

Мрибцна молодого журналиста

№1(99)
январь
2010
ВЫХОДИТ
с 1998 года



МУЗЫКАЛЬНАЯ ГАЗЕТА СТУДЕНТОВ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

приложение к газете «российский музыкант»

СОБЫТИЕ

МУЗЫКАЛЬНОЕ ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ

Ежегодно осенью наступает пора, когда прилавки магазинов всего мира оккупирует волна поклонников синьоры Бартоли. Выходит ее очередной альбом, и критики заранее знают, что он будет возглавлять классические чарты и получит горсть лучших музыкальных премий, потому что иначе с проектами Бартоли не бывает уже десять лет.

С самого начала карьеры Чечилия доверила свою аудио-судьбу компании Десса, и их совместную репертуарную политику можно назвать отдаленным производением искусства, в котором все продумано и все рассчитано на максимальный эффект. «Бурные» 90-е были для Бартоли освоением количества и «набором веса» — новые альбомы появлялись каждые несколько месяцев. Перелом наступил в 1999 году, когда выход одного единственного диска с ариями Вивальди принес Чечилии титул «певицы номер один в мире». Сенсационная свежесть этой музыки, открытой самой Бартоли вместе с ее коллегами-музыковедами и впервые записанной на пластинку, стала потрясением для аудитории. Никогда еще абсолютно неизвестная музыка не продавалась такими тиражами. С тех пор наступило «монографическое» пятилетие: от Вивальди примадонна перешла к Глюку, от Глюка к Сальери. И в каждом случае — мировые премьеры неизвестных арий и мощный шлейф слушательского интереса к полузабытым персонам.

Два года назад Бартоли окунулась в XIX век, с которого когда-то начиналась ее карьера.

«Да здравствует маленький ножичек» — этот слоган из эпохи певцов-кастратов, звучащий в наши дни столь кощунственно, стал девизом нового альбома Чечилии Бартоли «Sacrificium». Самая виртуозная и самая эмоциональная оперная певица планеты раскрывает образы той великой противоречивой эпохи с фасада и изнутри, со сцены, и из глубины подсознания самих кастратов.

В этом альбоме публика разглядывала драгоценности, когда-то принадлежавшие Малибран, а ныне украшающие личную коллекцию синьоры Бартоли.



Проект *Sacrificium* по многим параметрам способен превзойти даже малибрановский. Хотели того авторы идеи или нет, но в нем явственно ощущается дух итоговости, словно Чечилия подводит черту под десятилетием 2000-х, самым ярким в ее карьере, и вспоминает свой исторический «высокий старт» — Вивальди-альбом. Во-первых, после уклана в XIX век она возвращается к своему коронному репертуару — любимой барочной музыке. Во-вторых, Бартоли, которая всегда меняла оркестры и ансамбли как перчатки, впервые допускает повторение, и не без умысла. Вместе с ней жертвоприношение возлагает легендарный аутентичный кол-

лектив *Il Giardino Armonico* под руководством *Джованни Антонини* — именно с ним Чечилия записала арии Вивальди десять лет назад. Наконец, в-третьих, по ее словам, она еще никогда не пела такой сложной музыки. Сказанное многого стоит, потому что и прежде записанные ею арии были недосыгаемо сложны — недосыгаемо в прямом смысле, ведь никто на свете не может спеть их так же безупречно, как Бартоли.

Конечно, почитатели ее дара не допускают и мысли о том, что ныне подводится окончательный итог (и правильно делают), но то, что она совершает резкий рывок вперед — очевидно. С этим рывком Бартоли окончательно перестает вписываться в земные представления о вокальных возможностях. Не зря родители называли ее в честь святой Цецилии, покровительницы музыки, — прослушав альбом, легко уверовать в святость и самой Бартоли. Ибо в такое искусство, в такую искусность можно только верить.

Впрочем, все это — «неофициальные» достоинства нового альбома. Его центральная идея, главный посыл в другом: прославить величие кастратов и пролить свет на их судьбы, полные страданий. Разумеется, об этой дивной и жестокой эпохе, когда право на счастливое детство еще не было вписано в конституцию

и сотни тысяч мальчишек по сути становились калеками ради того, чтобы малая часть из них издавала божественные звуки и покоряла оперные театры Европы, — об этой эпохе говорят не переставая с тех пор, как в 1922 году скончался последний живой кастрат.

Время расцвета кастратов — в чем-то кульминационный период для истории музыки. Потому что при всех очевидных «грязных» побуждениях и родительских пороках — плёвом отношении к детям,

жажде денег и славы — это все-таки было время, когда ради музыки люди могли пожертвовать главной функцией организма: продолжением рода. Значит, игра стоила свеч и, значит, музыка в глазах людей действительно была важнее семейного счастья. И пусть об этой эпохе напишут еще сотни монографий и издадут тысячи партитур — Бартоли одна из немногих, кто действительно может оживить ее заново, заставить нас восхищаться той безумной страстью к музыке и жалеть, что мы не родились на 300 лет раньше.

Не ограничивая себя задачами исторического экскурса, Чечилия хочет проникнуть в психологический мир своих героев: ведь та музыка, которую она возвращает к жизни, писалась специально для этих странных людей-андрогинов, не мужчин



и не женщин (на обложке диска Чечилия и сама предстала андрогином, «одевшись» в мрамор обнаженной мужской скульптуры). Зигмунд Фрейд вспотел бы, изучая подсознание кастратов: чувство стыда и привычка к славе, брутальность мужского характера и нежность женского голоса, ощущение своей избрности и приговоренности — все это создает взрывной коктейль, который неизбежно сказывается на той удивительной музыке, которую писали для кастратов и которую возвращает слушателям Бартоли.

Двойственность героев словно бы расколола сам диск

надвое: на одном CD вы услышите три «фасадных» хита, по которым весь мир знает кастратов, на другом — 11 мировых премьер, открывающих нам неизвестную «подноготную» этой культуры. Соединить две противоположности будет солидный 108-страничный словарь, где собраны все основные сведения о кастратах. Авторы сделали все, чтобы погрузиться в эпоху и культуру, не выпуская из рук обложки *Sacrificium*.

Во времена кастратов для любого композитора возможность написать арию для Фаринелли или Кафарелли была счастьем — это неизбежно вело к славе, богатству, череде новых заказов. Все повторяется в жестких условиях современной культуры: то, что замечательные композиторы Лео, Винчи, Арайя попали в список Бартоли, — настоящее счастье для них. Это значит, что их имена выйдут на свет, обретут устойчивость в мире академической музыки, будут регулярно звучать и в будущие годы.

Итак, еще одно совместное произведение искусства компании Десса и синьоры Бартоли вышло в свет. В нем есть все необходимое — идея, подача, просветительские цели. Но, положив руку на сердце, обо всем этом забываешь, когда понимаешь, что тебя ждут еще сто минут музыки, спетой Чечилией Бартоли, которые уже навсегда останутся с нами. Это жертвоприношение обязательно будет услышано и, конечно, отзовется сотнями тысяч маленьких жертв, которые потекут в кассы всех музыкальных магазинов планеты.

Ярослав Тимофеев,
студент V курса ИТФ



Спецпроект, посвященный романтической суперзвезде Марии Малибран, был воплощен с небывалым размахом: вместе с Чечилией по планете курсировал специальный грузовик, в ко-

лектив *Il Giardino Armonico* под руководством *Джованни Антонини* — именно с ним Чечилия записала арии Вивальди десять лет назад. Наконец, в-третьих, по ее словам, она еще никогда

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ

ДЫШИТЕ ЛИ ЧЕЧИЦА БАРТОЛИ?

- Синьора Бартоли, в одном интервью Вы сказали, что арии из «Sacrificium» — вероятно, самые сложные из тех, что Вы когда-либо записывали. Ощущаете ли Вы предел своих возможностей? Смогли бы Вы спеть еще более сложную музыку?

- Трудность исполнения этой музыки в том, что она написана для мужчин. Для людей с женским голосом, но с мужским телом. Вы знаете, что мальчиков кастрировали до мутации голоса, в возрасте 6-7 лет. Этой операции подвергалось огромное количество детей: от трех до четырех тысяч каждый год только в Италии. Когда эти мальчики вырастали, они, естественно, становились мужчинами. И для женщины спеть арии кастратов предельно сложно, потому что у нас нет такого количества кислорода в легких, как у мужчин. Люди думают, что самое сложное в моем пении — колоратура. Конечно, это сложно, но есть вещи гораздо сложнее. Самое трудное — спеть так называемые «страстные арии», *arie patetiche*, в которых мелодия разворачивается невероятно медленно, а текст полон горечи и тоски. Очень сложно продолжать движение и не быть чрезмерно взволнованной этой музыкой. Подумать только, я пою арии, написанные для всех этих мужчин, у которых было столько психологических проблем — это сильно!

- Вы не использовали при записи компьютер для связывания этих невероятно длинных фраз?

- Нет. Я тренировалась, чтобы спеть каждую ноту в точности, как она написана. В некоторых пассажах я беру дыхание так, что вы этого не заметите. Кастраты тоже умели это делать. Конечно, я дышу, но вы не сможете поймать меня на этом. Я не в первый раз делаю такое, вспомните хотя бы мой альбом «Opera proibita» («Запрещенная опера») — там то же самое. Например, та ария Генделя из оратории «Trionfo del Tempo». Бог мой! Там есть места, где нужно петь синхронно со скрипкой — терцией выше или терцией ниже. У голоса и у скрипки одинаково виртуозные партии. Скрипка играет и играет, а мне нужно петь и петь...

- Большинству слушателей такие композиторы, как Леонардо Лео или Карл Генрих Граун, почти не известны. Это не Вивальди, музыку которого теперь узнает почти каждый. Чувствуете ли Вы сами различия между стилями композиторов, представленных в альбоме?

- Да, и вы тоже можете это почувствовать. Среди неаполитанцев различия не так сильны. Я имею в виду Порпору, Лео, Винчи — это представители неаполитанской школы. Но, конечно, вы почувствуете разницу между ними и Грауном, Генделем — это же немцы. Они считали себя итальянцами, но в душе все равно оставались немцами. И даже среди итальянцев есть различия. Скажем, Кальдара, которого я тоже включила в альбом, совсем не похож на Порпору. Потому что Кальдара представитель старой школы. Вы

это услышите — музыка Кальдары более полифонична.

- В Вашем репертуаре преобладает итальянская музыка. Причина в Вашем происхождении, в языке или в чем-либо другом?

- Прежде всего причина в том, что я выросла в этой среде. Я из музыкальной семьи, мои мама и папа — оперные певцы. Я росла на итальянском оперном репертуаре, на веризме, на всех этих Верди, Пуччини... «Аиду» я увидела впервые, кажется, в три года, и это было по-настоящему сильное впечатление. Меня поразили тогда не только музыка, но и грандиозное представление с великолепными



костюмами и огромными декорациями. Все происходило в термах Каракаллы — это греческие бани, архитектурный комплекс под открытым небом.

Так что итальянская музыка — это действительно часть моей культуры; любовь к ней заложена в моих генах.

- О чем Вы думаете и что чувствуете в момент пения?

- Все зависит от того, какую роль я пою. Что исключительно важно, когда вы на сцене, — это передавать чувства. Ведь музыка именно об этом — о чувствах. Нужно находить эмоции и в музыке, и в словах. В пении важна эта комбинация: поэзия как служанка музыки, музыка как служанка поэзии. А певец обязан служить обоим. Если вы можете сделать это — значит, вы хороший певец и хороший актер.

- Думаете ли Вы о тексте, когда поете?

- Текст — это способ передать то, что я чувствую, но он нужен и для того, чтобы рассказать историю. А еще в тексте нужно играть с каждым стихом и с каждым звуком, который есть в словах. Вообще же в опере важен комплекс элементов: сочетание экспрессии, текста, красоты звучания и грусти, заложенной в музыке, и еще многого другого. Я не отделяю одно от другого, не говорю себе: «Я только пою музыку». Для меня важно именно сочетание, которое и рождает по-настоящему сильное исполнение.

- Контролируете ли Вы себя во время концерта или же полностью отдаетесь чувствам?

- С одной стороны, я должна служить музыке композитора, с другой — вкладывать свою душу. Так что и здесь необходимо сочетание. Если не контролировать себя, легко потеряться, выпасть

в чрезмерную эмоциональность. В какие-то моменты можно отдаться музыке, в другие моменты нужно знать, что, если вы это сделаете — вы просто перейдете на крик и не сможете больше петь. Так что нужно быть чуть-чуть настороже. Я бы не стала употреблять слово «контроль», потому что «контролировать музыку» звучит немножко странно. Я бы сказала «будьте осторожны», потому что, если эмоция слишком сильна, вы не сможете петь и начнете плакать. Но в то же время я скажу вам: если вы перестанете петь и начнете плакать — почему нет? Мы же люди.



В музыке Моцарта есть одно место, которое заставляет меня во время исполнения плакать, но оно же заставляет вслед за мной плакать публику. И что в этом плохого? Что плохого в слезах, когда вы слушаете музыку?

- Многие критики считают, что в оперном мире Ваше «пространство» ограничивается комическими партиями. Как Вы сами относитесь к серьезным ролям?

- На самом деле я сыграла много серьезных ролей: я пела Эльвиру из «Дон Жуана» и Фьордилиджи из «Cosi fan tutte» с Арнонкурмом в Цюрихе; обе оперы выпущены на DVD. Я также пела Эвридику в «Орфее и Эвридику» Гайдна, и это абсолютно трагическая опера. А в операх Россини я действительно пела в основном комические роли. Моя карьера началась с Розины из «Севильского цирюльника». Мне было тогда 19 лет, и это, пожалуй, была подходящая роль и подходящий возраст для этой роли. Вообще мне нравятся самые разные характеры — и комические, и предельно серьезные, но больше всего я люблю противоречивые женские образы. Золушка, например, и комична, и грустна одновременно. Чтобы петь Золушку, вам нужно уметь быть меланхоликом.

- Если бы Вы жили в XVIII веке, Вы хотели бы быть кастратом?

- О-хо-хо. Определенно нет.

- Почему же нет?

- Ну, я могу задать тот же вопрос Вам (хохочет).

- Но я не певица, к сожалению.

- Вы знаете, в шесть лет они тоже не были певцами. Это были всего лишь мальчики. И никто не знал, сделают ли они карьеру. На самом деле лишь немногие могли стать певцами, остальным была уготована поистине жалкая жизнь. Ведь они не были ни

женщинами, ни мужчинами, и общество отвергало их. Так что нет, определенно нет, я не хотела бы быть кастратом, и я очень счастлива быть рожденной в том веке, в котором я родилась.

- Говорят, что они были приятельными мужчинами и великолепными любовниками.

- Что они были лучше, чем обычные мужчины? Я не верю в эти рассказы. Знаете, кастраты очень стыдились сказать, что они кастрированы. И всегда старались скрыть этот факт, придумывая историю о каком-нибудь несчастном случае. Ведь если бы они сказали правду, им пришлось бы открыть и то, что они из бедной семьи, и вообще всю подноготную. Есть очень много историй, скорее придуманных, чем реальных, о том, что они могли заниматься сексом часами и делали это лучше, чем мужчины. Как это может быть? Я в это не верю. Правда то, что кастраты использовали для развлечения, поскольку от них женщины не могли забеременеть. Вообще природа кастратов была двойственной, поскольку они играли на сцене не только мужчин-героев, но и королей. Эта двойственность очень сильно воздействовала на людей, и огромная аудитория, слушающая кастратов, приходила в невероятное возбуждение.

- На сцене и в повседневной жизни Вы выглядите совершенно по-разному. И Ваше поведение за пределами сцены совсем не похоже на обычное поведение оперной звезды. Почему? Вам не хочется всегда быть дивой, появляться всюду в вечернем платье и с драгоценностями?

- Вы имеете в виду в личной жизни?

- Да.

- О, нет. У меня нет времени на это. И я не знаю, что значит «дива». Я хочу быть музыкантом, хорошей певицей на сцене — вот что я считаю очень важным. А в личной жизни... Но я так люблю мои джинсы! И еще: вы можете вообразить, как я провожу все мои научные исследования в библиотеках, в консерваториях, смотрю и изучаю музыку — и все это на высоких каблукках, с драгоценностями, с кучей косметики на лице? Забудьте это!

- Вы знаете, что русская публика очень Вас любит. Что нужно сделать россиянам, чтобы Вы к нам приехали?

- Я хочу приехать в Россию. Публика там невероятная. Я дала концерт в Консерватории имени Чайковского, и реакция была поразительная. Вы слушаете музыку сердцем, душой — вот в чем дело. Меня и саму воодушевляли очень многие русские музыканты. Слушать Ростроповича или даже моего хорошего друга Максима Венгерова было очень важно для меня. Вообще я всегда гораздо больше вдохновлялась инструменталистами, чем певцами. Искусство петь на инструменте уникально, и русские музыканты обладают этим даром столь глубоко — это просто невероятно! Я надеюсь приехать и передать мою страсть к музыке русской публике. Я должна приехать.

С Чечилией Бартоли
беседовал Ярослав Тимофеев

КОНЦЕРТНЫЕ
ВПЕЧАТЛЕНИЯХРУСТАЛЬНЫЙ
КОНЦЕРТ
ШНИТКЕ

В конце «Московской осени» был концерт в память Эдисона Денисова и Альфреда Шнитке. Выступала Государственная академическая симфоническая капелла России под управлением Валерия Полянского. Во втором отделении, полностью шнитковском, прозвучал и его Фортепианный концерт. (Вообще-то у А. Шнитке их два, но исполняют только один — для фортепиано и струнного оркестра.)

На сцену вышла солистка — Татьяна Полянская, поклонилась под гул аплодисментов... Все смолкло... Из тишины под ее изящными пальцами полились звуки — хрупкие, как она сама, серебристые, в тон ее платью.

Помнится, первый раз я услышала этот концерт в исполнении Ирины Федоровны Шнитке, и тогда, на первом курсе училища, я подумала: «Как же это красиво!» Потом я слышала его в исполнении студентки-выпускницы — исполнение было не без шероховатостей, но очень искренним: Шнитке прозвучал так апокалиптически, что в голове невольно мелькнуло: «Как же это страшно»... На сей раз мысли мои были примерно таковы: «Сколько раз слушала, никогда не замечала здесь джаза». И это открытие было мне несколько странно, хотя не могу сказать, что неприятно. Но было и еще одно — подумалось: «Как же это скучно!» И в самом деле, чередование жанров — вальса, хора, прелюдии — все это вдруг распалось на набор банальностей и штампов... Движение к кульминации-катастрофе в своей неизбежности и самоочевидности навело именно скуку... Говорят, что Шнитке и сам неоднозначно относился к этому своему сочинению.

Оркестр играл идеально, солистка тоже была на достойном уровне: и звучание, и динамика, и пассажи, и фигурации — все было при ней. И если бы музыка состояла только из нот... Но целого не получилось, не хватило какой-то мощи. Такое ощущение, что изящная пианистка не захотела или не смогла донести этот концерт во всей его эмоциональной открытости и нервной тонкости... Шнитке писал хрупкую музыку. Ее легко разбить неосторожным исполнением, пусть даже и очень изящным.

Надежда Игнатьева,
студентка IV курса ИТФ

КОНЦЕРТНЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ

ТЕРРИТОРИЯ КИТЧ

«Китч — массовая музыка для избранных...» — так сформулировал **Марк Пекарский** идею организованного им концерта, который прошел в Рахманиновском зале 8 декабря. Зал был полон и собрал публику всех возрастов.

Тон первому отделению зададо сочинение **Павла Карманова** «*Душа моя*» на слова Е. Фанайлова в исполнении Алисы Гицба. Яркая гимническая музыка с налетом минимализма своей приподнятой торжественностью вызвала ассоциации с госпелами, а ритмические перебивки сопровождения навели на мысль, что можно сделать отличную Drum&Bass-версию сочинения в копилку танцевальной молодежной культуры. «*Цветущий жасмин*» **Георгия Пелециса**, напротив, погрузил в атмосферу волшебной элегии. Романтически окрашенная мелодия скрипки (Марина Катаржнова) на фоне звучания переливающихся ксилофонов и контрабаса — та новая простота, которая способна волновать. Вальсирующий метр, переклички скрипки и ксилофона с эффектом эхо, нежное пиццикато в прозрачных пассажах переборах и иставание — все это вызвало в душе сладостную ностальгию по музыке прошлого. Но... неожиданно сказка кончилась.

На смену ей пришли «*Четыре газетных объявления*» **Мосолова**. Сочинение для голоса и фортепиано в свое время было инструментально для камерного состава Эдисоном Денисовым, а **Марк Пекарский** уже по образцу Денисова сделал переложение



для своего ансамбля. Четыре небольших пьесы аттаса произвели фурор. «Собака сбежала! Сука...» — эта недвусмысленная фраза всегда радует публику. Пекарский, стоя за дирижерским пультом, «заострил ее проблематику», задумчиво повторив последнее слово. В третьем номере, повествующем о намерении несчастного гражданина Заики поменять фамилию, чудесно звучала пила и небольшой квази-ли-

рический эпизод, затем солистке вручили рупор, в который она декламировала: «Лиц, имеющих препятствия к перемене фамилии, прошая сообщить в Краснодар!» Гонг и устрашающие «вышагивания» басов охарактеризовали объявление, которое начинается так: «Лично хожу.. Крымышей морить»; апофеоз этого номера — отдельно произнесенное «25 лет практики!»

Завершило первое отделение «*Танго*» **Марка Пекарского**, написанное, по словам автора, «как китч, как номер для балета Красноярского театра». Подражание прокофьевским интонациям, отголоски «Болеро» Равеля в сочетании с обширным инструментарием принесли слушателям много радости.

Антракт объявили в рупор. И на всем его протяжении в зале звучали песни Beatles под аккомпанементом клавесина. Было весьма «китчево»...

Во втором отделении пятеро участников ансамбля во главе с Пекарским долго и упорно хлопали в ладоши и шелкали пальцами, вступая в диалог, состоящий из простых предложений. Чисто музыкальным сопровождением этому действу явились ритмизованные квинты ксилофона. Это длилось долго: вначале фоном диалога и одновременно его ритмической сеткой стали

два хлопка, затем их стало три, четыре... Метрическая прогрессия дошла в итоге до шести, и все неожиданно оборвалось. Словесная арка — «Ну что я вам могу сказать?» вначале и «Я этого не говорил!» в окончании — могла показаться увлекательной, особенно при сменах метра, но... слова поверх хлопков были едва различимы, из-за чего пришлось долгое время напрягать свой слух, а в итоге оставить эту затею и поддаться гипнотизирующей власти однообразного ритма. Зал терпеливо ждал конца, после чего раздался чей-то возглас облегчения: «Ну, слава тебе, Господи!..» А что вы хотели, ребята? Вы же на КИТЧ пришли!

Однако оказалось, что это только начало составного номера, а хлопанье — лишь ожидание чтеца, Льва Рубинштейна, на чьи слова написано «*Появление героя*» **Владимира Мартынова** для чтеца и ударных. Сочинение служило неким философским, не без налета юмора, завершением концерта. Его «сюжет» был поделен на несколько относительно законченных фрагментов, в которых выступления чтеца перемежались с отдельно звучащей музыкой. Каждый этап поначалу заканчивался словом «думать», чему отвечало еле уловимое гудение. Затем добавились два ксилофона как медитативное созерцание и, одновременно, минималистский фон для последующего «напластования» звучно-

сти, далее — подвешенные тарелочки, потом и листья, которые были расположены на балконах. Пространство расширилось, набирая мощь звучания и подчиняя себе слушателя: в перекличках сонорных звукоточек постепенно сложилась остиная гармоническая формула (слышна нисходящая гамма си мажор, остановка на доминанте), многократно повторенная; в ответ на слова чтеца «И уже не поймешь, где что» у малого ксилофона появилась мелодия; после слов «И не могу, не могу, не могу, не могу...» к гармоничному звуковому полю добавились «посторонние» звуки, образуя новое настроение; вслед за последней фразой «Потом он надолго задумался» на зал обрушилось плотное, переливающееся многообразием оттенков звуковое полотно... А затем постепенно, на *diminuendo*, все пошло назад, снимая каждый пласт, и в конце концов осталось первоначальное гудение — звук «си», из которого все выросло и расцвело...

Звук тянулся, и замороженная публика долго не могла понять, живет ли он еще в пространстве зала или уже исчез. Никто не решался на аплодисменты, но наконец это произошло. Так и закончился концерт. Выйдя из зала, я еще долго напевала «Душа моя» и нисходящую гамму си мажор.

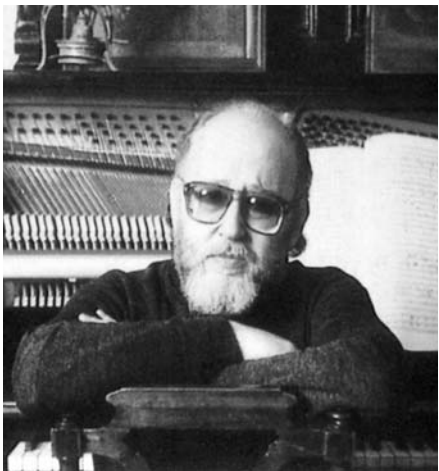
Дарья Фадеева,
студентка IV курса ИТФ

ВЕЧЕР «МОСКОВСКОЙ ОСЕНИ»

Проблема актуальности новейшего искусства в наше время стоит остро. Довольно часто создается впечатление, что оно замкнулось на себя и не имеет выхода к рядовому слушателю, не отражает жгучих проблем современности. Для профессионального музыканта совершенно очевидно, что такое положение вещей не соответствует действительности, но, тем не менее, далеко не все понимают, принимают и исполняют новую академическую музыку, предпочитая ей в лучшем случае «вечную классику». А не исполняемая, она теряет всякий смысл, становясь мертвым грузом. Тем выше значимость фестивалей, способствующих ее распространению. Таковым и является «Московская осень», которая в этом году состоялась в 31-й раз.

19 ноября в рамках фестиваля прошел один из концертов — «VI камерата». Заняв место в зрительном зале, который был полностью заполнен, я приготовился услышать и понять нечто ультрасовременное. Но этого не произошло. В первом отделении звучала позднеромантическая, абсолютно тональная музыка с присущей ей стройностью формы отдельных частей и всего цикла. Оно было насквозь пронизано дуализмом. Исполнялись две сонаты для виолончели и фортепиано учителя и ученика — **Н. Сидельникова** и **И. Соколова** — в интерпретации **Ивана Соколова** и **Ирины Великовской**.

Вечер открыло сочинение **Николая Сидельникова**. Благодаря своим масштабам (около 30 минут), сложности развития, образности тематизма и строению цикла соната достигает симфо-



нических масштабов и называется **Симфония-соната**. В ней четыре части с традиционными для симфонии функциями: энергичной первой частью, скерцо (где эпизоды первобытной ритмичности чередуются с лирической кантиленой виолончели), медленной частью (в которой особенно сильны медиативные пространственно-сонорные эффекты в сочетании с тональными разделами и широкой рахманиновской мелодикой) и танцевальным финалом, близким по тематизму первой части. Безусловно, вертикаль сочинения имеет диссонантную основу, а в красивую лирическую мелодику то и дело проникают хроматические интонации. Широко используются необычные штрихи и аккордовые созвучия, рождающие сонорный эффект, нашлось

место и для двенадцатитоновости, которая придает сонате некоторое сходство с музыкой Альбана Берга, Сергея Рахманинова, а в чем-то и Сергея Прокофьева.

Наличие монограмм давно успело стать традицией, ими пользовались многие от Баха до Берга и Шостаковича. Одна из сквозных монограмм произведения — созвучие *h-d-e-f* (Сидельников), другая — сам тональный план сонаты *h-d-d-h*. Несмотря на некоторое стиливое многообразие, соната **Н. Сидельникова** произвела довольно сильное впечатление, дополнив общую картину позднеромантической музыки.

В **Сонате Ивана Соколова** налицо стилистическое родство с сочинением **Н. Сидельникова**: это произведение тонально-гармонического склада, с опорой на классическое сонатное развитие

и позднеромантическую гармонию. Она также содержит символический тональный план (*d-h-H-d*) и несколько монограмм. В первой части обращают на себя внимание низкие органичные пункты, остинатные ритмы, в медленной — особое внимание



уделено струнным штрихам, которые создают непередаваемое волшебное звучание. Игривое сонористическое скерцо похоже на цокание копыт лошади, ос-

новной акцент сделан здесь на штрихах виолончели, за счет которых и возникает необычный сонорный эффект — различные трели, пиццикато и глиссандо.

Балладный финал возвращает слушателя к суровому настроению первой части; главная партия своим бесконечным движением не преодолимо напоминает «Гретхен» Шуберта, побочная — апофеоз поэтичному романтизму. Завершает сонату волшебный сонорный эпизод с уже знакомой монограммой-созвучием *h-d-e*. Как светлая дань памяти Учителю.

По словам самого **Ивана Соколова**, «*Соната* — попытка написать музыку без зримой опоры на концепции, названия, программы, только с опорой на саму себя». Идея «абсолютной» музыки без отсылок к внешним условиям времени от времени используется композиторами различных эпох, но в век всеобщей концептуальности выглядит особенно свежо.

Во втором отделении прозвучала «*Новая книга танцев*» **Владимира Мартынова** в испол-

нении автора. Эстетика произведения, по словам **В. Мартынова**, — это «*попытка сохранить жизненные инстинкты в условиях жестокой окружающей среды экономического кризиса и, несмотря на это, остаться человеком*».

Все произведение имеет рондальную структуру, основанную на повторности как мелких созвучий, остинатных ритмов, фраз, так и крупных разделов, общее количество которых равно десяти.

В результате получается довольно жесткая бескомпромиссная пляска как раз в духе времени, которая позволяет если не остаться человеком, так, по крайней мере — приспособиться.

Достойная современная проблематика, к сожалению, не дошла до половины аудитории, которая покинула зал после перерыва. Все еще сказывается недопонимание публикой «прелестей» минимализма. Слушая минималистскую музыку, всегда интересно наблюдать реакцию зала. После того как почти одно и то же повторялось в течение получаса, всеобщее эрзание на стульях доросло до полноправного сонорного контрапункта. Через 45 минут вторым контрапунктом пошел активный шепот. Доподлинно неизвестно, был ли этот «хеп-пинг» запланирован, но, безусловно, он придал сочинению некоторое обаяние и свежесть.

Антон Клименков,
студент IV курса ИТФ

НА ТЕАТРАЛЬНОЙ СЦЕНЕ

ШОКОВАЯ ТЕРАПИЯ

Новый театральный сезон принес немало премьер, в том числе музыкальных. Одна из них — привлекающая общественное внимание «Трехгрошовая опера» Курта Вайля и Бертольда Брехта, которую на сцене МХТ им. Чехова поставил режиссер Кирилл Серебренников.

Еще никогда на основной сцене Художественного театра не ставили Брехта. Это объяснимо: театр Брехта, построенный на идее отчуждения, традиционно противопоставляется психологическому театру Станиславского, заветы которого в МХТе блюдут свято. И вот свершилось!

Пьесы Брехта актуальны до такой степени, что кажутся написанными сегодня. И все же Серебренникову этой актуальности не хватило. Ему потребовался новый перевод «Трехгрошовой оперы», переложение ее на «современный» сленг, чтобы встряхнуть текст, заставить зрителя воспринимать его с той же бурей эмоций, которую он вызывал 80 лет назад (в самом деле, эффект становится гораздо сильнее, если вместо «а ты уже на дне» пропеть «и ты вся в дерьме...»). Несмотря на осовременивание текста, поначалу кажется, что действие происходит вне определенного времени и места. Перелом возникает во втором антракте, когда сцену наполняют нищие. Нищие совсем не абстрактные, а наши, сегодняшние, легко узнаваемые и воспроизведенные с натуралистической точностью.

«Трехгрошовая опера» была написана в 1928 году и момен-

тально снискала славу. Ее темы распевали на улицах, а спектакли пользовались неизменным успехом. И сегодня проблемы, затронутые в этой пьесе, не теряют своей актуальности: с первых минут спектакля мы наблюдаем за привычной действительностью — нищие, разврат, бездуховность, убийства... В опере нет ни одного положительного героя,



никто не вызывает сочувствия. Каждый думает только о своей шкуре. Когда Пичем говорит о «жизни человеческого духа», кто-то из его подчиненных изумленно переспрашивает: «Какого?». Когда Мэки-Нож (К. Хабенский) скажет о душе, ответом ему будет: «Какой-такой душе?». Во время финала второго акта парень, выскочивший из толпы с воплем «А как же человек?» — падает от меткого выстрела полисмена. А если люди просто не знают слов с этими корнями, ни о какой человечности не может быть и речи.

Что касается музыкального и литературного текста Вайля — Брехта, то он воспроизведен в том виде, в котором существовал изначально (наследники их авторских прав выдвинули требование о неприкосновенности пьесы). Несмотря на это, звучащее со сцены производит порой удручающее впечатление. Помимо нового перевода, избыточного ненормативной лексикой, и музыкальное исполнение зонгов зачастую оставляет желать лучшего. Конечно, известно, что сам Брехт требовал от первых исполнителей не оперного пения, а уличного, «блатного», но этот же принцип у Серебренникова переходит в гротеск. Актеры поют подчеркнута немелодично, хриплыми голосами, часто — фальшиво. Положение спасает оркестр — Московский ансамбль современной музыки, но зачастую и этого не хватает, чтобы изменить впечатление.

И все-таки «Трехгрошовая опера» — спектакль, привлекающий к себе внимание и вызвавший полемику среди публики. Уже в этом, безусловно, — режиссерский успех. Но остается открытым вопрос: стоит ли отказываться от вечных ценностей, стоит ли обнажать и намеренно подчеркивать ту грязь, «изнанку» жизни, которые были и будут неизбежным злом? Стоит ли привлекать ко всему этому внимание, применяя такую «шоковую терапию»?

Антонина Ольшевская,
студентка IV курса ИТФ

НОВАЯ МУЗЫКА

РУСЬ, ПРАВОСЛАВИЕ, ГОГОЛЬ...

Недавно в Большом зале консерватории состоялась премьера оратории Владимира Довганя «Услыши, Боже, глас мой» для тещи, солистов, хора и оркестра. Произведение сочинено в 2009 году и посвящено памяти Н. В. Гоголя. Либретто, составленное самим композитором, является компиляцией текстов Гоголя, которые на концерте читал Олег Бабяновский. Основными источниками стали автобиографические произведения писателя — письма, дневники, заметки, а также... фрагменты из «Тараса Бульбы» и «Мертвых душ». Кроме того, В. Довгань обратился к каноническим богослужебным текстам, к украинской лирике и украинским народным песням.

Русский классик, изрядно избитый в школьных уроках литературы — «выдающийся писатель критического реализма», «автор гротескно-фантастической прозы, предвосхитившей ряд тенденций искусства XX века» (список банальностей можно продолжить самостоятельно), — вдруг, через слово самого Гоголя, предстает живым человеком. Верующим. Переживающим. Любящим Русь. Болящим за нее. Но все-таки верящим в лучшее.

Оратория в двух частях, обра-

млогом и эпилогом для хора и оркестра, последовательно раскрывает путь Гоголя от детства к концу жизни. Если же говорить о драматургии, связанной с церковно-литургическими текстами, то она развивается от праздника Рождества — к празднику Пасхи.

Первая часть — в основном церковно-хоровая — выдержана в строгом, хотя и радостном тоне. Безупречное стройное пение и музыка, которая стремится



раскрыть слово, в прекрасной акустике Большого зала создают атмосферу полурелигиозного действия. А симфоническое окончание первой части — «Битва» — заставляет вспомнить «Александра Невского» Сергея Прокофьева (кроме сюжетных переключ-

чек, есть еще и что-то «прокофьевское» в интонациях): музыка делает «зримым» столкновение казаков и польской шляхты.

Вторая же часть по сравнению с первой более симфоническая и светская. И здесь В. Довгань проявляет себя как изумительный художник оркестра, изящными штрихами изображая ночь или крупными мазками рисуя фантастический полет птицы-тройки.

Музыкальный мир, созданный композитором, удивительно созвучен текстам Гоголя. Музыка, предваряемая чтением, оказывается иллюстрацией только что услышанного слова. Причем иллюстрацией-размышлением. А может быть, даже огромной картиной, написанной под впечатлением прочитанного.

Кроме Н. В. Гоголя есть и еще один герой, изображенный на монументальном звуковом полотне, это — Русь. Сильная, но не счастливая, огромная, но не прибранная, любимая, но болезненная... В конце концов, гоголевская любовь к родине и изображение российской действительности во всей ее неприглядности — тоже избитая тема для школьных сочинений...

Надежда Игнатьева,
студентка IV курса ИТФ

КОНФЕРЕНЦИЯ

«СВЕТ, КОТОРЫЙ В НАС...»

Георгий Васильевич Свиридов, как известно, родился в городе Фатеже Курской губернии. И сегодня на родине композитора бережно хранят и чтят его память. С 1998 года в Курске регулярно проводятся музыкальные фестивали, конкурсы, научно-практические конференции, детская хоровая Ассамблея, присуждается премия Губернатора Курской области имени Г. В. Свиридова; в 2005 году был открыт памятник.



В этом году в рамках XI Международного музыкального фестиваля имени Г. В. Свиридова уже пятый раз была проведена Всероссийская студенческая научно-практическая конференция «Свиридовские чтения». Она прошла в Курске 25 и 26 ноября на базе Курского музыкального училища имени Свиридова, предваряя собой фестиваль памяти композитора. В ней принимали участие студенты 26 учебных заведений России, Украины и Белоруссии, а также ведущие музыковеды России и СНГ. Тема «Свиридовских чтений» приурочена к Федеральной целевой программе «Культура России 2006-2011 гг.» и звучит весьма общирно: «Г. В. Свиридов и пути развития современной русской музыки».

Довольно короткий срок конференции был насыщен большим количеством событий. В первый день это были торжественное открытие, возложение цветов к памятнику Свиридова, демонстрация выставочных материалов и, конечно, выступления докладчиков, среди которых были как студенты и аспиранты вузов, так и только начинающие свой научный путь учащиеся колледжей. Во второй день помимо докладов гостей конференции состоялась экскурсия на родину композитора.

У слушателей, участников и гостей мероприятия остались яркие и сильные впечатления. Стоит особо отметить просмотр фильма Николая Ряполова «Музыка и душа». Этот фильм был одним из самых значительных событий прошлых конференций, на IV «Чтениях» выступал сам Николай Филиппович. Однако полгода назад замечательного режиссера не стало — и показ фильма стал не только традицией, но и данью памяти художнику, считавшему свой труд о Свиридове главным в жизни.

Незабываемой стала поездка в Фатеж. Музей композитора существует всего 4 года (открытие состоялось в год юбилея Георгия Васильевича, в 2005 г.). Он располагается на третьем этаже в доме, где Свиридов провел детство. Сам Георгий Васильевич не хотел, чтобы из него «делали культ», поэтому личных вещей композитора в музее немного, в основном это ноты и то, что непосредственно связано с творчеством. Среди сотрудников музея нет музыкантов, но к сохранению наследия, к памяти своего земляка они относятся очень бережно и трепетно.

Во время конференции в зале царил необыкновенно творческая атмосфера. Многие выступления вызвали непосредственный интерес со стороны слушателей — вопросы к докладчикам порой переходили в настоящую дискуссию. Большинство выступавших затрагивали темы народности и духовности в творчестве Георгия Васильевича, по-



казывая нестандартные ракурсы исследований и глубоко погружаясь в музыку композитора.

Очень хочется, чтобы традиции «Свиридовских чтений» продолжались и развивались, чтобы его творчество становилось предметом все новых научных изысканий и не прекращало яркую жизнь в исполнительской практике. Потому что Свиридов — великий художник и, по словам Владимира Рубина, «искусство его несет всем людям высокую радость, добро и возвращает силу «свету, который в нас»».

Ольга Ординарцева,
студентка I курса ДФ

Художественный руководитель:
профессор Т. А. Курьшева
Ответственный редактор:
доцент М. В. Шеславская
Редактор: О. Окнинская
Оригинал-макет: М. В. Переверзева
Сдано в печать 13.01.2010

125009, Москва, ул. Б. Никитская, 13
Интернет: tribuna.mosconsv.ru
Свидетельство о регистрации СМИ:
ПИ № ФС77-37913
ПРИ ПЕРЕПЕЧАТКЕ ССЫЛКА НА
ГАЗЕТУ ОБЯЗАТЕЛЬНА