Трибуна молодого журналиста

№8(46)
декабрь
2003

Приложение к газете Московской консерватории «Российский музыкант»

НОВЫЙ ПОВОРОТ. ЧТО ОН НАМ НЕСЕТ?

Мне кажется, восприятие конца века гораздо динамичнее, нежели его середины. Не случайно рождается ощущение ускорения темпа событий, учащения пульса жизни, сжатия временного пространства. От грядущего века всегда ждут нового: перемен в моде, искусстве, но как только приходит новое столетие, резко меняется отношение к предыдущему. Все произошедшее, казалось бы, совсем недавно в один момент становится нашим прошлым, достоянием истории. Наступивший век – это еще одна полоса в истории, знаменующая, прежде всего, другую эпоху, другой стиль. Это своеобразная черта, за которой кроется нечто новое, неизведанное, манящее к себе потенциальными открытиями, в то время как прошедший век – это уже пройденный этап, всем известный своими достижениями.

Неудивительно, что смена века, наиболее остро прочувствована людьми искусства, в том числе музыкантами, которые в наступившем веке с большим энтузиазмом начинают задумываться о новых путях развития музыки. Историки начинают систематизировать, периодизировать эпохи, отделять старое от нового, искать новое в старом и наоборот. Композиторы стараются открыть новейший музыкальный язык, так сказать современнейшие средства выразительности. Практически все озадачены вопросом: «Какую музыку писать?», либо: «Какой будет музыка XXI века?» Нередко слышишь о том, что в музыке все, что было возможно, уже давно написано и новую технику композиции найти не просто сложно, но практически уже невозможно, поэтому, дескать, мы, композиторы, оказались в тупике. Ситуация действительно проблематичная, и нам остается лишь искренне посочувствовать несчастным композиторам, на плечи которых оказалась возложена столь ответственная задача. Но, как известно, из любого положения должен быть выход. Потребность в новаторских завоеваниях присуща художнику, который в глубине души мечтает открыть «Америку» первым. Однако стоит ли всегда искать что–то «новое»? На эту тему, как мне показалось, очень хорошо размышляла С.А.Губайдулина на творческой встрече с молодыми композиторами. Она предложила свой выход из «тупика»:

– Как вы думаете, каким путем будет развиваться современная музыка? – Пророчествовать о дальнейшем развитии музыки очень неблагодарная вещь. Однажды об этом спросили Валентина Сильвестрова, композитора моего поколения, на что он ответил: «А как будет, так и будет».... Мне кажется, что это самый точный ответ. С этой проблемой ко мне часто подходят молодые, начинающие композиторы, задавая вопрос о том, как им дальше быть, что еще можно сделать, за кем идти.

Лично я на сегодняшний день имею склонность больше экспериментировать, стараюсь найти новый путь в развитии музыки. В моем понимании, двенадцать тонов нашей звуковой системы, означают просветленное структурное пространство, в котором мы живем, и, увы, у меня складывается ощущение, что мы потеряли ночь.

Раньше существовал квинтовый круг, в котором занималась одна половина этого пространства, но мы уходили в ночь другой половины, для того, чтобы вернуться назад. Это была реальная причина для формования вещей. Сейчас я почувствовала, что нам некуда уйти, нет реальной, серьезной причины для развития, для того, чтобы уйти и вернуться. В этом смысле, мы потеряли ночь, что очень неестественно для живого организма. Нужно обязательно найти хотя бы воображаемую возможность этого ухода. С этой целью я пробую свой эксперимент, в котором мои силы направлены на то, чтобы предоставить себе еще одно пространство, а именно: поделить двенадцать тонов звуковой системы пополам, этим создать возможность игры двух получившихся пространств. Тогда появится реальная причина длить вещи.

Перед нами прошедший XX век, который был веком экспансии музыкального материала. Наше поколение композиторов было настолько жадным в этом смысле, что заняло массу пространства. Что же делать дальше, когда все захвачено и поделено? – в этом целая проблема. Здесь мне припоминается рассказ Л.Н.Толстого о том, много ли человеку земли надо? Тот человек пожадничал и захватил гораздо больше пространства, нежели мог отработать.

История показала, что работа с музыкальным материалом в XX веке привела к необходимости «перепахать» всю тональную систему – эту затвердевшую субстанцию и каким-то образом превратить ее в плодородную почву для дальнейшей работы. Итак, XX век захватывал землю – музыкальный материал, поэтому в XXI веке вся музыкальная материя оказалась «перепаханной» и идти дальше в этом направлении некуда. Пытаться продолжать захватывать – значит пожадничать. Мне кажется, важно вовремя остановится, сделать поворот для того, чтобы захваченный материал отработать и как–то организовать. Может быть, это не такая благодарная задача. Ведь гораздо эффектнее подать «новое», чем отработать «старое»! Но сегодня, повторюсь, важна именно организация «старого» материала, мы просто обязаны его отработать!

Итак, XXI век – это век поворота. В судьбе начинающих, молодых композиторов умение вовремя повернуть, остановиться, – очень трудный шаг, поскольку в таком возрасте хочется именно захватывать! Потратить усилия на захват пространства! Вот это несовпадение возраста композиторов и самой эпохи, с моей точки зрения, является самой важной проблемой молодого поколения, которую необходимо разрешить. В этом отношении нам было гораздо легче, так как мы знали, что необходимо захватить, съесть, а потом, проглотив этот кусок, отточить зубы для того, чтобы прожевать. То есть найти что-то новое, а что – никто не знает. Но я считаю, что новое поколение композиторов должно абсолютно без страха поставить себя в строгие рамки, прижать себя к стене и только в этом безвыходном положении интуиция подскажет, какой ответ дать на эту проблему. Самое страшное, это зарыть голову в песок, не заметить трудность или оставить ее. Так тоже может быть, но это не выход из ситуации.

– В какой степени вы опираетесь на классическую форму и как смотрите на возможность ее использования в наше время?

– На классическую форму я всегда смотрю с завистью. Считаю, что формы, которыми владели в XVIII, XIX веках,– очень продуктивная и естественная сфера. Композиторы, создавая формы, в тональной системе, базировались на естественных и природных законах, в которой, кстати, содержится глубочайшая философия космического порядка.

В наше время работать в старых формах представляется мне неестественным, поскольку они уже давно изучены, и присвоены композиторами прошлых эпох. Поэтому, несмотря на свою любовь к классикам и традициям, в своем творчестве я стараюсь больше оставаться наедине с собой,– так сказать, ничего больше не существует, кроме меня и моей музыки.

Материал подготовила
Надежда Донцева,
студентка IV курса

ПОРЕЗВИМСЯ!

«Летучая мышь» – наверное, самая популярная классическая оперетта. Любопытно, что на русской сцене она никогда не исполнялась в оригинальной авторской версии. До того, как залетела в театр «Геликон», к режиссеру Дмитрию Бертману. Теперь мы имеем возможность насладиться музыкой Штрауса в полной мере, но только под Новый год, что соответствует сюжету.

Как известно, «Летучая мышь» – типичная комедия положений с переодеваниями и разгулом всеобщего надувательства. На сцене праздник жизни. И зритель на нем не чужой. Увертюра впечатляет, несмотря на то, что дирижер Вольф Горелик воспринимает ее как нечто монументальное, а не как фейерверк упоительных тем. Художник-сценограф Владимир Арефьев и художник по костюмам Мария Данилова с осязаемым удовольствием создают обстановку и наряды для своих персонажей. Очаровательная Розалинда (Ольга Гурякова) нежится на необъятном диване с периной цвета морской волны. На бал прибывает не только красочная толпа разодетых в пух и прах гостей, но и гигантский слон, верблюд и страус, несущий яйца. Движение визитеров регламентируется сугробами из цветных поролоновых лент, куда весьма удобно прыгать, но танцевать канкан затруднительно. А что за оперетта без канкана!

Справедливости ради отмечу, что голоса исполнителей достаточно высокого уровня. Хибла Герзмава (Адель) с точки зрения вокального амплуа и стиля стреляет точно в десятку. Голос Ольги Гуряковой говорил: перед вами женщина серьезная и глубоко чувствующая, а рисунок роли ему противоречил: Розалинда – женщина, субретка. Здесь все таки стиль не найден. Конечно, другим исполнителям трудно соперничать с самым органичным, несмотря на габариты, Вячеславом Войнаровским (доктор Фальке). Вообще, все, что касается легкости в мыслях необыкновенной, необременительности чувств, свободы движений и переходов от пения к диалогу, приобретается не вдруг. И постановщики Александр Титель с Игорем Ясуловичем приложили, немало усилий, чтобы заставить оперных звезд не думать только о вокале и окунуться в стихию остроумной интриги и легкого флирта.

Забавным было появление гостей на балу у князя Орловского – джазиста Алексея Козлова и Виктора Шендеровича, читавшего парадоксальные скетчи и исполнившего опереточный танцномер. Впрочем, со времен постановки «Летучей мыши» в Ковент-Гарден принято приглашать порезвиться звезд самых разных жанров. Если вы устали от глубокомысленных спектаклей, то «Летучая мышь» для вас.

Максим Подскочий,
студент IV курса

Говорить СРАЗУ «ОдноврЕменно» или «ОдноврЕменно» ... это как?..

История, рассказанная Е.Гришковцом

Хочу познакомить вас с актером, писателем, личностью, как мне кажется, очень неординарной. Да вот, к примеру, открою его книгу на любой странице, хоть на этой: «... Тут я подвожу к очень важной мысли. Не вообще – важной, а в данный момент важной. И мне будет очень сложно сказать, то, что я хочу сказать. Потому что, про то, что я хочу сказать... я, как надо, сказать не могу. Потому, что нужно сказать ....одновременно... об очень многом. И сказать не быстро, а СРАЗУ. Понимаете, ... СРАЗУ. То есть, как сразу? ...Вот солнце выходит из-за туч... или мы отдергиваем плотные шторы и становиться светло – СРАЗУ, то есть очень быстро. Так быстро, как мы не понимаем. Как мы не видим. А мы только и можем сказать про это – «Стало светло – «СРАЗУ» – мы даже про это быстро сказать не можем...».

О Гришковце я узнала совсем недавно, в стенах моей любимой Консерватории: в буфете. Знаете, студенческие посиделки в буфете – одно из наиболее интересных, полезных и насыщенных разнообразной информацией мест. Чего только там не обсуждают: выборы президента, свежесть сегодняшних щей, пикантные подробности личной жизни наших выдающихся дирижеров, наивыгоднейшие тарифы телефонной связи и вчерашний провалившийся концерт... В общем – мы знаем обо всем! А если чего-то и не знаем (пока), то пару-тройку проведенных вечеров за чашкой кофе – и наш буфет раскроет вам глаза на все и подробно поведает, если не обо всем, то о многом: предоставит на выбор разносторонние взгляды, а главное – СРАЗУ! Эту информацию вы получите отовсюду – от сидящих за столиками выпускников, пробегающих мимо первокурсников, деловито вышагивающих профессоров. И ВСЕ ЭТО ПРОИСХОДИТ ОДНОВРЕМЕННО!

Именно там я впервые услышала о Гришковце – актере, сценаристе. Там же, в буфете, любимые друзья подбросили мне брошюрку пьес, написанных заинтересовавшим меня автором. Название книжки звучало не столько интригующе, сколько отпугивающее: Е.Гришковец «Как я съел собаку и др.». Настораживает, правда? Начинаешь представлять себе какие-то фантастические ужастики или что-то еще более экстравагантное... Но любителей сей литературы хочу сразу же разочаровать: книжка совсем не об этом. Пьесы в ней настолько разные, что описывать я их не берусь, а вот прочитать советую. Что-то в них есть особенное, ни на что непохожее, на первый взгляд, совершенно обыденное, но порой запрятанное куда-то очень далеко в глубь тебя самого, о чем ты сам, без посторонней помощи, вряд ли вспомнишь. Я прочитала их все, от начала и до конца. Бурно обсуждала прочитанное в излюбленном месте – буфете. Всезнающие друзья, видя мой не скрываемый интерес, посоветовали сходить в театр «Школа современной пьесы», где ставят произведения Гришковца. Долго ждать не пришлось. Через пару дней я уже описывала пьесу «Записки русского путешественника».

Честно говоря, немного разочаровалась. Мне была не близка манера постановщика и, казалось, я совершенно иначе читала текст. Совершенно не согласна с режиссером чуть ли ни во всем, начиная от манеры разговора и заканчивая обстановкой на сцене. Но более всего меня волновал один вопрос: неужели я ошибалась? Ошибалась в НЕМ?... Неужели все то, что я прочла, в чем находила глобальный смысл, что казалось таким важным, есть не что иное, как просто фантазии, придуманные мной и только мной? И на самом деле в книге Е.Гришковца нет всех этих чувств, переживаний, смеха, слез – всего этого СРАЗУ, одновременно? И я решила во что бы то ни стало увидеть и услышать заинтересовавшего меня автора и в ближайшие выходные все же пробилась на его моноспектакль. Евгений Гришковец исполнял пьесу под названием «ОдноврЕменно», или, играя с ударениями, «ОдноврЕмЕнно», что в принципе не имеет никакого значения (как утверждает автор).

Маленький уютный зальчик был заполнен различной публикой. Здесь уживались и юные студенты и всем известные именитые личности. Создавалось впечатление, что случайных людей в этот вечер не было, всех нас что-то объединяло, и почему-то казалось, что все друг друга знают и понимают. Не вызывало сомнений: все ждут именно ЕГО одного. Он начал монолог. Начал так, как я читала в книге, слово в слово, и что самое необходимое для меня в тот момент – точно так, как я и представляла. К тексту пьесы актер добавлял рассказы из других своих сочинений, вкраплял размышления о личной жизни, порой, казалось, импровизировал на ходу, умело ведя за своими мыслями внимательно слушающих зрителей, а точнее, соучастников действа. Трудно описать, что в сущности происходило на сцене, о чем именно говорил герой, какую единственно важную идею он освещал. Его моноспектакль – это рассуждения обо всем СРАЗУ, обо всем по чуть-чуть, о том, что хочется сказать моментально, ОДНОВРЕМЕННО, и о том, что многое никогда не понять и не сделать. Полтора часа пролетают молниеносно. Ты не замечаешь, как вместе с ним успеваешь над чем-то задуматься, чуть позже расхохотаться до слез вспоминая моменты из жизни, на первый взгляд, не имеющего никакого отношения к предыдущим переживаниям. А порой ловишь себя на мысли, что не слышишь ЕГО. Вернее, поймал мысль, зацепился за фразу, за фразу из его прошлого – и у тебя самого всплывают схожие ситуации, от которых улыбнешься, или, напротив, почувствуешь, как сильно и больно сжимается сердце. Не знаю, хорошо это или плохо, но очень необычно...

Еще долго не стихали аплодисменты. В тот день они звучали не только для него одного: они звучали для каждого из присутствующих, потому что каждый вынес из этого недолгого, но запоминающегося вечера что-то свое: вспомнил детство, забавные ситуации, друзей, забытые, но все же неисправленные ошибки. Я не хочу возносить Гришковца на пьедестал. Его язык очень прост, порой примитивен, порой рассказывает о вещах, о которых и думать как-то неприлично. А он о них говорит, говорит вслух, громко. Но я абсолютно убеждена, что такое искусство не оставит равнодушным никого: вы можете любить это, можете яросто отрицать, но в любом случае, это имеет право быть. И свою дозу эмоционального всплеска вы обязательно получите. Правда, трудно предугадать, какую...

Ольга Подкопаева,
студентка IV курса

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ ТЕАТР: ВЕЧНОЕ В БЕСКОНЕЧНОМ

В Рахманиновском зале Консерватории состоялся концерт ансамбля «Студия новой музыки» из серии концертов «Россия-Германия: страницы музыкальной истории XX века». Хотя назвать событие просто концертом было бы не совсем точно. Состоялось целое театрализованное представление с актерами, декорациями, продуманной драматургией и, конечно, музыкой. Были «поставлены» произведения И.Соколова («Родина», 2001), В.Глобокара («Обмены», 1973), Ф.Караева («(K)ein kleines Schauspiel» 1998), А.Бакши («Он и Она»,1999), М.Кагеля («Речитативария», 1971/1972), Д.Шнебеля («Visible music I»1960/1962) и В.Николаева («Quick Amokus», 1997).

Что же такое «инструментальный театр» и можно ли его причислить к открытиям эпохи постмодернизма? Вряд ли. Основной чертой этой эпохи является тесная связь с традициями предыдущих эпох, усвоение и своеобразное преломление опыта, накопленного за тысячелетнюю историю развития музыкального искусства. Еще в 1739 году И.Маттезон рекомендовал: «Скрипач, играя симфонию фурий, должен вертеться и раскачиваться как бешеный». Столетием раньше М.Мерсенн утверждал: «Что видят глаза, то слышат уши». А в эпоху Средневековья «модернисты» того времени – Гильом де Машо, Филипп де Витри – экспериментировали в области музыки для глаз (эмблематических фигур, составленных из нотных станов). В венскоклассическую эпоху Гайдном была написана «Прощальная симфония», которую мы и слышим и видим. Названия этот жанр в те времена не имел, это заслуга уже века двадцатого. Появилась пространственная музыка, сценография, персонификация тембров. Появился театр, в котором не предполагается звучание музыки в привычных нам условиях, когда исполнитель начинает делать вещи, непривычные для исполнителя, превращается в актера.

В концерте прозвучали произведения разных периодов постмодернизма. А «Визуальная музыка» Д.Шнебеля относится даже к 1960-му году. На мой взгляд, этот своеобразный экскурс во времени демонстрирует основное направление, по которому сегодня движется музыкальное развитие. Я имею ввиду постепенное, но целенаправленное возвращение к эстетической красоте в музыке, к гармоничности и естественности звучания, а соответственно, к удовольствию восприятия музыки слушателем. Как сказал Р.Щедрин: «Сегодня музыка возвращается на круги своя – соединение быстрого и медленного, легато и стаккато – это вечные законы музыки. Таланты стали верить в свою предзаданность искусству». Действительно, если рассмотреть произведения по хронологии, то от бесконечного наваждения «Визуальной музыки», от безумной «Речитативарии», через ироничные «Обмены», через попытку реализации компьютерного опыта на чужой для него акустической территории (так характеризует свое произведение В.Николаев), через «Три картины Рене Магритта, которые никогда не были им написаны» (такое название предлагает Ф.Караев своему произведению), в котором он размышляет о соотношении реальности и глубокого подтекста как в обыкновенных вещах, так и в музыке, мы приходим к философскому обращению к человеческим судьбам и характерам в «Сцене для скрипача и скрипачки» А.Бакши и глобальному взгляду на мир И.Соколова в «Родине».

Интересно, что с этого произведения-обобщения и начинается концерт. На сцену, в центре которой стоит глобус на деревянном столе, выходит скрипачка и определенный промежуток времени играет красивые, вполне тональные созвучия («неотональность» соль-минор). Внезапно останавливается, опускает скрипку, подходит к глобусу и начинает его вращать. Затем снова начинает играть. Это повторяется несколько раз, причем каждый раз скрипачка вращает глобус все дольше и настойчивей, в конце концов роняя его на пол и падая сама. На сцене уже находится еще один исполнитель, который подходит к роялю и играет несколько аккордов, после чего поднимает глобус и уходит. Поднимается скрипачка, играет (сначала на коленях, затем стоя) заключительные аккорды и тоже уходит.

Остроумно и весело показал нам Глобокар свою трактовку рождения звука в «Обменах». Исполнитель, уподобляясь жонглеру, играет на тромбоне, вернее, то на его мундштуке, то на кулисе, то с сурдиной, наконец, полным звуком, будто с облегчением, затем это представление повторяется в обратном порядке.

Настоящий театр двух актеров мы видим в произведении «Он и Она» А.Бакши. Скрипач и скрипачка начинают произведение, стоя в разных концах сцены. Их музыкальное общение постепенно перерастает в дискуссию, спор, а потом и в противостояние. Вспоминаются слова Ницше: «В музыке страсти наслаждаются самими собой». Невозмутимый скрипач и темпераментная скрипачка играют разные темы, но в середине произведения «женская» тема мелькнет в партии скрипача. Интересно, что постепенно исполнители приближаются друг к другу. Произведение заканчивается на едином аккорде в обеих партиях, исполнители стоят в центре зала рядом.

Маурисио Кагель принадлежит к числу крупнейших мастеров этого жанра. Его инструментальный театр – это музицирование с элементами актерства, которое теснейшим образом связано с внемузыкальными аспектами нашего существования. Действительно, в его «Речитативарии для поющей клавесинистки», посвященной А.Фишер (известной исполнительнице современной музыки для клавесина) музыке отводится, пожалуй, прикладная роль. Композитор цитирует Ноктюрн до-минор Шопена (партия левой руки), а в арии – напев старинного хорала «Если ты с Господом, тебе ни в чем нет нужды» (полистилистика – одна из характернейших черт постмодернизма). Самого Кагеля интересует вопрос: «Как писали бы композиторы прошлого сегодня? Этот вопрос ... всегда меня занимал, ибо я ощущаю себя в континууме непрерывающейся традиции музыки. ... Ответ, вероятно, имел бы отношение к сути постмодернизма». Эту музыку исполняет полусумасшедшая героиня, то бормоча обрывки молитв и просто лишенные смысла разорванные слова, то напевая любовные признания. Произведение вызывает сильное душевное потрясение, чему немало способствует достоверное исполнение этой абсурдистской моносцены С.Савенко.

Впечатление от знакомства с жанром инструментального театра неоднозначное. Говорят, что произведение успешно, если у слушателя возникает желание услышать его еще, или, как говорил Штокгаузен, «хочу, чтобы выходя с концерта, мою музыку напевали»! Далеко не все произведения, исполненные на этом концерте, хочется услышать и увидеть еще. Но все же это интересно, оригинально, своеобразно, что-то иронично, а что-то заставляет задумываться.

Ярослава Кабалевская,
студентка IV курса

При перепечатке ссылка обязательна

Адрес: 103871, Москва, Б. Никитская, 13. E-mail: rio@mosconsv.ru
Интернет: http://www.mosconsv.ru/rus/newspaper

Главный редактор проф. Т.А.Курышева
Редактор С.В.Наборщикова
Оригинал-макет: Д.О.Чехович
Верстка: 11.12.2003
Тираж: 300 экз.