

Мрабуча молодого журналиста

№7(53)

ноябрь

2004



Приложение к газете Московской консерватории «Российский музыкант»

«В ОПЕРЕ ВСЁ ДОЛЖНО БЫТЬ В ДВИЖЕНИИ»

Вторую и последнюю свою оперу «Леди Макбет Мценского уезда» Шостакович написал в 1932 году, когда ему было двадцать шесть лет. Скандально известное партийное постановление 1936-го похоронило, по всей видимости, далеко не один оперный шедевр Шостаковича. Да, он говорил, что после 1936 года у него не было желания переступить порог оперного театра. Но, несомненно, его композиторский гений требовал выражения через оперу. Если подсчитать количество возникших в разное время оперных планов, то цифра порядка тридцати просто ошеломляет! Рассказать о них в небольшой статье невозможно. Но на двух последних оперных замыслах остановиться стоит. Тем более, что о них может поведать человек, причастный к созданию либретто. Музыковед Александр Викторович Медведев общался с Дмитрием Дмитриевичем Шостаковичем многие годы. Особенно часто в последние пять месяцев жизни композитора, когда создавались либретто опер «Портрет» и «Черный монах». Наша беседа с А.В.Медведевым, по сути, выдержки из его доклада «О двух оперных замыслах Д.Д.Шостаковича», прочитанного на международной конференции «Век после Родной. 1904–2004», прошедшей в июне этого года в усадьбе Мелихово.

Я познакомился с Д.Д.Шостаковичем еще будучи студентом третьего курса. По приглашению Г.Хубова стал работать в журнале «Советская музыка». Один раз в месяц у нас проходили редколлегии, где в узкой комнате на 3-й Миусской улице (ныне улице Чайковского) собирались М.Д.Сабина, И.В.Нестьев, Г.М.Шнейерсон, Л.В.Полякова. Шостакович тогда был членом редколлегии и приходил на все наши заседания. И я мальчишкой попал в этот коллектив! Позже, с 1963 по 1968 год, я работал в Большом театре и общался ко многим композиторам с предложением сочинить оперу. Обратился и к Шостаковичу. Немного помолчал, он сказал: «Если писать, то только что-то крупное. Например, «Тихий Дон». Я спросил: «Как быть с либретто? К кому обратиться?» «Ну, раз вы такой азартный, вы и напишите», — ответил Шостакович.

Я был в замешательстве, мне никогда не приходилось этим заниматься, на что Дмитрий Дмитриевич ответил: «Это замечательно, что вы не знаете! Значит, будете работать без оглядки. Это самая лучшая форма работы. Вы музыкант, к тому же хорошо владеете словом. Сам материал подскажет вам верное решение. Забудьте о рифме — она

совсем не обязательна, она отвлекает и даже... мешает. А вот о ритмической организации текста надо заботиться. Это важно. Помните, что написанные вами слова должны звучать, должны быть пропеты».

Когда либретто было готово, Шостакович на титульном листе написал: «Одобрю. Принял к работе». Он даже начал писать, но, к сожалению, не довел оперу до конца. Возможно, все нарушила встреча с Шолоховым в Ростове-на-Дону. Ирина Антоновна Шостакович рассказывала мне, что Шолохов на той встрече был в подпитии, клал Шостаковичу руки на плечи, обращался к нему на «ты», почему-то называл Дмитрием... Надо знать натуру Шостаковича, чтобы понять, как все это могло покоробить его.

Когда я спросил Дмитрия Дмитриевича, почему он оставил свою работу, он ответил: «Я такой же человек, как все, и у меня тоже что-то может не получаться. Но у меня нет никаких претензий к вашему либретто. В нем все хорошо, все на месте. И «Тихий Дон», конечно, великий роман. Но что поделаешь — не получается у меня, не получается».

Больше он ничего не говорил. Можно только строить предположения, какой могла бы быть эта опера. Несколько лет спустя, в Ленинграде, 18 марта 1975 года, на другой день после премьеры в МАЛЕГОТ'е нашей с М.Вайнбергом оперы «Мадона и Солдат», произошел разговор, который положил начало нашей новой совместной работе. Помню слова композитора, сказанные скороговоркой, чуть иронично: «Я хочу вас попросить написать для меня либретто двух опер. Сюжеты, так сказать, невеселые, но авторы неплохие — Гоголь и Чехов. Две оперы, так сказать, под одной крышей (Шостакович сложил руки домиком). Сначала «Портрет». Герой там кончает плохо, сходит с ума, умирает. Занавес, антракт. Пусть публика покружится в фойе, попьет лимонад. Потом «Черный монах». История тоже довольно мрачная. Но ведь классики, классики!.. Я давно думал об этой работе, теперь надо бы успеть».

«Давно» применительно к названным сюжетам имеет точную датировку. По словам Шостаковича, он задумал написать «Портрет» еще в конце 20-х го-

дов, сразу после завершения оперы «Нос». Что же касается «Черного монаха», то пристальный интерес композитора к этой повести не ослабевал, можно сказать, на протяжении всей его жизни. Он словно примеривался к манящему сюжету, искал возможные его решения. А начался этот интерес совсем как у Чехова, с провидческого сна.



Этот сон 19-летний Шостакович увидел в новогоднюю ночь 31 декабря 1925 года, о чем 1 января, написал своему старшему коллеге, известному теоретику музыки Б.Л.Яворскому: «Иду я в пустыне, и вдруг навстречу мне попадает «старец» в белой одежде, который говорит мне: этот год будет для тебя счастливым. После этого я проснулся с ощущением огромной радости. ...Вспомнил рассказ Чехова «Черный монах» и вспомнил, что у Коврина было состояние такой великой радости, что он не знал, куда от нее деваться. Ах, как это было хорошо».

Совместная работа с композитором многое открыла мне в замысле оперного диптиха по Гоголю и Чехову. Шостакович явно сопоставлял главных героев «Портрета» и «Черного монаха» — Чарткова и Коврина. Их судьбы, каждая по-своему, трагичны. Жизни молодых, талантливых людей, художника и философа, в расцвете сил, на взлете, круто меняются, происходит слом характеров, личность разрушается, человек гибнет.

В «Портрете» художник предал свой талант, богатеет, жиреет, обслуживает власть имущих и, в конце концов, становится пародией на самого себя. Помню реплику Шостаковича о

Чарткове: «Совсем как Ионыч из рассказа Чехова!». В «Черном монахе» Коврин неотделим от явившегося ему призрака, который становится его alter ego. Монах не есть воплощение зла или фатума. Он прежде всего, обольститель, «ласковый и лукавый». Он не производит никаких действий, просто является к Коврину и беседует с ним. И эти беседы, воздействующие на болезненное сознание героя, так ему необходимы! Без них он чувствует себя посредственностью, «одним из стада», как говорит Монах.

Недостаток внешнего действия Шостакович намеревался возместить насыщенностью и остротой диалогов. Эти диалоги, будь то спор или взаимное согласие, затрагивают главные проблемы бытия: о смысле человеческого существования, о смерти и бессмертии, о Боге, христианстве, истинной вере, о гении и посредственности.

Во время одной из последних наших встреч Шостакович сказал слова, которые я понял как основу видения им специфики оперного действия: «Психология человека, его внутренняя жизнь — как раз и есть та скрытая драма, которую он, порой не догадываясь, постоянно носит в себе. Музыка может открыть этот мир, где все движется и клокочет».

На мой вопрос, почему все-таки сюжет «Черного монаха», занимавший мысль Шостаковича более сорока лет, не был озвучен, не стал оперой, композитор ответил: «Я не находил ключа к повести Чехова. В ней много разговоров и мало действия. Для оперы это не очень хорошо. Но главная причина в том, что я не мог представить, как воссоздать на сцене галлюцинацию, призрак, мираж. Ведь Монах должен не только петь, но и двигаться, быть видимым и Коврину на сцене, и зрителям в зале. Я не находил решения...» И так закончил свою мысль: «Я начинаю писать музыку только тогда, когда слышу и вижу задуманное сочинение целиком, во всем его объеме, с началом, серединой и концом. Теперь, кажется, такое видение появилось».

Общение с Дмитрием Дмитриевичем стало для меня настоящей академией. Он поразительно чувствовал пространство создаваемой музыки, ее временные пределы. Я не удивлялся, когда он говорил о той или иной

задуманной сцене в «Портрете»: «Минут девять-десять, не больше». Или: «Фразу официанта в ресторане «Слуш-с! Извольте! Сей момент!» хорошо бы повторить в финале устами Чарткова, — ведь он сам стал таким же официантом в искусстве!». Или: «При заказе Сановником портрета, его слова: «Нам не нужны гении, нам нужны верноподданные» стоит повторить обрывочно, в отдалении: «Гении... гении... не нужны... не нужны...».

Работая над либретто, я причал к особой, чисто оперной экономии текста. В «Портрет» я решил включить сцену из гоголевского же «Невского проспекта». Шостакович ее всячески одобрил, и я этой сценой был доволен. А через месяц, когда либретто близилось к завершению, он сказал: «Знаете, я должен Вас огорчить. Сцену, которая Вам нравится, пришлось убрать. Уж, извините. Понимаете, какая вещь, картина яркая, интересная, но она тормозит действие. Люди ходят по проспекту туда-сюда, показываются, как на витрине, а действие стоит на месте. В опере надо, чтобы все двигалось, все должно быть в движении».

Однажды Дмитрий Дмитриевич попросил меня выписать по актам длительность опер, шедших в Большом театре. Я сделал такую выписку из режиссерских книг и принес к Шостаковичу. Он с интересом просмотрел список, и вдруг удивился: «Сколько идет 1-й акт „Войны и мира“ Прокофьева? Час пятьдесят? Это невозможно. Музыка музыкой, но надо ведь и со слушателем считаться. Нельзя час пятьдесят держать людей в креслах». «Идеальной» оперой по временному раскладу всех четырех действий Шостакович называл «Кармен». Особенно его восхищали 20 минут финальной сцены...

Последний раз А.В.Медведев видел Дмитрия Дмитриевича за две недели до его кончины. Либретто «Портрета» было закончено, композитор его одобрил. Либретто «Черного монаха» к тому моменту существовало лишь в виде сценарного плана и наметок решения ключевых моментов действия. К счастью, либретто «Портрета» позднее было озвучено. В 1983 году М. Вайнберг написал оперу «Портрет», которая была с успехом поставлена в Чехословакии. А замысел «Черного монаха» недавно заинтересовался К.Пендерецкий. Сейчас А.В.Медведев заканчивает работу над либретто. Конечно, «сюжеты невеселые, но ведь классики, классики!».

Подготовила Туяна Будаева, студентка IV курса

ПОСВЯЩАЕТСЯ АЛЬФРЕДУ ШНИТКЕ БДИТЕЛЬНОСТЬ К НЕЛОВКИМ ЭМОЦИЯМ «ВРЕМЯ КРОНОС-КВАРТЕТА»

Альфред Шнитке — дитя своего времени. Трагические события в нем сменяли друг друга с такой ошеломляющей быстротой, что человек нередко терял себя в постоянном ощущении хаоса. В музыке Шнитке обнажены острейшие проблемы XX века, в его произведениях можно найти все: смерть, одиночество, страх, отчаяние. Здесь всё на грани, на пределе прекрасного и высокого рядом с пошлым и безобразным. Его музыка вобрала в себя и стройность классических форм, и эмоциональную палитру экспрессионизма, и светлую ностальгию по музыке барокко, и внешне эффектную, но пустую современную поп-музыку. Острые противоречия как будто разрывают музыку Шнитке изнутри, но без них мы не представляем творчества композитора.

Как показывает фестиваль, посвященный Альфреду Шнитке, проблемы его времени не просто живы до сих пор, они воспринимаются еще острее. Пришел XXI век, и ситуация в мире только усугубилась, нет уверенности ни в чем, мы не знаем, что ждать от следующего дня. И, наоборот, поэтому, публика на концертах фестиваля с таким напряжением слушала: в зале чувствовался какой-то особый нерв, от первой до последней ноты не было слышно ни одного вздоха со стороны аудитории. И это на концерте современной музыки, понятной далеко не всем!

10 октября состоялось исполнение Второго, Четвертого и Пятого Concerti grossi. Национальным филармоническим оркестром России дирижировал Роман Кофман. В концерте принимали

участие замечательные солисты Гидон Кремер (скрипка), Марта Судраба (виолончель) и Лера Ауэрбах (фортепиано).

Второй Concerto grosso посвящен двум выдающимся музыкантам: Наталье Гутман и Олегу Кагану, которые были и первыми его исполнителями в сентябре 1982 года в Западном Берлине. Действительно, эта пара незримо присутствует в каждой ноте Concerto grosso, где идея виртуозного концертирования доведена до вершины. Шнитке сам не раз указывал, насколько на композиторский процесс влияют фигуры предполагаемых исполнителей: «Сочиняя концерт (Первый Concerto grosso, посвященный Гидону Кремеру и Татьяне Гринденко — О.К.), я не только слышал их, но и видел, как они играют — сценическое поведение музыкантов ведь тоже имеет значение». Форма концертирования сольных инструментов и симфонического оркестра является здесь отправной точкой для раскрытия остро-драматических коллизий.

Четвертый Concerto grosso (с подзаголовком Пятая симфония) — одно из самых трагичных произведений Альфреда Шнитке. В интерпретации Романа Кофмана оно прозвучало как пронзительный крик, как вопль истерзанного сердца. Масштабный четырехчастный цикл по развитию музыкальной мысли и настроению воспринимался потрясающе цельно.

К явным промахам я бы отнесла составление программы. Сама по себе идея исполнения всех шести Concerti grossi Шнитке в двух вечерах заслуживает

уважения. У слушателей была возможность в этом убедиться.

Однако, во второй вечер картина была другая. Каждое из произведений необычайно масштабно и грандиозно по замыслу и размерам, поэтому концерт шел с двумя антрактами. Но после исполнения Второго и Четвертого Concerto grosso эмоциональные и энергетические возможности слушателей были настолько истощены, что воспринимать еще одно сочинение такого же уровня (Пятый Concerto grosso) оказалось почти непосильной задачей. Да и оркестр Национальной филармонии явно не дотягивал до уровня шнитковской музыки. Кофман решал проблемы симфонической партитуры одним широким мазком. Эмоциональное слишком преобладало над техническим и часто за счет последнего. Безусловно спасла положение очень чуткая и тонкая игра солиста — Гидона Кремера. Вот кто вел за собой весь оркестр! Поражает его понимание музыки Альфреда Шнитке, полная погруженность в нее. Это можно объяснить не только высочайшим уровнем музыканта, но и его долгим и плодотворным сотрудничеством с композитором. «Альфред вызывает бдительность к таким нашим неловким эмоциям, которые мы бы с удовольствием утаили в себе, чего нам как-то стыдно в себе; он нам это показывает или к нам обращается на этом языке и, может быть, по этому ряду оказывается ближе нам» — не в этих ли словах Гидона Кремера ключ к пониманию музыки Шнитке?

Олеся Кравченко,
студентка III курса

Международный фестиваль Альфреда Шнитке поразил зрителей россыпью знаменитых исполнителей. Концерт 14 октября в Большом зале консерватории не был исключением. В нем приняли участие пианистка Ирина Шнитке (вдова композитора) и знаменитый американский коллектив «Кронос-квартет». В программе: четыре квартета и фортепианный квинтет.

Эта музыка весьма редко звучит у нас, тем более в «живом» исполнении. Совершенно очевидно, что должны были быть задействованы какие-то дополнительные средства для удержания зрительского внимания, учитывая то, что звучание квартета на протяжении целого вечера для многих довольно утомительно. Поэтому обозначенные в программе два антракта (что само по себе большая редкость) могли вызвать недоумение. Однако эти опасения были напрасными.

Четыре квартета Шнитке абсолютно разные произведения. Для каждого из них автор выбрал особые приемы из лексикона композиторских достижений второй половины XX века (например, в Первом, раннем, отдавая дань пуантилистической технике, во Втором — «экмелике»). Второй квартет (1980) посвящен памяти кинорежиссера Ларисы Шепитко, а это уводит в определенную образную сферу.

Появлению Ирины Шнитке на сцене предшествовала небольшая пауза, что подогревало интерес публики к ее выходу. Ожидания пианистка не обманула. Завораживающий фортепианный квин-

тет, сотканный из тончайших градаций тихих звучностей, стал лирической кульминацией вечера. Это произведение Шнитке посвящено памяти своей матери: каждая нота была наполнена нежностью и болью. Великолепный дуэт пианистки и «Кроноса» заставил забыть о реальном времени, оставив единственной альтернативой ему пульс звучащей музыки.

Особым достижением этого концерта стало цветовое решение сцены во время исполнения (им занималась американская сторона). Подсветка органа Большого зала стала неотъемлемой частью партитуры каждого звучащего произведения. Вопреки резким и пестрым краскам, с которыми обычно приходится мириться, чуткая, и в то же время удивительно ненавязчивая цветовая палитра приятно радовала глаз. Усиленное с помощью технических средств звучание инструментов (что является непременным условием музыкантов «Кроноса») позволило уловить тончайшие исполнительские нюансы и доставило слуху невероятное наслаждение.

Бесконечно приятно, что до финального аккорда Четвертого квартета, исполненного в третьем отделении, на концерте продолжало оставаться абсолютное большинство публики (в Москве это большая редкость и большая удача!). Этот факт красноречиво свидетельствует об огромном интересе к творчеству Альфреда Шнитке и исполнителям, которые приумножили достоинства музыки.

Евгения Федяшева,
студентка III курса

НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ СТИЛЕЙ

Стройное звучание струнного оркестра. Это, конечно, не барокко, но тонус барочный: упругий ритм, гармоническая устойчивость...

И вдруг — удар! Здание quasi-барочной фактуры рушится на глазах у слушателей: оркестр буквально расстраивается. Мир Баха и Генделя оказался иллюзией, а настоящее наполнено бессилием. Диссонансы сползают в мучительный унисон, а его обрывает тишина. На смену пугающему хаосу приходит пустота... Добро пожаловать в мир Шнитке!

Так, третьим Concerto grosso, 8 октября начался очередной концерт фестиваля музыки Альфреда Шнитке. И это чрезвычайно удачное начало. Сразу заявлено, что музыка шнитковских concerti grossi создана на пересечении стилей автора и барокко, и показан один из видов взаимоотношений этих сфер.

Полистилистика в музыке Шнитке — средство поистине незаменимое. Основа драматургии любого произведения контрасты. Внутри авторского стиля Шнитке взяться им негде: в этом мире слишком много боли, чтобы осталось место для чего-то еще. И Шнитке создает контраст, привнося в свою музыку «другую музыку» иной эпохи или иного назначения, например, киномузыку или «легкий» жанр танго.

Помимо Третьего в концерте прозвучали и два других concerti grossi, рассчитанных на исполнение с камерным оркестром: знаменитый Первый, где, как и в Третьем, солируют две скрипки, и Шестой, где солистами становятся скрипка и фортепиано. Неизменным участником исполнения всех трех был выдающийся скрипач Гидон Кремер, привезший свой молодой оркестр «КРЕМЕРА Балтика».

Исполнение музыки XX века — совершенно особая задача. Образный строй порой труден для понимания, и исполнитель должен внушить слушателю свою трактовку, стать оратором, актером. И Кремер блестяще справляется с этой задачей. Подчас он находит даже убедительные пластические решения! Например, в конце части и солист, и оркестр замирают на кульминационной точке, включая в музыку тишину после финального аккорда.

Достойный ансамбль Кремеру создает знаменитая Татьяна Гринденко (скрипка). К сожалению, того же нельзя сказать о пианистке Лере Ауэрбах. Ее партия не достигала нужного напряжения, а ведь фортепиано со своей неуклонной температурой — один из самых сложных инструментов для исполнения диссонантной музыки.

Оркестр, где средний возраст

участников всего 25 лет, был великолепен. Благодаря северной отточенности игры музыкантов, слушатель мог по достоинству оценить виртуозное обращение со струнными гениального оркестровщика. Партия солиста прерывается, и за ней неожиданно обнаруживается такое звучание «фона», что захватывает дух!

Не избежал концерт и визуальных эффектов — подсветки органа, которая в Большом зале часто в прямом смысле слова затмевает все остальное. Хотя и была попытка сделать это более тонко: основной цвет менялся не с каждой тональностью, а с каждой частью. Однако по-прежнему непонятно, кто должен подбирать цвет и насколько серьезно его влияние на слушательское восприятие. Движущиеся на этом фоне световые фигуры выглядели более или менее удачно, и можно даже допустить, что в медитативных частях их вращение способно помочь слушателю войти в образный строй сочинения. Но техническая сторона далеко не идеальна. Все это пока только шаги к действительно художественному претворению подобных замыслов в жизнь, что, возможно, станет одним из перспективных направлений ближайших десятилетий.

Мария Моисеева,
студентка IV курса

ДУША НА НЕБЕСАХ

20 октября состоялся заключительный концерт фестиваля музыки Шнитке. В исполнении Национального филармонического оркестра России, которым дирижировал в этот вечер Ион Малин (Австрия), прозвучали три сочинения композитора: увертюра «Несон в летнюю ночь», Седьмая симфония и Первый виолончельный концерт.

Как и предыдущие концерты фестиваля, этот тоже был не из легких для восприятия. Даже для нашего молодого поколения, уже, казалось бы, привыкшего к различному музыкальным изощрениям XX и XXI веков. После концерта ощущаешь себя так, словно прочитал серьезный философский роман Г. Гессе или Ф. Ницше, над которым нужно еще долго думать и вникать, неоднократно перечитывая снова.

Начали музыканты, пожалуй, с самого светлого произведения в этой программе — увертюры «Несон в летнюю ночь» («не по Шекспиру», 1985, Зальцбург). Но даже в эту красивую и чистую музыку в стиле менуэтов венских классиков, исполняемую такими же «чистыми» тембрами (флейта, скрипка, кларесин), проникает диссонантное и даже какое-то болезненное звучание нашего времени. Оно пытается разрушить хрупкую чистоту. Невольно возникли ассоциации с темой фашистского нашествия из Седьмой симфонии Шостаковича, которая так же наруша-

ет безмятежное звучание экспозиции (здесь похожее нарастание звучания на crescendo и использование тембра малого барабана).

Вслед за увертюрой была исполнена Седьмая симфония, посвященная Курту Мазуру (1993). Одинокое соло скрипки на остинатном басу в начале произведения и медленно наплывающие низкие струнные сразу настроили на мрачный лад. Форма первой части в своем неуклонно возрастающем и чрезвычайно напряженном crescendo, срывающемся после удара в гонг, очень точно передает ощущение безысходности и неотвратимости трагедии. Невольно, но в этом сочинении, как мне показалось, нет ни одного светлого момента, ни одной отдушины. Во второй части симфонии, где все строится как бы из кусочков и целое распадается, возникает чувство, как будто начинаешь сходить с ума — настолько эмоционально трудна эта музыка для восприятия.

В завершение оркестр и Наталья Гутман исполнили посвященный ей Первый виолончельный концерт (1985–1986). Это сочинение послужило своего рода прощанием с Фестивалем, выразившемся в потрясающем окончании концерта тихим соло виолончели в высочайшем регистре, которое прозвучало как вознесение души на небеса.

Мария Карачевская,
студентка IV курса