцевальную компанию Триши Браун (Trisha Brown Dance Company) и коллектив под руководством Дага Варона (Doug Varone and Dancers).

На спектаклях ADF побывали студенты Консерватории, изучающие специальный курс балетоведения. Предлагаем вашему вниманию материалы «Круглого стола», на котором обсуждались итоги этих гастролей.

Ярослава Алехина: Мини-спектакли Триши Браун очень разные. В первом – «Если бы вы не могли меня видеть» на электронную музыку Р. Раушенберга танцовщица постоянно была повернута спиной к зрителю и первый раз я увидела ее лицо, когда танец закончился. По состоянию это выглядело явной медитацией, хотя я так и не поняла, о чем балет.

Елена Труфакина: Танцевать там было фактически нечего – руки подняла, затем опустила, кроме того не очень красивое, не слишком тренированное тело.

Евгения Голубева: Меня смущало несоответствие танцовщиков общепринятым в балетном искусстве стандартам. Все-таки мы пришли на балет...

Семен Ванин: Это не балет, это современный танец, другой жанр, другие законы движения.

Ольга Пузько: Я думаю, смысл номера в том, что мы должны были видеть танцовщицу анфас, а мы ее не видели, такая игра со зрителем. Мы словно подглядывали за человеком, который находился наедине с собой, узнали то, что не должны были знать. Все движения предназначались для воображаемого зрителя за сценой, а мы наблюдали обратную сторону.

По танцевальному языку второй номер «Канто-Пьянто» на музыку «Орфея» К. Монтеверди смотрелся интересней первой композиции. В массовых сценах тринадцать танцовщиков напоминали живую, пульсирующую пластическую ткань: не было законченных поз, фиксированных остановок, одно сплошное движение. А в финале вязкая, колышущаяся масса фурий словно поглощала Орфея.

Е. Труфакина: Мне понравился эпизод с Вестницей, которая сообщает Орфею о возможной встрече с Эвридикой. Ее движения соответствовали интонациям вокалистки, отражали то, что звучало в музыке.

Я. Алехина: При этом танцовщица стояла на



месте, двигались только руки и верхняя часть корпуса: эмоциональная напряженность музыки и относительная статика движения дополняли друг друга. В сравнении с первым номером содержание угадывалось яснее: была драматургия – история Орфея и Эвридики и музыка, отсылающая к определенному сюжету.

Е. Голубева: Сюжет начал вырисовываться только к концу спектакля. Когда Орфей оглянулся на Эвридику, я начала понимать о чем идет речь. Если бы не музыка и текст, происходящее на сцене можно было воспринимать как угодно – мужнины и женщины в одинаковых костюмах, с одинаковой пластикой.

Я. Алехина: Название композиции часто ничего не значит. Последний спектакль вечера на музыку Д. Дугласа назывался «Превознесение Леона Джеймса», но к жизни этого выдающегося артиста имел косвенное отношение. Я поняла, что это картинка из американской жизни, собрание молодежи, что-то вроде дискотеки. А джазовая композиция здесь притом, что в джазовом оркестре каждый инструмент играет свое, и танцовщицы танцуют свое, причем каждый участник – и джазмен, и танцовщик имеет право на соло.

О. Пузько: Идея хороша: дансинг, встречаются люди, кто-то впервые сюда пришел, кто-то уже танцевал здесь. Сцена постепенно заполняется – появляются одинокие фигуры, затем пара, несколько пар... Сначала они танцуют в согласии друг с другом – несложные движения, подскоки, перебежки, потом забываются и каждый начинает танцевать для себя и о себе. Вот такое одиночество в толпе или, может быть, право на индивидуальность.

Я. Алехина: Тема одиночества была и у Дага Варона в композиции «Сон с великанами» на музыку М. Наймана, но там не всеобщее одиночество, а трагедия маленького человека. Возникла ассоциация с гоголевским Акакием Акакиевичем – герой никому не интересен, все кругом к нему равнодушно. После этого балета осталось ощу-

щение подавленности, даже в фойе не было никаких посторонних разговоров.

Максим Подскокий: В этом ощущении, наверное, и звукорежиссер виновен – пережал со звуком и получилась очень давящая музыка.

Василий Иванов: Меня «Сон» не очень убедил. Все это произвело впечатление какой-то духовной неполноты. Также как и другой номер Варона «Бельканто» на музыку «Нормы» В. Беллини. Внешне он вроде бы достаточно искрометный – высмеиваются оперные штампы, но чувствуется внутренняя пустота, бесцельное дуракаваляние. Это как клоунада без психологического подтекста, просто человек скорчил рожу и стало смешно. Чарли Чаплин в свое время заметил, что ничего смешнее падения человечество еще не придумало. Но, кроме того, что танцовщицы падали и кривлялись, ничего не было. И пародии как таковой не было, использовалась музыка Беллини как марка, как нечто привлекающее внимание.

М. Подскокий: Пародия все же чувствовалась. Пародия не на стиль бельканто, а на актеров, режиссуру, постановку. Пародия на исполнителей, не стремящихся постичь глубины, работающих на публику, на внешний эффект. Кроме того, хорошо продумана драматургия вечера. Зрители отдохнули на «Бельканто» после серьезного первого спектакля «Обладание» на музыку Концерта для скрипки и оркестром Ф. Гласса. Я понял содержание балета как обладание жизнью во всех ее красотах, во всей ее полноте.

В. Иванов: В этой композиции мне показалось любопытным соотношение музыки и хореографии. В музыке три части, причем заключительная воспринимается не как финал, а как жанровое скерцо с испанскими мотивами. Варон делает этот мнимый финал как настоящий: у танцовщиков тот же рисунок движений, что и в первой части. Но если в первой части движения делались «на зрителя», то в третьей ракурс меняется на противоположный – «от зрителя». Получается хореографическая реприза, арка, обрамляющая действие. В то же время музыкальный ряд не оставляет впечатления завершенности. Поэтому и в целом возникает ощущение недосказанности, требуется послесловие. Хотя, может быть, это и было целью хореографа.

Е. Голубева: И все же Даг Варон понравился очень! Он эмоционален, открыт и как хореограф, и как танцовщик. Когда объявили его сольный номер «После твоего ухода», я ждала чего-то меланхолического, грустного, а увидела танец, где радость была через край. По поводу постановок Триши Браун я сначала думала, что не поняла сложную концепцию. Сейчас считаю, что мне это совсем не близко, но если люди этим занимаются, то значит их творчество кому-то нужно.

Я. Алехина: Триша Браун ставит для себя и себе подобных. Даг Варон работает для зрителя, заботится о том, чтобы его поняли, а что может быть важнее понимания...

«Круглый стол» вел руководитель спецкурса «Музыкальная культура балета», кандидат искусствоведения С. В. Наборщикова

На снимке: сцена из балета «Обладание»

В РАЗНЫХ ИЗМЕРЕНИЯХ

В течение года Баха пианисты всего мира не раз исполняли «Хорошо Темперированный Клавір» – своего рода микрокосм баховского творчества. Москва в этом смысле не исключение. 10 октября на сцене Рахманиновского зала консерватории прозвучал II том прелюдий и фуг в исполнении студентов и аспирантов факультета старинного и современного исполнительского искусства. (В 1999 году, в преддверье года Баха, на факультете был задуман цикл из двух концертов, и прелюдии и фуги первого тома прозвучали еще год назад).

Концерт заслуживает особого внимания, поскольку педагоги и

студенты представили свою версию исполнения ХТК, оригинально интерпретировали и преподнесли цикл.

Самое необычное заключалось в том, что была нарушена привычная логика: не озадаченный программкой слушатель настроился было на звучание до-мажорной прелюдии, но, к своему удивлению, не услышал ожидаемого – баховского порядка в последовании прелюдий и фуг в этом концерте не было. Тональная выстроенность, все же, на микро-уровне была соблюдена: каждый из участников концерта представлял две прелюдии и фуги в одном тоне.

Тем не менее исполнители предложили свою логику – тембровую. Концерт состоял из трех отделений, и в каждом из них звучал разный инструмент – клавесин, рояль и молоточковое фортепиано. Этим исполнители дали почувствовать слушателю движение истории, показали, какой путь прошел хорошо темперированный клавир за те 250 лет, что протекли со смерти Баха. Труднее всего в этой ситуации было аутентистам, перед которыми стояла задача не упустить «аутентичную нить» и вместе с тем показать, как много исполнительских возможностей заключает в себе музыка, написанная для клавесина. Оказывается, некоторые прелюдии и фуги, которые мы так привыкли слышать в

«фортепианной версии», гораздо интереснее звучат на клавесине. И наоборот: имея возможность сравнить, ощущаешь, насколько гениальное было у Баха предчувствие тембровых возможностей современного рояля.

Может быть организаторы и не задумывались над этим, но они показали не просто бессмертие музыки Баха, а ее жизнь в разных измерениях. И сегодня, имея за плечами век технического прогресса мы уже можем представить, что фортепиано далеко не последний этап в исполнительской эволюции «Хорошо Темперированного Клавира» Баха.

Марина Гайкович,
студентка III курса

МАСШЕП

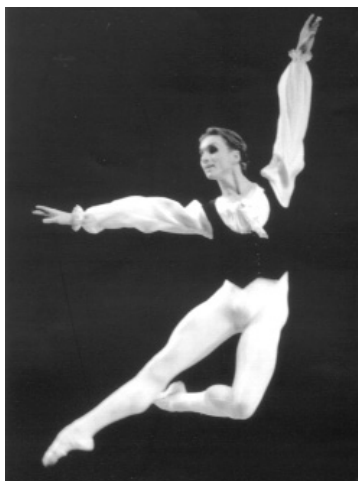
Чайковский, Стравинский, Бизе. Что объединяет этих композиторов? Имя **Джорджес Баланчина** – величайшего хореографа, мастера танца XX века. Три одноактных балета («Моцартиана» на музыку Чайковского, «Агон» Стравинского и «Симфония до мажор» на музыку Бизе) составляют программу вечера «Балеты Баланчина» в Большом театре.

Три генерации сошлись в «Моцартиане», чтобы раскрыть секреты творчества, начало начал искусства. Труден путь к вершинам мастерства, но достигшие Парнаса парят высоко над землей. ... Учитель танца объясняет урок совсем еще юным созданиям – не легко даются азы. Раз па, два па, а в оркестре – безыскусная тема моцартовских вариаций: до, до, си, си, ля, ля, соль ... Урок, класс, станок, гамма – до искусства еще далеко. Ведь оно начинается там, где появляется тайна, нечто неуловимое, приподнимающееся над материальностью движения и звука. Но вот в полумраке является причудливая мелодия солирующей скрипки на фоне все той же незамысловатой темы в басу, которая теперь лишь повод для полета фантазии; а на сцене дуэт, мужчина и женщина, сливающиеся в Танце. И движение наполняется смыслом, заставляет чувствовать и переживать. Лирически интимная кульминация балета словно приоткрывает завесу над тайнами творчества, приобщает зрителей к самому сокровенному, к тому, что называется божественным даром. В стремлении к совершенству, красоте

«учению нет конца»: и снова – станок, класс, pas de bourree, battement ...

Ожившие скульптурные группы с античных барельефов или живописные изображения на древнегреческой керамике – красота и выразительность линий, накладывающиеся на прозрачную полифоническую ткань «Агона» Стравинского, переводят в другую эстетику. Танец обнаруживает родство с изобразительными искусствами, а покровительство Аполлона простирается только над искусствами разумными и гармоничными. Поэтому ничего лишнего – трико танцовщиц и гимнастические купальники танцовщиц, позволяющие целиком сосредоточиться на графике движений и пластике поз; «рационализм» хореографического решения, выстраиваемого при помощи законов симметрии, приемов имитации (каноническое «вступление» танцовщиц), символики числа...

Баланчин – удивительный музыкальный хореограф. Его танец образует полифоническое единство с музыкой (имитирует, дополняет, контрастирует), но никогда не повторяет, не копирует. Последний из балетов яркое тому подтверждение. «Симфония до мажор» – балет блестящий и эффектный. Белые пачки балерин и черное трико танцовщиц на небесно-голубом фоне театрального задника производят впечатление чего-то сказочного, нереального (как из детских снов и фантазий). А когда кордебалет вереницей plie подготавливает появление солистов в третьей части или полностью заполняет огромную сцену в финале, просто дух захватывает. Четыре части симфонии – четыре темперамента, четыре



танцевальных дуэта, словно драгоценные камни, вставленные рукой искусного ювелира в роскошную оправу кордебалета... Классический четырехчастный цикл Бизе послужил объединяющим началом для хореографической сюиты. Музыка подсказала хореографу некоторые композиционные ходы. Именно лирическую вторую тему избрал Баланчин для всех своих адажио. Классический же повтор экспозиции в первой части и финале заменил «строгой вариацией» на уже оттанцованную «тему»...

Танец может предстать в разных обликах, если он выходит из-под руки Мастера. Гармония в танце, гармония в исполнении, гармония в душе зрителей – вот итог вечера.

Ольга Пузько,
студентка III курса
На снимке: Д. Гуданов в балете «Моцартиана»

НА СРЕДНЕМ УРОВНЕ

12 октября мне посчастливилось побывать в Большом театре. Давали генеральную репетицию «Евгения Онегина» П. И. Чайковского. Несмотря на то, что спектакль был утренним, зал наполнился до отказа. Лишь на балконе четвертого яруса опоздавшим удавалось найти местечко. Опера с двумя антрактами и небольшими паузами между картинами длилась около четырех часов. Но время шло незаметно: наше обычное повседневное осталось где-то за пределами театра, в зале же воцарилось особое времяизмерение, позволившее прочувствовать происходящее и сжиться с персонажами «лирических сцен».

Новая постановка копировала спектакль 1944 года, который воссоздавали народный артист России М. Ф. Эрмлер и народный артист СССР Б. А. Покровский. Опыт возрождения, на мой взгляд, удался, так как спектакль отвечает классическим представлениям о «Евгении Онегине». Все было таким, каким и должно быть: неброские декорации, внешний облик персонажей с продуманностью каждой детали, вплоть до характерной походки, высокое качество оркестрового исполнения (дирижер – М. Ф. Эрмлер), хор, до-

стойно поющий и «живущий» на сцене, удачная хореографическая постановка. Единственным (в опере – главным), что вызывало критику, стало пение. Да, звучит парадоксально: «отличная опера, но вот если бы пели получше...» Может быть, сказывается мое требовательное отношение к исполнению русской оперы, может быть, для певцов был не очень удачный день, может быть... Тем не менее, разочарований было немало.

В целом, все солисты пели довольно ровно, на среднем уровне. Пожалуй, лучше всех выглядела главная героиня – М. Гаврилова, Онегин же (В. Редькин), столь элегантно державшийся, напротив, звучал так глухо, как будто бы на протяжении спектакля он был задропирован пыльным бархатом. Ольга, («Ах, Ольга!») – Е. Новак не знала, что делать с заполнявшим ее рот звуком: из него постоянно била звуковая струя, не сдерживаемая словами, а, напротив, их поглощающая. Я не поняла ничего. Все это усугублялось еще и тяжелым кокетством «юной девы». А что же Ленский – Н. Басков? Он пел не хуже остальных! Это не было, как о Баскове пишут в последнее время, безобразно плохо! Да, может быть, не хватало музыкаль-

ного вкуса, слишком нарочитой и несколько вульгарной была артикуляция, но у него классический теноровый тембр и потрясающей силы голос. Так что, коллеги по перу, будем осторожнее в своих суждениях! Довольно прилично прозвучала ария Гремина (А. Мартисин) в шестой картине. Няня – Г. Борисова и Ларина – И. Удалова соответствовали своему «ролевому» возрасту, подчеркивая его грузным качанием голоса.

Но более всего огорчили ансамбли. Эта оперная форма – всегда гордость и показатель мастерства композитора, всегда – напряжение и внутренняя динамика произведения. Но ансамбли не умеют петь на русской сцене! Почему же, когда солистов становится больше одного, вместо музыки получается сумятица, артисты надрывно орут, пытаются заглушить друг друга? Все это производит досадное впечатление.

Премьера состоялась 18 октября. На нее, естественно, я уже не попала, но очень надеюсь, что все сложилось благополучно, и так же, как и на генеральной репетиции, исполнители купались в овациях, и так же, как тогда, «оперное» время пролетело в своем ритме, а музыка Чайковского надолго задержалась в сердцах слушателей.

Екатерина Некрасова,
студентка III курса

РАХМАНИНОВ: 3x2

Так можно было бы зашифровать программу концерта, состоявшегося в Малом зале консерватории 11 октября. Замечательный фортепианный дуэт Е. В. Гладильной и Н. Д. Юрьгиной исполнил в один вечер сразу три крупных сочинения Рахманинова для этого состава: обе сюиты и «Симфонические танцы» (авторский вариант для двух фортепиано).

Блестящее исполнение столь грандиозной программы достойно самой высокой похвалы. Особенно сильное впечатление произвели наиболее лирические страницы сочинений, звучавшие то необыкновенно тепло, то воздушно и прозрачно, но всегда очень правдиво.

Посетившим концерт (а пришедшие едва умещались в зале) выпала редкая удача услышать «трех разных Рахманиновых» в одном примерно жанре, проследить за эволюцией стиля композитора (ведь вряд ли можно в один вечер исполнить три симфонии или три-четыре фортепианных концерта).

Произведения молодого Рахманинова всегда казались мне чисто романтическими. Но в этот раз, слушая первую сюиту, я невольно удивился, найдя в ней немало импрессионистских образов. Где еще у Рахманинова вы встретите столь ажурные нити бесчисленных фигураций, которые будто сплетаются в паутину, посеребренную росой, или отражают лунный свет в чуть заметном колебании реки, как на картинах Куинджи? «Ночной зефир струит эфир» – вспомнилось мне при прослушивании «Баркароль» (I часть). В эпиграфах к первым трем частям (фрагменты стихотворений Лермонтова, Байрона и Тютчева), действительно, присутствуют образы ночи и воды. Правда, романтическое начало здесь все же преобладает: в фактуре никогда не исчезает чарующая рахманиновская мелодия, которая льется, словно живой человеческий голос, заставляя трепетать наши чувствительные сердца. Наиболее оригинален в этой сюите образ «Светлого праздника» в финале. подражанием колокольному звону.

При исполнении второй сюиты дала себя почувствовать удивительная согла-

сованность звучания обоих фортепиано. Зная, какую опасность таит в себе контраст технически простого материала и сложной фигурации и (как, например, изложение мелодии в одну октаву двумя руками в «Романсе»), нельзя не отметить ту чуткость, с какой исполнительницы выделяли основные элементы музыкальной ткани, рассчитывали подходы к кульминациям. Необыкновенной свободой и легкостью отличалось исполнение «Тарантеллы» (последней части сюиты) – только потом я вспомнил, насколько виртуозна эта пьеса.

«Симфонические танцы» в фортепианном варианте, вообще говоря, представляются мне лишь неплохой репродукцией гениального симфонического полотна. Но в контексте программы это сочинение приобрело особую силу воздействия. Во многом благодаря безупречному исполнению мне удалось проникнуться чувством еще большего восхищения музыкой Рахманинова, которая никогда не утратит своего обаяния.

Сергей Борисов,
студент III курса

ОСОБЕННОСТИ НАЦИОНАЛЬНОГО АУТЕНТИЧНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Один из наших российских музыкальных мэтров высказал любопытную мысль, суть которой сводилась к следующему: вскоре, мол, и на нашей улице будет Европа. Сейчас в Москве такое изобилие всевозможных ансамблей старинной музыки, что можно подумать, не наступило ли и впрямь это золотое время? Однако же при внимательном рассмотрении обнаруживаются весьма любопытные детали.

Одна из наиболее очевидных проблем – репертуар. Что играют наши ансамбли старинной музыки? Вы только взгляните на афиши: Бах, Телеман, Вивальди, Куперен... Совершенно неустраивает, например, целый пласт английской ансамблевой музыки XVII века; то же самое можно сказать и об итальянском репертуаре указанного периода. Да к этой музыке просто страшно подступиться! У нас ведь, похоже, никто толком и не знает, как ее играть. А без знания исполнительских традиций сонату, скажем, Фонтаны за пару репетиций не выучишь. Куда проще с сонатами Телеманна: поставил ноты на попир, сыграл, что написано... и все довольны. Как же быть? Ехать учиться за рубеж? Сидеть в библиотеках над старинными трактатами? Слушать записи в огромном количестве? Вслушиваться, выгравывать в эту музыку до тех пор, пока не начнет проступать ее лик (обязательно начнет!). Я думаю, каждый сам должен выбрать свой вариант. Первый, самый важный шаг в этом деле – преодолеть барьер непонимания, который отделяет нас от прекрасных творений раннего барокко.

В любом случае вопрос «как играть» – один из основных. Некоторые совершенно искренне полагают, что старинную музыку следует играть чрезвычайно меланхолично, не выходя за пределы mezzo piano. Ну и, конечно, обязательно в пресловутом низком строе: эти астеничные аутентичности и знать не хотят о том, что в XVII веке оркестровый строй был, напротив, очень высоким.

Другие музыканты считают, что в концертах Баха, например, самое главное – бешеный темп. Причем до такой степени бешеный, что невозможно расслышать ни одной интонации. Энергия ритма становится во главу угла, подчиняя себе все остальные компоненты музыки. Должна признать, все это, вкуче со всевозможны-

ми ужимками и прыжками исполнителей производит впечатление тотальной катастрофы.

Далее обратим наше внимание на инструменты. Господа аутентисты, а на же чем мы играем? Исторические инструменты – создания редкие и дорогие, не каждому по карману. Так что нередко играют, скажем, на современных струнных барочным смычком, используя при этом жильные струны. Заодно перестраиваясь в строй 415 Герц. При этом с точки зрения технологической специфики случаются серьезные проколы. Например, скрипичная барочная постановка существенно отличается от классической, и работа над правильным, «аутентичным» звукоизвлечением, как правило, занимает не неделю и не месяц. Первое, что страдает при смене постановки – интонация (это проблема левой руки) и качество звука (возникают новые ощущения в движении смычка). Желая получить моментальный результат (некогда нам особенно-то переучиваться), музыкант выносит на сцену свои технические проблемы. И что же в итоге слышит публика? Гору фальшивых нот и бесомощный сил вместо звука.

Или вот другой пример: играет виолончелист, выгтавив из своего инструмента шпиль. Так, мол, раньше играли (ссылка на такую-то картинку). А почему без шпиля, что это ему, собственно, дает, он не знает, ему до этого и дела нет. Ни постановка, ни звукоизвлечение не меняются, следовательно, и тот результат, который мог бы получиться, так и не будет услышан.

В погоне за внешними атрибутами музыканты теряют главное: мысль, идею, связанную с самим процессом музицирования. Ведь согласно барочной эстетике музыка земная есть отражение музыки небесной. Это и должно бы стать путеводной нитью для наших аутентистов. Кому нужно это бесконечное самоутверждение – за счет произведений, призванных воспевать божественную красоту и гармонию Богом созданного мира? Ведь не давая себе труда подумать о духовном содержании музыки, исполнители лишают ее того самого главного, ради чего она изначально существует.

Анастасия Корнилова,
студентка IV курса

СОБЫТИЕ

Темп жизни современного человека стремителен. В погоне за сенсацией часто настоящее художественное событие остается незамеченным. Порой хочется дернуть себя за рукав и сказать: «Постой, куда же ты несешься – оглянись, задумайся». Но вокруг опять с бешеной скоростью замелькают афиши с именами всевозможных гастролеров и отечественных мэтров. Зато какое радостное чувство начинается переполнять, когда среди калейдоскопа имен, выдр, врывается в твой мир одно и отвоевывает себе пространство для существования, и ты постоянно возвращаешься к нему в своих мыслях, ведешь внутренний диалог. Так моим последним «собеседником» стал Юстус Франц.

То, что Франц является художественным руководителем и главным дирижером оркестра «Филармония нашей», я знала давно (хотя познакомиться с ним в деле все как-то не было случая). Открытием для меня явилось пианистическое амплу артиста, с которого собственно-то и началась его художественная карьера. Вечер в Большом зале консерватории с оркестром «Филармония нашей» стал вечером моего знакомства с музыкантом сразу в двух его ипостасях.

Во всем, что происходило в тот вечер чувствовалась особенная, неповторимая атмосфера, билась «здоровая», жизненная энергия, заражающая оптимизмом, бодростью и хорошим настроением. Действо развивалось «сверху», но отнюдь не навязчиво, как бы играючи – и официальные речи перед началом концерта, произносимые под рекламным шитом компании DAVIDOFF, и исполнение, и сюрприз – Четвертый фортепианный концерт Бетховена, «слетевший» с рук мастера. И все на улыбке, легко и непринужденно.

Грацияные «Танцы из Галанты» 3. Кодаи послужили эффектной «заставкой», дали возможность оркестру разлиться мощным потоком, поиграть красками его разнообразной палитры. А бетховенский

концерт, возникший внезапно, вне программы (тоже элемент игры со слушателем) лишь усилил первое впечатление. Если Кодаи поразил продуманностью и уверенностью каждой интонации, то концерт Бетховена – умением исполнителя мыслить и ощущать себя внутри непрерывного движения-развития бетховенского цикла. Все было на своих местах. Экспозиция «скачала» о том, что она экспозиция, предьект о том, что он предьект, а кода всем своим звучанием давала понять, что она именно кода. В исполнении концерта угадывался музыкант-режиссер, музыкант-драматург, музыкант-композитор, понимающий внутренние законы бытия художественного организма.

Было, безусловно, много спорного, и Бетховен вышел какой-то по-домашнему уютный, сбросивший с себя привычные нашему представлению латы из железа и стали. Но ведь показало интересным, убедило, значит имеет право на существование. Особенно заворожило звучание второй части. Диалог солиста и оркестра происходил словно на разных языках. Предельный образный контраст между партией фортепиано, тихонько напегающей протест, мелодически сдержанные «строфы» немецкой Lied, и оркестром, вступающим с суровым, строгим напевом «хорала», обнаруживал многомерность художественного пространства. В последних фразах солиста, уходящих на пианиссимо на фоне оркестрового форте, отчетливо проступала каждая нота. А сама композиция второй части вызвала ассоциации с кружевами готического храма. По дороге домой я стала свидетельницей спора двух музыкантов. Первый с возмущением говорил: «Так играть классику нельзя! У него нет ритма, нет штрихов». Да, их и действительно не было. Другой парировал: «Там была музыка, это было очень музыкальное исполнение по мысли, по форме». Для меня же было важно одно – в моей жизни произошло событие, которое заставило меня остановиться и поразмышлять.

Ольга Пузько,
студентка III 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: 10.11.2000

Тираж: 100 экз.