

# Мрибуна молодого журналиста

№9(80)  
декабрь  
2007



Приложение к газете Московской консерватории «Российский музыкант»

## СКАЗ О ТОМ, КАК ЦАРЬ ПЕТР ЕВРОПУ ПОКОРИЛ

В начале ноября на сцене театра «Новая опера» впервые в России была представлена барочная опера. Постановка оперы Иоганна Маттезона «Борис Годунов, или хитроумием приобретенный трон» (1710) явилась кульминационным событием в десятилетней работе Фонда возрождения старинной музыки.

Сочинение Маттезона — первая в истории опера на русский язык. Появилась она более чем за полтора века до создания шедевра Мусоргского, однако вплоть до наших дней света рампы так и не увидела. Долгое время партитура пылилась в архивах, сначала немецких, а после Второй мировой — в ереванском архиве, откуда и была возвращена в Германию в 1998 году.

Интерес Маттезона к сюжету из русской истории возник вовсе не на пустом месте. После победы Петра I в Полтавской битве (1709) Россия в восприятии европейцев на какое-то время стала сверхдержавой, привлекая необычайное внимание. Маттезон, служивший секретарем английского посла в Гамбурге, был в курсе самых тонких политических изменений. А изменения эти были таковы, что Гамбург находился на грани завоевания Данией. До битвы под Полтавой Северная Европа была под властью Швеции, что гарантировало некую политическую стабильность. Но с победой Петра I все перевернулось с ног на голову. И вот уже Дания подступает к границам Гамбурга, а Швеция не в состоянии помочь немецкому соседу. Можно представить, какие мысли одолевали гамбургцев, а в их числе и автора «Бориса Годунова». Эти не-

простые политические коллизии и обратили немецкого композитора к русскому сюжету.

Либретто «Бориса Годунова» Маттезон написал сам. По замыслу автора, опера идет на немецком языке, но некоторые арии — на итальянском. Сюжет рассказывает о восхождении на царский



престол Бориса Годунова. Мы, привычные к трактовке Пушкина и Мусоргского, ждем встречи с особым персонажем, как минимум мучимым угрызениями совести. Однако у Маттезона ничего такого и в помине нет. Борис по Маттезону — персонаж определенно положительный, обрисо-

ванный в светлых красках. Более того, сама интрига по восхождению на престол, заявленная в названии, совсем не главное в произведении. Главное же, как оно чаще всего и бывает в опере, — любовные коллизии. Маттезон выводит на сцену аж три любовных пары со своими проблемами — интригами, расставаниями, обмелами возлюбленных, разоблачениями, в которых очень и очень просто!

Двойственность оперы, связанная с немецким и итальянским языками, расширяется и на драматургию: любовное лирическое начало органично сочетается с комическими сценами. Действие оживает фигура

Богдана — эдакого буффонного тенора. Музыкальные достоинства сочинения не равнозначны. Опера представляет собой чередование речитативных сцен, большого количества арий и ансамблей. Наиболее яркими оказались комические сцены с

Музыкальные достоинства сочинения не равнозначны. Опера представляет собой чередование речитативных сцен, большого количества арий и ансамблей. Наиболее яркими оказались комические сцены с

участием Богдана, отдельные арии из III действия и прекрасный заключительный хор в жанре чаканы. Оркестр — традиционный для барочной оперы. Важной составляющей такого оркестра в эпоху барокко было присутствие двух (!) клавиристов, что сохранено в нынешней постановке.

Сценическое оформление спектакля буквально радовало глаз: эффектные костюмы, в которых русские мотивы — меха, кокошники — неожиданно сочетались с причудливыми многоэтажными конструкциями из шлемов и перьев. При этом сами декорации были выдержаны в минималистском духе: черный бархатный фон, контрастирующие с ним красные тумбы, служащие стулом, столом, постаментом... Непременный атрибут барочной оперы — балетные сцены. Постановка «Бориса Годунова» сопровождалась едва ли не первым на русской сцене воссозданием барочного балета Анджолини, исполненного силами отечественных танцоров.

Музыкальная составляющая спектакля оказалась весьма достойной. Команда певцов (Ш.Торбе — Борис Годунов, Т.Боуз — боярин Федор, А.Херрманн — Ирина, М.Селезнева — Ольга, А.Бордак — Богдан и другие исполнители) демонстрировала не только прекрасное владение виртуозными партиями, но и вносила в спектакль долю динамизма. Не вспоминается ни одной статичной мизансцены — певцы постоянно двигались, а когда они бывали заняты распеванием колоратур, динамичную роль перенимали танцовщики. Забавно было наблюдать «танцевальный сурдо-

перевод» буквально за спиной певца, исполняющего какую-нибудь серьезную арию.

Многоязычность этой оперы проявилась на разных уровнях. Чего стоит сам факт, что немецкий композитор обращается к русскому сюжету, прибегая то к немецкому, то к итальянскому языкам. Не менее многоязычен состав исполнителей и постановщиков: певцов собрали буквально со всего мира (Россия, Германия, Франция), а сопровождал спектакль петербургский «Оркестр Екатерины Великой» под руководством А.Решетина, усиленный сторонними музыкантами. Вся сценическая часть (режиссер и хореограф К.Абромайт, художник по костюмам Ш.Дитрих) была выполнена приглашенными из Германии постановщиками. Значительную помощь в подготовке спектакля оказали музыковеды И.Пауш — исследователь творчества Маттезона — и В.Карцовник, выполнивший, в числе прочего, отменный перевод текста оперы с немецкого и итальянского языков, предложенный слушателям в прекрасном изданном буклете.

Почин Фонда возрождения старинной музыки будет продолжен петербургским Михайловским театром, где «Борис Годунов» Маттезона войдет в постоянный репертуар. Остается надеяться, что и московская публика вскоре станет свидетелем возрождения какой-нибудь забытой, но не менее достойной барочной оперы...

Софья Гандияна,  
студентка IV курса  
На фото: Ш.Торбе  
в роли Бориса Годунова

## «БОРИС ГОДУНОВ» В МАРИНКЕ

С появлением кино и телевидения значение театра как самого яркого зрелища постепенно уходит. По массовости и общедоступности воздействия театральное искусство уступает огромной индустрии кинематографа. Эффекты, производимые оперной машинерией, выглядят наивно в сравнении с компьютерными. Опера не современна. И сегодня обычная стала режиссерская практика осовременивания оперы. Попытка приблизить ее к сегодняшней реальности осуществляется чаще всего простым способом: ремарка «действие происходит в XVI веке» заменяется на «действие происходит в XXI».

Постановка шедевра М.П.Мусоргского на сцене Мариинского театра придерживается другой тенденции. Спектакль возобновляет постановку Андрея Тарковского (преьера которой состоялась на сцене Ковент-Гардена в



1983 г.), режиссер Иркин Габитов, дирижер Александр Поляничко. Это традиционный спектакль, ориентированный на достоверно

воспроизведение исторической обстановки, чему соответствуют декорации и костюмы. Режиссерский замысел исходит из не-

шатательства в авторский текст, в организм оперы как художественное целое. Во всем чувствуется бережное отношение к музыке (редакция 1869 г. со включением польского акта), прозвучавшей без каких-либо купюр и перестановок.

Однако ощущения чего-то устаревшего не возникло. Стремление к исторической достоверности удачно сочеталось с созвучными нашему времени минимализмом и универсализмом. На протяжении всего спектакля один и тот же «задник» представлял стены (будто бы кремлевские,

изнутри) с намеком на купола где-то наверху. Этот фон был подходящим и для коронации царя Бориса, и для сцен в Чудовом монастыре и на литовской границе, и даже для всего польского акта. К «заднику» только добавлялись некоторые предметы: изящный стул-трон Марины Мнишек, стол и кувшин с вином в корчме, лавки, на которых сидели бояре. Каждый раз историческая обстановка создавалась минимумом средств-символов.

Секрет успеха постановки «Бориса Годунова» в Мариинке оказался прост: грамотное и вдумчивое исполнение великого произведения. Именно такая трактовка дала возможность оценить Мусоргского как величайшего композитора-драматурга. Эта опера не теряет своей актуальности никогда. Она современна и на уровне идей и смыслов, и на оперной сцене.

Анастасия Новоселова,  
студентка IV курса

## ...«ОДИН БОГ ИЗНАЧАЛЕН, ОГРОМЕН, ВЕЧЕН»...

14 октября в Концертном зале им. П.И. Чайковского в рамках фестиваля «Территория» состоялась российская премьера «Мистерии» Карла Орфа. Это последнее музыкально-театральное произведение композитора, имеющее подзаголовок «De tempore fine comoedia» («Мистерия о конце времени»).

И название, и жанр, и связанная с ними тематика для музыки XX века отнюдь не новые. Да и в творчестве самого Орфа это сочинение вполне ожидаемо, поскольку оно находится в русле его знаменитых «Кармины Бураны» и «Катулли Кармины»: та же опора на жанр средневековой мистерии, то же обращение к подлинным древним текстам. В «Мистерии» это тексты из «Прорицаний сивилл», из собрания орфических гимнов, из той же «Кармины Бураны».

Произведение создавалось в 1969–1971 годах. Известно, что к этому времени европейская академическая музыка уже пережила и «завоевания» второй волны авангарда, и «натиск» сериализма, и «бурю» алеаторики. Расщелина, образовавшаяся в начале XX века между культурой *серьезной*, элитарной и *развлекательной*, массовой, разрослась до бездны. В то время как академическая музыка нередко теряла последнюю нить связи со слушателем, в легкой — звуковой поток направлялся прямо на аудиторию, быстро завладевая ее вниманием. В такой ситуации «Мистерия» Карла Орфа оказывается уникальным примером найденной «золотой середины». Композитор верен себе: он использует минимальные средства для достижения максимального эффекта. Его цель — создать нечто масштабное, но единое по форме, глубокое и вместе с тем доступное по содержанию.

«Мистерия» предполагает огромный состав исполнителей, которые заняты и сценой, и партией. Дирижер Теодор Курентзис руководил действием, стоя в амфитеат-

ре. Прямо перед дирижером в партере стояли три рояля, далее располагались смешанный хор, справа от хора — консорт виол ансамбля «Pratum integrum», слева — три арфы. Все это «опоясывал» Ансамбль ударных инструментов Марка Пекарского, за которым был установлен крестообразный подиум — собственно сцена. И, наконец, за подиумом находились два ансамбля духовых — де-



ревянных и медных. Сценическое действие Мистерии, в котором участвовали сивиллы, анахореты, Люцифер, разворачивалось на подиуме, а еще один хор участников перемещался по амфитеатру. В роли сивилл выступали исполнительницы-вокалистки, а в роли анахоретов — драматические актеры, читающие текст.

Композиция «Мистерия» трехчастна: «Сивиллы» — «Анахореты» — «День гнева». Пение и чтение текста идет на греческом, латинском и немецком языках. Литературный текст соткан из афористических сентенций, которые, многократно повторяясь, звучат как внушения, безотказно воздействуя на слушателей. К примеру, слова из партии сивилл: «Один Бог изначален/огромен, вечен». Предсказательницы-сивиллы пророчат конец света: «Все светила небесные/разом повержены будут/ Мир предстанет единою темною массой». Отшельники-анахореты бесконечно повторяют: «Навеки потерян/Отвержен/Проклят». Или: «Нет Бога/Кроме самого Бога». Хор — главное действующее лицо третьей части «День гнева» — скандирует: «Рухнуло небо, Звезды упали.../ Горе, горе! Горе, горе!.../ Спаси нас! Помогуй!».

Интересна и роль Люцифера. В третьей части он выходит на сцену перед разверзшимися вратами ада и трижды в почти полной тишине произносит: «Отец, я согрешил». Этим завершается развитие «сюжетной» линии. Наступает момент катарсиса.

Весь спектакль идет на едином дыхании. При всей грандиозности замысла произведение Орфа достаточно компактно — это весьма органично выстроенное художественное целое длится около часа. Ради донесения авторской идеи слово, театр и музыка вступают в тесное взаимодействие. Складывается ощущение полного слияния разных видов искусств.

Музыка выдержана в духе известного орфовского минимализма. Композитор постоянно пользуется эффектом противопоставления полярных звучностей: оглушительное *tutti* резко сменяется еле слышным, «зачарованным» отзвуком отдельных инструментов и наоборот. При этом автор заботится о слушательском восприятии — звучание музыки не вызывает духовного и физического отторжения. Скорее наоборот, Орф, а вслед за ним и мы любуемся и красотой отдельных тембров, и прихотливым «узором» их сочетаний.

В результате, несмотря на некоторую абстрактность и неоднозначность идей, сложность тематики, музыкально-театральное действие было легко воспринято всеми. Оно стало открытием для многих слушателей и благодаря привлечению к постановке таких «звезд», как режиссер Кирилл Серебренников, актер Евгений Миронов. В роли Люцифера успешно выступил актер Поляков, известный как супер-модель. Композитор создал актуальное произведение, в котором серьезность замысла соединилась со столь необходимой сегодня доступностью. Спектакль Карла Орфа стал в лучшем смысле массовым музыкальным зрелищем.

Анастасия Новосёлова,  
студентка IV курса

## ДЖАЗ - ЭТО ЛЕКАРСТВО

Джаз — живое, незакостенелое искусство. Ему чужда фальшивая условность атмосферы академического концертного зала, напыщенная серьезность слушательского восприятия. Тем примечательнее выступление джазовых музыкантов на академической сцене.

17 октября в Малом зале консерватории состоялся абонементальный джазовый концерт с участием трио Григория Файна и трех музыкантов ансамбля «Звезды джаза». Непринужденность обстановки с самого начала настраивала на нужный лад. Каждое соло встречалось аплодисментами и одобрительным востом, чего не услышишь на «классическом» концерте. Вся программа была выстроена грамотно. Для начала Г.Файн в одиночестве «разогрел» публику,



а затем к нему присоединились все остальные. В программе были в основном обработки известных джазовых мелодий: Гершвина, Summertime; несколько композиций Оскара Питерсона и других («How deep is ocean», «Body & soul», «I'm oldfashioned»). На бис музыканты, к общему восторгу, сыграли знаменитый «Caravan».

Стиль, в котором играет ансамбль, в целом можно определить как классический джаз. Однако стилистическое направление самого Г.Файна — скорее, hard bop (в 1950-е годы

вышедший из bebop'a). Явным ориентиром для музыкантов трио является Оскар Питерсон. От него и его современников во многом заимствованы стиль фортепианной игры, форма, состав исполнителей. В трио входят: фортепиано, контрабас, ударная установка. Все это воссоздает звуковую атмосферу зрелого классического джаза с его вниманием к мелодии, гармоническими изысками, непотворимым меланхолическим настроением. Лишь один раз Файн позволил себе стилистический контраст и в середине первого отделения сыграл нечто в псевдоромантическом стиле, что только обогатило общую картину. Единственное, чего, быть может, не хватало, — это меланхолической «питерсоновской» лирики.

Ансамбль собран из первоклассных профессионалов. Благодаря мастерскому владению своими инструментами они сумели создать для публики настоящий праздник, при этом сами получая видимое удовольствие от процесса импровизации. Не претендуя на надоевшие псевдоглубокомысленные и философичные, джаз дарит людям массу удовольствия и положительных эмоций. Джаз полезен, как лекарство от повседневности студенческих перегрузок.

Иван Старостин,  
студент IV курса

## НАШ СОВРЕМЕННОК УЛИСС

Когда речь идет об оперной постановке, мы всегда имеем в виду ее синтетическую сущность, то есть единство музыки, слова и зрелища. Однако, если мы говорим о сценическом воплощении старинной музыки, три этих составляющих приобретают несколько иной смысл. Здесь возникают специфические для доклассического театра проблемы. Мало того что партитуры нередко существуют чуть ли не в единственном экземпляре, но и инструменты обозначены далеко не везде, нет и никаких «режиссерских» указаний. Подобного рода «алеаторика» оставляет большое пространство для фантазии как режиссера, так и дирижера, и вокалистов (каждый из них может по-своему исполнять каденцию). В этом смысле постановка оперы Монтеверди «Возвращение Улисса на родину», предпринятая в 1980 году Н.Арнонкуртом и Жаном-Пьером Поннеллем, представляет собой очень тонкое и аккуратное прочтение сочинения.

Время, в которое она создавалась, — период нового открытия европейцами старинной музыки. В отличие от настоящего в те годы еще не существовало певцов, владевших искусством



контратенового пения. Этим отчасти можно объяснить замену в постановке оригинальных контратеновых голосов тенорами (за исключением одного из женских Пенелопы). Так, Улисс —

тенор (вместо контратенора), что, хотя и выбивается из эстетических норм своего времени, в данном спектакле выглядит вполне гармонично. С этим же связана еще не сложившаяся культура барочного пения — без вибрато. Особенно это заметно в партии Пенелопы.

Оркестровое сопровождение более убедительно. Попыты воссоздания ренессансных и барочных инструментов полностью воплотились в оркестре Арнонкура. Здесь и *труба-кларин*, и *сабдути*, и *дуллианы*, и *китарроны*, и многое другое. Все это создает неповторимую и камерность звучания раннебарочного оркестра. По сравнению с другими постановками в этой Арнонкур берет весьма подвижные темпы. Трудно утверждать их подлинность, но они звучат вполне естественно и... современно.

В отношении к музыкальному тексту постановщики очень корректны. Однако они не избегают купюр и вставок (например, начальная симфония повторена по-

сле пролога). Это вовсе не противоречит барочным представлениям об оперном спектакле вообще. Он мыслится именно как музыкальное зрелище, а не как непрерывно разворачивающаяся драма.

Сценическое решение оригинально. При этом нет «современования», привнесения мотивов «на злобу дня»: декорации выполнены в духе старинного замка, облик которого меняется в зависимости от места действия, костюмы смешаны из греческих доспехов и платьев времен Монтеверди (частый прием в подобных постановках). Режиссер прекрасно понимает условность барочного театра. Именно поэтому на сцену могут выбегать два лютелиста (в сцене крушения корабля), а при появлении Нептуна на двух галереях по краям сцены располагаются музыканты с сабдудити. Камера то и дело показывает дирижера и оркестр, вперемежку с персонажами. Это доходит до полной условности в сцене самоубийства Иро, когда дирижер сам подает ему нож. В такой условности скрыта в том числе и символика, присущая не

только мифу, но и барочному театру. Например, одновременно в кадре показываются богиня Минерва и ее инструмент — труба, а когда Минерва обращается в пасть (по действию), то просто берет в руки куклу мальчика-пастьуха. На месте же абстрактного «la humana» оказывается сам Улисс: в прологе он изображает каменную статую. Таким образом, каждый предмет в руках у персонажей о чем-то говорит и что-то обозначает. Нептун держит в руках трезубец, Юпитер — молнию, пастух — посох. Сатурн же — просто хромой старик.

Все это, несмотря на порой излишнюю эмоциональность актерской игры, но в вполне сложившуюся манеру пения, оставляет очень яркое впечатление. Спектакль свеж, красив и, самое главное, зрелищен, что и требуется от оперы. Мне представляется, что, на современных глаза и уши, эта постановка может считаться лучшей из постановок «Улисса» Монтеверди.

Иван Старостин,  
студент IV курса