

Мрибчн молодога журналиста

№8(97)

ноябрь

2009

ВЫХОДИТ
с 1998 года



МУЗЫКАЛЬНАЯ ГАЗЕТА СТУДЕНТОВ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

приложение к газете «российский музыкант»

КОНЦЕРТНЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ

ПРОЕКТ ТОВАРИЩА ЛЮБИМОВА

«Механический балет» — проект тов. Любимова (Цирк на 352 клавишах) — под таким интригующим названием прошел музыкальный вечер 2 ноября в Большом зале консерватории. Имя пианиста Алексея Любимова на афише, известного своей оригинальностью и высоким профессионализмом, уже предвещало что-то чрезвычайно интересное. Однако результат не только не обманул ожиданий слушателей, но и несомненно превзошел их.

Концерт был уникален во многих отношениях. Во-первых потому, что в основном это была музыка для 4-х (!) фортепиано. Во-вторых, по составу участников: в «квартет» пианистов вошли сам Алексей Любимов, Михаил Дубов, Петр Айду и Александр Зуев. Безусловно, по отдельности или в дуэте мы нередко видим этих исполнителей на сцене. Но единым ансамблем они выступили впервые. И, в третьих, необычной была сама программа вечера: три сочинения из пяти исполненных были заявлены как российские премьеры.

Всякое выступление А. Любимова традиционно отличается объединяющей идеей. Этим вечером таковой стала популярная в 20-е годы прошлого столетия идея механической музыки, созвучная наступлению века машин и механизмов. Эстетика того времени была обыграна и в буклете концерта (ярко красный цвет, отсылающий к советской символике, изображение множества шестеренок, звание «товарищ» перед фамилией Любимова), и в оформлении сцены

(по-конструктивистски расставленные верхние крышки роялей), и даже в одежде исполнителей (участники ансамбля Марка Пекарского были одеты в повседневные разноцветные одежды).

Знаковым сочинением для всего концерта был впервые прозвучавший в России «Механический балет» Джорджа Антейла. Урбанистический опус, задуманный как музыка к абстрактному фильму Дадли Мёрфи и Фернана Леже, был написан в 1924 году для ударно-шумового оркестра, включавшего 16 механических пианол и огромный ансамбль ударных с использованием сирен, электрических звонков и самолетных пропеллеров. В Большом зале была исполнена концертная версия 1953 года для 4-х фортепиано и оркестра ударных, включающего вышеупомянутые звонки и пропеллеры.

Сочинение Антейла — настоящее детище эпохи футуризма и дадаизма — в свое время вызвало шок у французской публики, а в Америке просто с треском провалилось. Но москов-

скими слушателями «Механический балет» был принят очень хорошо. Этому способствовали не только замечательное исполнение, но и его тщательно продуманное местоположение в программе концерта. «Балет»

идея концерта. Известный как автор множества этюдов, как ученик Бетховена и учитель Листа, Карл Черни был выдающимся пианистом-виртуозом, и блестящая техника в этом квартете — главное. Его веселая, легкая музыка была создана специально для развлечения высшего света австрийской столицы.

Соната для 2-х фортепиано и ударных Бели Бартока напрямую соприкасается с эстетикой «механической музыки». Уже в раннем опусе Бартока «Allegro barbaro» (1911) фортепиано во многом используется как ударный инструмент. А в Сонате (1937) это доведено до абсолюта, и все четыре исполнителя (два пианиста и два ударника) выступают как равноправные солисты. Ударники Андрей Винницкий и Дмитрий Щелкин показали себя настоящими виртуозами, исполнив сложные партии.

Еще в концерте прозвучали два минималистских сочинения для 4-х роялей, оба — московские премьеры. «Пьеса» (1959) Мортон Фелдмана — знаменитого американского композитора, соратника Джона Кейджа — резко контрастировала остальным произведениям (в зале даже был включен свет). Это тихая, медита-

тивная музыка, где звуки и паузы обладают равной значимостью. На всем протяжении сочинения четыре исполнителя играют одни и те же созвучия, но темп и ритм они избирают сами. Делая указания исполнителям, композитор разъясняет: «Начальный аккорд исполняется совместно. Длительность каждого звука выбирается исполнителем. Все такты медленные и не обязательно одинаковые. Динамика тихая, с минимальной атакой...»

Вторая минималистская композиция — специально написанная к концерту «Листок из альбома-2» Владимира Мартынова — совершенно иного плана. Это был минимализм в чистом виде: краткая мотивная ячейка, переходя по кругу от одного исполнителя к другому, постепенно расширялась вплоть до изложения цельной аккордовой темы (автоцитата сочинения 1982 года «Осенняя песнь»). Минималистское повторение чистого ля-минорного трезвучия также расцвечивалось множеством обертонов, возникавших благодаря неповторимой акустике Большого зала: обертоновые призывки создавали иллюзию звучания инструментов симфонического оркестра — скрипки, кларнета, низкой флейты... И все это было пронизано единым энергичным моторным движением, утверждающим идею «механической музыки».

Это была великолепно исполненная современная музыка, часто труднодоступная для восприятия простого слушателя. Но на сей раз у нее был подлинный и неоспоримый успех.

Анна Демидова,
студентка IV курса ИТФ



прозвучал в его завершение, и предшествовавшие сочинения подготовили восприятие слушателя: в программу были включены произведения, хронологически выходящие за рамки 20-30-х годов, но близкие по идее трактовки фортепиано как ударного инструмента с преобладающим механическим началом.

Вечер открыл Концертный квартет Карла Черни. Сочинение автора, жившего в первой половине XIX века, оказалось очень созвучно центральной

КОНЦЕРТ БЕЗ ГРУППЫ С ОРКЕСТРОМ

Как правило, такие стили, как рок и классика, противопоставляются друг другу. Если одним нравится рок, то вряд ли им будет по душе так называемая классическая музыка. И наоборот. Однако для некоторых людей подобное разделение совсем не близко. Джон Лорд, клавишник, композитор, основатель легендарной рок-группы «Deep Purple», — один из первых, кто попытался синтезировать звучание академической классики и рок-музыки.

В 1969 году в Лондоне Королевским симфоническим оркестром и рок-группой «Deep Purple» было впервые исполне-

но новое сочинение Джона Лорда «Concerto for Group and Orchestra» («Концерт для группы с оркестром»). В России этой премьере дано было осуществиться с сорокалетним опозданием: 15 октября нынешнего года она состоялась в Концертном зале «Россия» в Лужниках. Сам автор приехал в Москву, чтобы выступить перед российской публикой.

В 2002 году Джон Лорд покинул «Deep Purple» и занялся сольной карьерой. Поэтому лицезреть рок-группу в своем классическом составе (гитарист Ричи Блэкмор, вокалист Ян Гиллан, бас-гитарист Роджер Гловер,

ударник Ян Пэйс и сам Лорд) москвичам не пришлось. И так, Лорд представил свое сочинение «без группы» — ее заменила *Cru Free* (кавер-группа «Deep Purple»), а партию оркестра исполнил московский симфонический коллектив под управлением дирижера Владимира Зивы.

В наше время, когда рок-оперы и рок-концерты с симфоническим оркестром ни у кого уже не могут вызвать удивление, трудно представить, что еще сорок лет назад подобные образцы только начали появляться. И Джон Лорд был одним из тех, кто обозначил эту тенденцию, ставшую впоследствии всеоб-

щей. Поэтому, вынося оценку «Concerto for Group and Orchestra», нельзя не учитывать, что это не вершина, а только начало пути к ней. Подобно тому как романы Алябьева и Гурилева стали той почвой, на которой вырос «глинчинский дуб».

Лорд соединил в одном сочинении и рок-фрагменты, и разделы, написанные в академическом духе, но синтез этот в итоге вышел не очень органичным. Хотя формально один эпизод вытекал из другого (например, экспрессивная мелодия гитары рождалась именно на пике кульминации симфонического развития), музыкальной целостности не получилось.

Некоторую эклектичность и неестественность в сосуще-

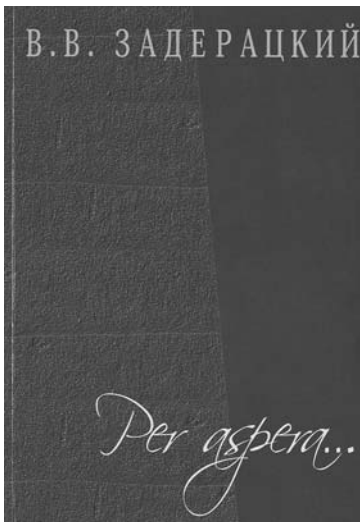
ствовании этих «музык» почувствовала и публика. Те, кому ближе была рок-сфера, в соответствующих разделах свистели и кричали, но со скукой пережидали симфонические фрагменты (пожалуй, с музыкальной точки зрения они и на самом деле были не очень интересны). Другие — неодобрительно косились на неумных поклонников рока и чинно внимали происходящему. В результате разочарованными остались многие. А ведь при первом исполнении в Лондоне (еще в 1970 году) «Concerto for Group and Orchestra» имел невероятный успех! Но — всему свое время...

Галина Уварова,
студентка IV курса ИТФ

В ЧЕРЕДЕ СОБЫТИЙ

P E R A S P E R A A D A S T R A

15 октября в концертном зале Государственного центрального музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки состоялся концерт-презентация книги **В. В. Задерацкого «Per aspera...»** Книга сына об отце, книга музыковеда о композиторе. Она предназначена для широкого круга читателей — научные исследования и музыкальный анализ в ней сочетаются с увлекательным повествованием о судьбе и времени.



Это первое подробное исследование жизни и творчества композитора **Всеволода Петровича Задерацкого (1891-1953)**. До этого в 2005-2006 гг. были опубликованы три статьи Всеволода Всеволодовича в журнале «Музыкальная Академия», статья в книге «Репрессированная музыка» (составитель М. Калужский), коротенькие биографические справки в Интернете. Но постепенно все больше музыки Всеволода Петровича звучит со сцены, издаются его произведения, и вот, наконец, выходит из печати первый подробный труд о самом композиторе, о его жизненном пути и творчестве.

Судьба Всеволода Петровича уникальна. Он — не забытый

композитор, ведь, по словам его сына, «нельзя забыть то, что никогда не было явлено людям». А имя В. П. Задерацкого как композитора всю его жизнь и долгое время после смерти не существовало для публики. Композитор, воевавший на стороне белых (в армии генерала Деникина), сидевший в лагерях (в том числе и в одном из самых страшных лагерей системы ГУЛАГа — СЕВВОСТЛАГе НКВД), а особенно — композитор, общавшийся с царской семьей, преподававший цесаревичу Алексею, наследнику Российского престола... По реалиям советского времени он не имел права на жизнь. Только невероятные совпадения и необычайно крепкая сила духа позволили В. П. Задерацкому достичь таких вершин в своем творчестве — даже несмотря на то что писал он все «в стол».

Печататься его произведения начинают лишь спустя 20 лет после смерти — стараниями композитора В. Кикты и, конечно, сына — В. В. Задерацкого. Надо сказать, что именно благодаря Всеволоду Всеволодовичу его отец становится известен, именно он в первую очередь выступает и как музыковед-исследователь, и как биограф своего отца. Скорее всего, если бы не он, мы не смогли бы столько узнать о творчестве Всеволода Петровича, не имели бы возможности открыть для себя уникальный пласт отечественной музыки. Но благодаря тщательному труду сына сегодня композитор В. П. Задерацкий постепенно приобретает

все большую известность — причем не только в Украине, где началось возрождение его имени, но и в России и даже за рубежом.

Концерт-презентация стал ярким событием на пути возвращения утраченного. Интересно составленная программа включала в себя различные области творчества композитора — от вокальной и фортепианной музыки до камерно-инструментальной. Выступали маститые исполнители (*Александр Райхельсон, Андрей Диев, Рафаэль Багдасарян*) и молодые музыканты, студенты музыкальных учебных заведений (Академии хорового искусства им. В. Попова, Академического музыкального колледжа при Московской консерватории).

Деятельность В. П. Задерацкого была тесно связана с педагогикой — в музыкальных училищах, в Львовской консерватории,

и сейчас жизнь его произведений также активно возрождается в стенах учебных заведений силами молодых, полных энтузиазма

музыкантов. Можно привести много примеров. Это премьера «Камерной симфонии» осенью 2008 года в Московской консерватории и последовавшая за ней рецензия в «Трибуне молодого журналиста» (№ 7/87, октябрь, 2008). И премьера «Арктической симфонии» в ноябре 2008 года силами педагогов и учащихся колледжа при консерватории. И доклад, посвященный Всеволоду Петровичу на ежегодной студенческой конференции по музыкальной литературе, проводимой в колледже. И, конечно, участие студентов колледжа в состоявшейся презентации новой книги «Per aspera...» — исполнение «Камерной симфонии» ансамблем солистов под управлением Р. Багдасаряна.

Именно Симфония завершила концерт. Ее мощь и ярко выраженная сила духа вновь напомнили слушателям о таланте, воле и необычайной жизнестойкости композитора, идущего вперед несмотря ни на что. На могиле Всеволода Петровича высечены слова, сопровождавшие его всю жизнь: «Nulla dies sine linea» — ни дня без строчки — и «Per aspera ad astra» — через тернии к звездам...

Ольга Ординарцева,
студентка I курса ДФ



МОСТ ДРУЖБЫ

Потребность создавать «мосты дружбы» между разными городами, странами и континентами в последнее время все более заметна. И современное искусство в своем стремлении к выходу за рамки национальных границ, к международному сотрудничеству и сотворчеству людей искусства служит тому подтверждением. Именно так воспринимается недавний (21-22 октября) прошедший в Москве при содействии Московской консерватории и Культурного центра Украины музыкальный фестиваль «Мост дружбы: Украина — Россия».

Организаторам Клуба молодых композиторов и исполнителей Москвы — *Татьяне Шатковской* и *Ирине Минаковой* — удалось собрать «под одним крылом» молодых музыкантов из Киева, Львова, Одессы, Харькова, Донецка и Москвы. Автор проекта и руководитель фестиваля — студентка 5 курса композиторского факультета *Татьяна Шатковская*, которая, по ее словам, мечтала о луховном объединении людей из разных стран, —

выступила также в роли исполнителя и композитора.

На фестивале была представлена довольно впечатляющая панорама различных творческих течений, начиная от более традиционных, обращенных к наследию прошлого (например, «Трио памяти Д. Шостаковича» *Елены Шевченко*, г. Харь-



ков), до самых авангардно-экспериментальных (к примеру, «Манифест для трех пенопластов» *Георгия Дорохова*, г. Москва). Программа фестиваля уложилась в два концерта.

21 октября в консерваторском зале им. Мясковского прошел первый концерт под назва-

нием «В калейдоскопе времени». В нем приняли участие как киевские, так и московские исполнители, среди которых фортепианный дуэт «ShAT» (*Татьяна и Анна Шатковские*), фортепианное трио (*Елена Кайдановская, Ирина Измайлова, Владимир Гринденко*) и струнный квартет, которым руководит *Елена Кайдановская*. «Мне всегда нравилось исполнять новое, — говорит Елена. — Я считаю очень ценным, когда есть

«живой» автор и можно задать ему вопросы об исполнении. Сначала мы разучиваем новое произведение, продумываем его концепцию, после чего приглашаем композитора, который говорит нам либо «все так», либо «все ужасно». Но, как правило, нам удается угадать и донести до слушателя авторский замысел».

Стержнем фестиваля стало выступление ансамбля «*Nostris Temporis*» из Киева, координатором которого является талантливейший композитор и пианист *Алек-*

сей Шмурак. «Наш ансамбль, — рассказывает Алексей, — существует два с половиной года. Он возник из потребности представить киевской публике как классиков музыки XX века, так и молодых современных авторов Украины, Белоруссии, России и стран Европы. Ансамбль активно гастролирует в странах СНГ, где мы сыграли уже более 100 мировых премьер. Участие в фестивале «Мост дружбы» является вторым нашим приездом в Москву, и мы рады, что наши творческие контакты с молодыми российскими авторами становятся все более тесными. Для нас очень важно, что мы имеем возможность представлять культуру России в Украине и культуру Украины в России».

22 октября уже в зале Культурного центра Украины в Москве состоялся второй концерт фестиваля под названием «Манифесты и голограммы». Киевский ансамбль «*Nostris Temporis*» блестяще исполнил наиболее поисковые работы киевлян и москвичей. В строительстве музыкального «Моста дружбы» начался новый этап.

Ш.А.Г.,
студентка КФ

ПРОБЛЕМНЫЙ ВЗГЛЯД

ПЕРВЫЙ БЛИН?

Радовались ли вы когда-нибудь неприятию публикой той или иной музыкально-сценической постановки? Не уверена, что многие дадут положительный ответ. Ведь мы, студенты консерватории, невольно бодем за выступающих на сцене музыкантов. И не только потому, что они наши знакомые, но и потому, что нас объединяет общее любимое дело — музыка. Однако мне бы хотелось рассказать о противоположном случае.

На подмостках театрального центра Арт-Вояж еще весной 2009 года состоялась вторая постановка в России мюзикла Сильвестра Лева «Ребекка» (желающие могут ознакомиться с соответствующей страничкой в Интернете, посвященной этому спектаклю). Рекламная работа была проведена колоссальная. Акцент был сделан на то, что это первая в России работа в стиле «workshop», подразумевающая участие как профессиональных, так и не профессиональных артистов, включая и просто любителей, занимающихся вокалом частным образом. Состав артистов был исключительно молодежным. Я шла в театр, предвкушая нечто интересное, яркое, наполненное молодой энергией.

Зал был полон. Однако недоумение от услышанного и увиденного я испытала буквально в течение первых тактов. По-настоящему хорошие голоса были, увы, далеко не у каждого исполнителя. Более того, ими не обладали даже ведущие актеры. Музыкальное сопровождение также оставляло желать лучшего. Хотя я люблю жанр мюзикла и рок-оперы, моему слуху было трудно воспринимать банальные последовательности из простых аккордов, не характерные даже для поп-музыки. Аранжировка дополняла гнетущее впечатление. Несмотря на то что фонограмме вторил живой оркестр (на чем, кстати, в рекламной кампании был сделан акцент), это не обогатило фактуру — струнные лишь дублировали звучание фонограммы. И, наконец, главным минусом постановки было удивительно слабое либретто. Не могу судить, что стало тому виной — роман Дафны дю Морье или же его упрощенная трактовка.

Конечно, все можно было бы списать на то, что «Ребекка» — спектакль любительский, а не профессиональный. Но разве молодежные постановки существуют для того, чтобы вызывать отторжение?! Возможно, со временем спектакль станет более качественным, актеры распоются, музыканты разыграются... А пока что остается констатировать, что первый блин — комом.

Татьяна Бородина,
студентка IV курса ИТФ

СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКА

ВЫЙТИ ЗА ПРЕДЕЛЫ

6 ноября. 17.30. Конференц-зал Московской консерватории переполнен... Идет встреча-дискуссия с организаторами и участниками концерта «Пение мира о самом себе», который начнется через полтора часа... 19.00. Рахманиновский зал не вмещает всех желающих, некоторые располагаются на хорах... В Московской консерватории — день музыки *Валентина Сильвестрова* и *Арво Пярта*. Концертом из сочинений двух выдающихся композиторов наших дней открывается новый абонементный цикл «*Выйти за пределы, прикоснуться к реальности*», идея которого принадлежит неутомимому пропагандисту современной музыки профессору *А. Б. Любимову*. Он же вступи-



тельным словом и начинает музыкальный вечер.

Днем ранее, 5 ноября, в рамках «Музыкальной гостиной», которую ведет проф. И. А. Скворцова, в присутствии автора состоялся концерт вокальной и фортепианной музыки *В. Сильвестрова*. Практичес-

ки все сочинения исполнялись впервые. Программа была подготовлена постоянными исполнителями музыки *Сильвестрова* — *Светланой Савенко* и *Юрием Полубеловым*. Удивительно, но полуторачасовой концерт слушался абсолютно на одном дыхании. Время как будто бы растворялось в этой музыке, апеллируя к теням ушедших эпох — то Моцарта, то Шуберта, то Шопена... Комментируя эту удивительную стилевую особенность, сам композитор однажды заметил: «С ушедшими эпохами общение возможно тогда, когда ты ощущаешь их как не ушедшие». И самое главное, что не ушло из этой Музыки — ее пронзительная красота, обезоруживающая интимность.

На следующий день были представлены российские премьеры духовных хоров и фортепианных Багателей *В. Сильвестрова*. Первые исполнил хор «Духовное возрождение» под управлением *Льва Контровича*, вторые — сам автор. Хоры, основанные, по большей части, на литургических текстах (за исключением «Заповіт» на слова *Тараса Шевченко*), можно отнести к области вокально-инструментальных миниатюр: та же интимность чувства, то же мелодическое богатство... Композитор, чутко используя ресурсы хора *a cappella*, акустически моделирует храмовое пространство, но от

первой до последней ноты в этих сочинениях слышно именно его авторство. И парадокс — чем больше аллюзий и «узнаваний» слушателями, тем шире круг ассоциаций, тем более «по-сильвестровски» звучит эта музыка! Столь же метафоричны и исполненные автором Багатели последних лет. Вспоминая слова *Сильвестрова*, эти полуимпровизационные миниатюры можно назвать «пением мира о самом себе».

Второе отделение концерта было посвящено музыке *Арво Пярта*. Сначала в исполнении *Алексея Любимова* прозвучала пьеса «К АLINE» (1976). Это сочинение — один из первых образцов стиля *tintinnabuli* (колокольчики). Он отличается аскетизмом особого рода, прозванного *Пяртом* «бегством в добровольную бедность»: строгая сосредоточенность, тяготение к модальности, простота строительного материала музыки, имеющие прообразом средневековую музыкальную культуру. Все эти качества присутствуют и в Четвертой симфонии «Los Angeles», российская премьера которой завершила вечер. Симфония была исполнена камерным оркестром «Musica viva» под руководством *Александра Рудина*.

Название Симфонии объясняется не только американским городом, где прошла премьера (в исполнении Лос-Анджелесского филармонического оркестра), но также и текстовой основой симфонии — Канонем Ангелухранителю, который, хотя и не произносится, но лежит в основе трехчастного цикла. По своему

образному содержанию, эмоциональному наполнению Симфония явно выходит за рамки стиля *tintinnabuli*. Здесь уже не колокольчики, а громогласные колокола, не мерное течение музыки, а маршевая поступь. Эта музыка едва ли кого-то оставит равнодушным, такой мощный заряд она в себе содержит. Возможно даже, Четвертая симфония станет толчком к овладению иными стилевыми гранями и экспрессивным типом высказывания.

Удивительно все же, как маститые, убеленные сединами композиторы осваивают все новые стилевые повороты, не останавливаясь на авангардистских поисках 60-х годов, на достижениях предыдущих десятилетий! Что же, нам остается только наблюдать...

Софья Гандиян, аспирантка ИТФ



Валентин Сильвестров, композитор-легенда, вновь предстал перед московскими слушателями. 5 ноября в достаточно скромном по меркам консерватории помещении — Конференц-зале — состоялся оригинальный камерный концерт. Он шел под знаком

встречи в музыкальной гостиной, в результате чего возникла особая атмосфера доверительного взаимодействия между исполнителями и слушателями. Теплота и интимность стали ключевыми понятиями этого вечера.

Исполняемые произведения также не отличались помпезностью. В программе были только миниатюры — вокальные и фортепианные сочинения *В. Сильвестрова*. Органично взаимодействуя, они следовали друг за другом без перерыва, как единая полуторачасовая композиция. Монолитность концерта не только не мешала, но, напротив, способствовала пониманию музыки автора и полному ее погружению. В зале будто бы сформировался свой мир — мягкий, теплый и прекрасный, такой непохожий на все, что вокруг. В нем было приятно пребывать, оставив далеко позади бытовые проблемы и тревоги.

Выступавших было всего двое: певица *Светлана Савенко* (сопрано) и пианист *Юрий Полубелов*. Каждый из исполнителей, на мой взгляд, максимально тонко и изящно передал мысль, заложенную в сочинениях. Возможно, это было следствием кропотливой работы над музыкальным текстом, а также неоднократных консультаций с автором. Но главной причиной, безусловно, стала любовь к исполняемой музыке.

Атмосфера душевности с самого начала была задана профессором *И. А. Скворцовой*, предварившей вечер вступительным словом. Но ключевым фактором стало присутствие на концерте самого автора.

Татьяна Бородин, студентка IV курса ИТФ

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ

ОДИН ИЗ НИХ...

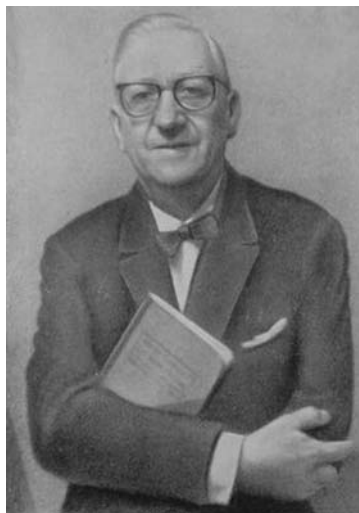
Музыкант, о котором я расскажу, принадлежит к числу композиторов, произведения которых по тем или иным причинам оказались преданы чуть ли не забвению, а сами они, если и вспоминались, то как мастера «второго ряда». Речь пойдет о французском композиторе и дирижере *Анри Соге (Henri Sauguet, 1901-1989)*, ученике и последователе *Эрика Сати*, известном участнике так называемой «Аркёйской школы».

Пьер-Анри Пулар родился в городе Бордо, в семье скромного конторского служащего. Двадцать лет спустя матери — *Соге*, чтобы избавить своего добропорядочного отца от позора иметь сына «мало того что музыканта, так еще и «модерниста»». Серьезные способности и страсть к музыке *Анри* проявил уже в пятилетнем возрасте, девятилетним школьником прислуживал в церкви и так сильно увлекся органом, что практически самоучкой освоил этот сложнейший инструмент. В 15 лет он уже самостоятельно играл во время службы в деревенской церкви близ Бордо, своим заработком внося лепту в достаточно скудный семейный бюджет.

Из-за денежных трудностей *Соге* вместо лица сначала поступил рассыльным в адвокатскую контору, а затем подрабатывал рабочим у торговца вином. Однако каждую свободную минуту *Анри* продолжал отдавать музыке и самообразованию — чтению литературы, латинской и классической поэзии. Случайно услышанная прелюдия *Дебюсси* произвела на него столь сильное впечатление, что он загорелся мечтой сочинять «так же красиво», позднее не раз признаваясь, что *Дебюсси* стал его «отправной точкой в музыку».

Первым сочинением *Анри Соге* стала Сюита для органа, за которой вскоре последовали и фортепианные миниатюры. Известный композитор *Жозеф Кантелуб*, ученик *Венсана д'Энди*, проявив живой интерес к начинающему музыканту и вызвался лично преподавать ему все необходимые дисциплины. Благодаря *Кантелубу* за год обучения *Соге* узнал музыку других композиторов. Очарование творчеством *Дебюсси* испарилось почти мгновенно после того, как *Соге* с увлечением прочел статью *Анри Колле* о «Шестерке», а потом зачитал до дыр памфлет *Жана Кок-*

то «Петух и Арлекин». Отныне он мечтает встретиться с молодыми «возмутителями» спокойствия.



В начале 1921 года *Анри Соге* решил наконец послать письмо одному из членов «Шестерки» — *Дариусу Мийо*. В ответ известный композитор пригласил провинциала из Бордо приехать в Париж на исполнение «Лунного Пьеро» *Шенберга* и премьеру совместного спектакля «Шестерки» «Новобрачные на Эйфелевой башне».

В Париже *Соге* познакомился с *Эриком Сати*, который сыг-

рал в его жизни очень большую роль не только как композитор, но и как старший друг. Именно *Сати* рекомендовал произведения *Соге* почти всем главным действующим лицам Парижа: *Дягилеву*, крупному меценату графу де Бомону и директору шведского балета *Рольфу де Маре*. До конца дней *Соге* сохранил трогательную преданность своему учителю. На исходе 1950-х он познакомил *Джона Кейджа* с фортепианной пьесой *Сати* «Раздражения» и несколькими крошечными партитурами «Меблировочной музыки», рукописи которых долгие годы бережно хранил у себя. Этот благородный поступок помог вернуть в концертную практику почти утерянные авангардные шедевры.

Настоящая известность пришла к *Анри Соге* после премьеры его оперы-буфф «Султан полковника» на сцене Театра *Елисейских полей* (1924). Подлинный успех выпал на долю балета «Кошка», поставленного *Дягилевым* в театре *Монте-Карло* в апреле 1927 года и месяц спустя в Париже — с хореографией *Баланчина* и поразившими всех конструктивистскими декорациями *Наума Габо*. В один момент *Соге* стал модным композитором. Заказы на театральные представления посы-

пались один за другим — так появились оперы «Контрабас», «Пармская обитель», балеты «Давид», «Ночь», «Дерево»...

В 1962 году *Анри Соге* вместе с группой французских композиторов впервые посетил нашу страну. Тогда в Большом зале Московской консерватории прошел концерт, на котором под его управлением с огромным успехом прозвучала сюита из балета «Встреча Эдипа со сфинксом». Через два года в том же зале состоялась премьера нового виолончельного концерта *Соге*, посвященного *Мстиславу Ростроповичу* и блистательно сыгранного им под управлением автора.

...Окончил свою жизнь *Анри Соге* в почтенном возрасте 88 лет. Его прах покоится на Монмартрском кладбище рядом с могилой *Андре Жоливе*.

Помимо шести опер и пятнадцати балетов *Соге* написал десятки партитур для драматических спектаклей в Париже, музыка его звучит во многих французских фильмах. И во всех сочинениях, независимо от избранного жанра, проявляются яркая индивидуальность автора, свобода творческой мысли и верность эстетическим идеалам «Шестерки».

Ангелина Насонова, студентка IV курса ИТФ

НА ТЕАТРАЛЬНОЙ СЦЕНЕ

ПРИБЛИЖАЯСЬ К МУСОРГСКОМУ

Новый сезон в Большом театре открылся оперой Мусоргского «Борис Годунов». Известно, что сейчас в театре существуют два варианта постановки этой оперы: первый — недавно возобновленный спектакль Баратова-Федоровского, созданный еще в конце 40-х, второй — постановка петербургского кинорежиссера **Александра Сокурова**,



премьера которой состоялась весной позапрошлого года. Именно версия Сокурова и открыла 22 сентября сезон на главной оперной сцене страны.

Основой своей постановки Сокуров избрал редакцию 1871 года, в которой опера оканчивается сценой смерти царя. При этом режиссер сумел уложить огромный пятиактный спектакль в два многосоставных действия с одним антрактом, причем, несмотря на почти двухчасовую продолжительность каждой части, зрители ничуть не уставали и увлеченно следили за развитием сюжета. Безусловно, этому во многом способствовала полная драматизма партитура Мусоргского. Однако очень важной оказалась и личность режиссера, который, внося свои акценты, раскрыл новые, ранее неочевидные грани этого известного произведения.

В одном из интервью, данном незадолго до премьеры, сам Сокуров с неожиданной для режиссера скромностью обозначил свою роль в постановке: «Я пришел не для того, чтобы самовыразиться как режиссер. Но для того только, чтобы создать спектакль, драматургически единое действие, приблизиться к Мусоргскому и помочь артистам обрести органичность проживания роли и звучания голоса». И действительно постановка «Бориса Годунова» выглядела вполне традиционно — никакого «осовременения», все сделано сообразно тому, что задумывал композитор. Но за этой внешней традиционностью скрывается позиция режиссера.

Александр Сокуров известен прежде всего как кинорежиссер, создатель документальных, а также игровых фильмов. И в постановке «Бориса» переплелись традиции документального и художественного отражения происходящего действия. Благодаря этому спектакль Сокурова по праву можно оценить не только как интересное театральное музыкальное представление, но и как яркое явление культурологического плана, ведь многое из декораций и костюмов воссоздано в среде театральной условности со всей возможной исторической достоверностью.

У постановки Большого были научные консультанты по истории и театральной драматургии — *Надежда Тетерина* и *Евгений Левашиев*. Кроме того, и сам Сокуров, историк по первому образованию, очень тщательно подошел к воплощению окружения, в котором происходит действие. Но изображение среды у него никогда не становится самоцелью (зритель может даже и не заметить многотрудной работы в этой области) — оно слу-

жит ярким выразительным средством для создания нужного эмоционального тона. Вместе с такими известными мастерами, как *Юрий Купер* (художник-постановщик) и *Павел Каплевич* (художник по костюмам), Сокуров создает образ страдающей России накануне смутных времен. И костюмы, и сценография принципиально выдержаны в одной тональности: это в основном серый тон «народных масс», на фоне которого блеском позолоты и цвета выделяются лишь одеяния знати, церковнослужителей, рамы икон, хоругви и купола Василия Блаженного.

Но все же главной целью у Сокурова является не изображение исторических событий. Режиссера прежде всего интересует человек и его судьба. Движущей силой в спектакле становится не динамика происходящего действия, а драматизм



центральной личности. С потрясающей силой глубины и трагичности показан образ царя Бориса (*Михаил Казаков*), человека очень яркого, одаренного, но ставшего заложником собственного выбора — достижения

власти через страшное преступление. В результате чувство вины, интриги бояр делают из него человека, который вызывает в зрителе не осуждение, а сострадание. Сочетание силы и бессилия в образе Бориса с невероятной пронзительностью оказались выражены в сцене с хором «Хлеба, хлеба!». Народ обступает царя, а тот, при всем его величии и желании изменить ситуацию, не в силах ничего сделать: в стране царит голод и хлеба взять неоткуда.

Более пронзительно, чем обычно, разработана линия «отец — сын». Меццо-сопрановая партия царевича Федора, по сложности рассчитанная на профессиональную вокалистку, отдана мальчику-альту. Ее исполнение детским голосом приводит к потерям в силе звучания, но не в силе выразительности. Федор — воплощение надежды Бориса, его образ привлекает чистотой, искренностью. Рядом с ним сильнее ощу-

щается трагедия царя. Мальчик почти все время присутствует на сцене вместе с отцом: на коронации он разглядывает толпу, резвится и шалит в сценах с боярами, подслушивает страшный рассказ Шуйского.

Вообще в сокуровском спектакле камерные эпизоды с участием одного-двух персонажей отсутствуют. На сцене непрерывно идет параллельное действие, например, во время разговора Пимена и Григория в Чудовом монастыре через келью постоянно снуют монахи. Видимо, тем самым режиссер хотел преодолеть статичность традиционных оперных форм и подчеркнуть, что время на сцене, как и в жизни, не останавливается...

В нынешнем сезоне в Большом театре произошли серьезные изменения: свой пост покинул главный дирижер Александр Ведерников, который, в частности, был дирижером-постановщиком «Бориса». Сентябрьским спектаклем дирижировал *Павел Сорокин*, который, надо сказать, замечательно справился с поставленной перед ним задачей. Музыкальная сторона постановки отличалась высоким уровнем профессионализма. Большое внимание было уделено вокальной выразительности, так свойственной самому Мусоргскому. Не все вокалисты в полной мере справились с трудностями, но некоторым удалось это сделать блестяще. Среди них тенор *Максим Пастер*, с удивительной артистичностью и пластикой исполнивший роль князя Василия Шуйского.

Конечно, сторонники традиционных постановочных решений могут обвинять спектакль в консерватизме. Ценность и новизна постановки Сокурова заключается в личном переживании, очень бережном и одновременно бескомпромиссном переосмыслении хорошо знакомого нам произведения. Художественный синтез вобравшего в себя мудрость веков прошлого и былого ключом жизни настоящего — и есть тот критерий, который позволяет нам причислить «Бориса Годунова» Сокурова к подлинному искусству.

Анна Демидова,
студентка IV курса ИТФ

РУССКИЙ «НЕАПОЛЬ»

В Московском академическом музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко состоялась долгожданная премьера балета «Неаполь» датского хореографа позапрошлого столетия *Августа Бурнонвиля*. Мне посчастливилось посетить генеральную репетицию накануне спектакля. По сути, это было полноценное представление — собравшимся зрителям было предложено реагировать на сценическое действие, как на настоящий спектакль.

Из балетов Бурнонвиля в нашей стране время от времени исполняется лишь «Сильфида», остальные же публике практически неизвестны. «Неаполь», впервые увидевший свет в 1842 году на сцене Датского Королевского балета, в России ранее не ставился, хотя на родине он «живет» уже более полутора столетий. На русскую сцену спектакль перенесли хореограф *Франк Андерсен*, в прошлом ведущий солист Датского Королевского театра, впоследствии — его художественный руководитель, а также художник-сцено-

граф *Микаэль Мелби* (Дания) и художник по костюмам *Дейдре Кленси* (Великобритания). Музыкальный руководитель постановки — главный дирижер театра *Феликс Коробов*. Зная балет по видеозаписям, можно сказать, что в Москве он поставлен почти в оригинальном виде.



По словам Ф. Андерсена, одной из главных проблем для российской балетной труппы явилась пантомима, коей в «Неаполе» достаточно много, особенно

в первом и втором актах. В последние десятилетия «язык жестов» из балета тщательно изгонялся, как нечто отжившее, — в результате мы почти потеряли этот вид пластического искусства, бывший столь неотъемлемой частью романтического танца. Но оказалось, что восстанавливать тяжелее, чем сохранять: российским артистам балета ныне трудно «разговаривать» руками, и, хотя была проделана очень большая работа, в пантомимических эпизодах все же не было той естественности, которую мы наблюдаем у танцовщиков европейских трупп. Временами это напоминало «руки-мельницы» или однообразно-страстные утрированные жесты а ла знойная Италия на русский лад.

Лучше всего удалась чисто танцевальная нота. Безусловно, труппа театра имени Станиславского и Немировича-Данченко — одна из лучших в России. Самой впечатляющей оказалась, пожалуй, сцена свадьбы из третьего акта — яркая картина жизни Неаполя, полная характерных танцев. Для А. Бурнонвиля была важна именно реалистичность первого и третьего актов в противовес типично ро-

мантическому «подводному» волшебству второго. В них хореограф отразил свои впечатления от этого города, его пестрой и многообразной жизни, где глаз не может сразу охватить происходящее. Все это очень хорошо было передано на сцене.

К сожалению, впечатление временами портила некоторая немзыкальность танцовщиков. Создавалось ощущение, что для них нет большой разницы, как танцевать: просто под отбивные такта или под конкретные звуки, при том что музыка в «Неаполе», сочиненная композиторами Н. В. Гаде, Э. М. Э. Хельстедом, Х. С. Паулли, Х. К. Лумбю, достаточно высокого качества. Связано ли это с тем, что еще в балетных училищах не воспитывается привычка слушать музыку? Трудно утверждать, но характерный пример: на генеральной репетиции большинство публики состави-

ли ученики, студенты хореографических учебных заведений, а также артисты балета. Когда после антракта зазвучало вступление к третьему действию, на музыку почти никто не обращал внимания — шли разговоры, обсуждения, но вот когда подняли занавес и начали танцевать — все стихло и взоры обратились на сцену. Однако с середины XIX века увертюра — уже не просто «призыв к вниманию»: это часть спектакля, несущая смысловую нагрузку! А уж интермедии между актами — тем более.

Но в целом, несмотря на разноточные недочеты, у меня остались хорошие воспоминания от этой постановки. При выходе из театра не было ощущения зря потраченного времени, ибо, к сожалению, именно время в наши дни нередко становится одним из главных критериев оценки.

Софья Пепельжи,
студентка IV курса ИТФ

Художественный руководитель:
профессор Т. А. Курьшева
Ответственный редактор:
доцент М. В. Шеславская
Оригинал-макет:
М. В. Переверзева
Сдано в печать 17.11.2009

125009, Москва, ул. Б. Никитская, 13
e-mail: newspapers@mosconsv.ru
Газеты МГК в Интернете:
<http://www.mosconsv.ru/publications/>
ПРИ ПЕРЕПЕЧАТКЕ ССЫЛКИ НА
ГАЗЕТУ «ТРИБУНА МОЛОДОГО
ЖУРНАЛИСТА» ОБЯЗАТЕЛЬНЫ