



ВЫХОДИТ С 1998 ГОДА

СТР. 2

ПУТЕШЕСТВИЕ В ВООБРАЖА-  
ЕМОМ ПРОСТРАНСТВЕ

СТР. 3

УДАРНОЕ ОТКРЫТИЕ

СТР. 3

С БОЛЬШИМ ПОДЪЕМОМ

СТР. 4

ВО СЛАВУ ДЕВЫ  
И КОРОЛЯ-СОЛНЦА

## НА ТЕАТРАЛЬНОЙ СЦЕНЕ

## ЭТОТ ЗАГНАННЫЙ ЗВЕРЬ - ДОН ЖУАН

Вот уже более двух столетий снова и снова пленяет своим безграничным обаянием моцартовский Дон Жуан. От спектакля к спектаклю он покоряет слушателей, каждый раз предстывая в новом образе. Странно, что, несмотря на драматическую кончину Дон Жуана, список покоренных им сердец постоянно пополняется. На сей раз под его магические чары попали создатели спектакля, премьера которого прошла 29 октября в Большом театре.

Творческий союз Теодора Курентзиса и Дмитрия Чернякова стал привычным для московских зрителей. Публика помнит недавнюю громкую московскую премьеру оперы Берга «Воцек», а также показ новосибирского спектакля «Аиды» Верди. В этот раз в трактовке музыки Моцарта Курентзис решил придерживаться линии аутентичного исполнительства. Это проявилось и в небольшом количестве оркестрантов, и в инструментарии, и в специфике приемов игры. В целом, впечатление от звучания оперы осталось прекрасным, за исключением нескольких эпизодов, где певцы и оркестранты пали жертвой неумной энергии дирижера. Маэстро избирал очень быстрые темпы, с которыми исполнители справлялись далеко не всегда. Особенно трудно было певцам, которые помимо музицирования еще и активно двигались по сцене. Тот же темперамент дирижера немного помешал верному распределению динамики. Иногда оркестр просто заглушал певцов и известные всем мелодии можно было слышать с трудом.

Но были моменты удивительного единения оркестра и солистов. Так, по задумке создателей спектакля, Франко Помпони исполнял знаменитую канцонетту Дон Жуана на три рrrr — эффект был поразительный. Его голос был окрашен в выразительные, глубокие тона, и всю ариетту он двигался по сцене так красиво и изящно, что это напоминало заснятый танец, пущенный в замедленном воспроизведении. Ко всему этому прибавилось деликатнейшее сопровождение оркестра, что заставило зрителей буквально замереть, затаив дыхание.

Большинство исполнителей главных ролей — приглашенные звезды. Самое яркое впечатление произвел голос Бригитты Кристенсен, исполнившей Донну Анну. Красивый тембр, потрясающая техника, прекрасная живая передача музыкальных интонаций —



все, что необходимо певице, исполняющей эту роль. Вторую женскую партию исполнила наша примадона — Екатерина Шербаченко. Она блестяще справилась со своей ролью, хотя русских певцов, увы, нетрудно отличить от западных и без помощи программки.

Режиссерское решение заслуживает отдельного освещения, так как постановщик внес существенные изменения в традиционную трактовку персонажей и событий оперы Моцарта. И хотя этот спектакль Чернякова не был столь эксцентричен, что порадовало зрителей, однако особо ярких сценических решений он публике не предложил.

Черняков кардинально переосмыслил сюжет и отношения между персонажами. Все действующие лица в спектакле, как сообщается зрителям, объединены родственными узами. Клан преследователей Дон Жуана, таким образом, представляет собой родственную группу людей, возглавляемых мужем Донны Анны — Доном Оттавио. Все они жаждут отомстить обидчику — Дон Жуану, но каждого из них в тайне неодолимо к нему влечет. При таком развороте сюжета перед постановщиком встают задачи иного характера. И апофеозом этого режиссерского решения стала заключительная сцена оперы.

Финал оперы Моцарта наиболее труден для постановки. Предоставить публике убедительную, страшную и суровую мраморную статую, которая бы еще двигалась и пела — практически невозможно. Перед режиссером стоит сложная проблема:

идти за реалистичностью или же отказаться от нее в пользу каких-либо более оригинальных находок. Оперные сцены пестрят разнообразными вариантами кончины Дон Жуана — его Смерть является своеобразной «лакмусовой бумажкой» эпохи. Так, морализирующий финал пьесы аббата Тирсо де Молина, написанной в XVI веке, говорил о неминуемом наказании безнравственности. Страшное возмез-



дие, облеченное в красочные театральные эффекты, задумали Моцарт с да Понте в своей опере.

Но в новом спектакле смерть Дон Жуана — это не наказание злодея, это не трагическая гибель нераскаявшегося грешника, это... — сердечный приступ. В финаль-

ной сцене все персонажи оказываются в сборе за огромным праздничным столом. К появлению Командора, видимо, была готова вся семья, кроме главного героя. Когда Дон Жуан видит во главе стола умершего Командора (а не его статую!) — тот сидит точно так же, как в самом начале действия, в увертюре, — объятый ужасом, он хватается за сердце и... умирает. После этого Дон Оттавио благодарит «заказного» актера, избравшего время смерти Дон Жуана. В результате жизнерадостный заключительный ансамбль, который был необходим Моцарту в связи с устойчивой традицией подобных финалов, воспринимается как торжество жалких предрассудков над свободным, но сломавшимся под их гнетом человеком. Дон Жуан погибает от собственного ужаса, от задавившей его окружающей атмосферы, что совершенно снимает вопрос о религиозной морали, о правосудии и возмездии.

Дело в том, что прообразом черняковского Дон Жуана является главный герой фильма Бернардо Бертолуччи «Последнее танго в Париже». Жесткий сюжет и давящая атмосфера, в которой находится Поль (в блестящем исполнении Марлона Брандо), загоняют его в безвыходное существование. Он мечется с яростью загнанного зверя, прячась от ужасающей действительности в пустой квар-

Дон Жуана остальным персонажам. Именно поэтому Донна Анна — лишь очередной эпизод в судьбе потерявшего интерес к жизни человека, а не моцартовский высокий духовно-нравственный идеал. И многочисленные ансамбли этой оперы — отличная почва для раскрытия такого противопоставления.

Черняков коренным образом меняет характер Дон Жуана. Правоммерно ли это — не берусь судить. Моцартовский Дон Жуан не потерпел бы жалости, которую испытывают создатели спектакля по отношению к нему. В оригинале (и в музыке Моцарта!) — это смелый и непоколебимый соблазнитель, которого не может испугать даже божественное правосудие. Он вечно жаждет наслаждения, приключений и новых радостей жизни. Дон Жуан Чернякова — персонаж нашего времени, смятенный, потерявший интерес к жизни человек. Все его любовные похождения — лишь способ отвлечься от ужасающей действительности. Режиссер переносит акцент с внешнего действия, с внешней радости и кипения жизни на внутреннее подавленное состояние, на психологию своего персонажа.

Постановка моцартовского «Дон Жуана» — всегда большая радость. Привлекательный сюжет этой оперы неизменно волнует и захватывает публику. Но совместная продукция создателей спектакля в Большом театре родила «Дон Жуана» не Моцарта, а Чернякова, который оказался очень далек от моцартовского оригинала. Но еще более далеким оказался «Дон Жуан» Чернякова от аутентичного музицирования Курентзиса. Дирижер создал очень тонкую, историческую вещь, которая воспринималась как «игра в XVIII век», а Черняков поставил психологическую драму XX века. Безусловно, режиссер всегда обладает правом на эксперимент, иначе бы оперная сцена погрузилась в пучину застоя. Но даже в самых смелых постановках гармония между музыкой и сценическим воплощением необходима. Увы, Курентзис и Черняков создавали совершенно разные оперы, в их спектакле этой гармонии нет.

Анна Ракитина,  
студентка IV курса ИТФ



# ПУТЕШЕСТВИЕ В ВООБРАЖАЕМОМ ПРОСТРАНСТВЕ

3 ноября, среда... Встреча с С. А. Губайдулиной... Обойдемся без банальных фраз типа: «эту встречу предвкушали многие» или «этот вечер был необычен». Ожидания у всех были разные, не поддающиеся словесному описанию. Действительно, увидеть живую легенду для всех присутствующих было настоящим событием. Еще за полчаса до встречи казалось, что аудитория просторна, но уже за 10 минут многим не хватало мест. Но как только вошла София Асгатовна, ее положительная энергия создала в аудитории особую атмосферу.

Встреча открылась рассказом композитора о своем предпоследнем сочинении с необычным названием «*Fachwerk*» (2007) для солирующего баяна, камерного струнного оркестра и одного ударника. «*Fachwerk*, — говорит София Асгатовна, — это один из моих любимых архитектурных стилей Германии, которым я просто восхищаюсь. Смысл этого стиля заключается в том, что ремесленные моменты выведены на фасад. Обычно штукатурка скрывает все строительные детали, а здесь, наоборот, совершенно бытовые, казалось бы, конструкции выносятся на передний план и становятся эстетическим фактом». В своем произведении С. Губайдулина хотела передать красоту этого стиля. А для того, чтобы это воплотилось в полной мере, потребовался особый музыкальный инструмент. Им стал баян.

Объясняя свой интерес к баяну, композитор несколькими годами ранее говорила: «*Это «чудовище» умеет дышать*». Конструкция баяна играет в сочинении «*Fachwerk*» важную роль, действительно становясь «эстетическим фактом» и влияя на концепцию всего сочинения. «*Это единственный инструмент, который я нашла для того, чтобы осуществить идею аналогии с архитектурным стилем, — продолжает София Асгатовна. — Баян, который имеет кнопки, переключающиеся на готовую клавиатуру... И если сыграть просто лестницу вверх и вниз, нажимая эти кнопки, мы видим ряд аккордов, мажорных и минорных, за которыми внутри всего стоит мелодия... Так устроен инструмент... И получается действительно очень красивый хорал — вещь, которую сочинил сам инструмент... и вынес это на «фасад» сочинения... В очень важном моменте формы этот хорал звучит — вы его услышите. Исполнитель — датчанин, он живет и преподает в Копенгагене. Важно было установить контакт именно с ним, так как все баяны имеют разную конструкцию»...*

Произведение, которое прозвучало в аудиозаписи, поразило всех присутствующих своей глубиной. Музыка, заполнившая пространство, казалась неземной, хотя при этом создавала впечатлительные четко обозначенной конструкции. В сочинении заключены невероятные по красоте разнообразных технических возможности солирующего баяна.

Используя традиционные методы игры, композитор приходит к совершенно новой подаче, к новому представлению об этом инструменте...

Во второй половине встречи С. А. Губайдулина с удовольствием ответила на многочисленные вопросы присутствующих.

**София Асгатовна, скажите, пожалуйста, а в отношении других инструментов что-то похожее на Ваше использование баяна бывало? Потому что гитара у Вас тоже часто используется, и не вполне обычно...**

Аналогию инструмента с архитектурой я нашла, к сожалению, только в единственном экземпляре. Баян позволил мне сделать шаг навстречу и архитектуре, и ремеслу, а меня очень привлекает, когда совершенно ремесленные вещи вдруг оказываются так высоко стоящими. В других инструментах меня тоже привлекает возможность выйти в иные измерения и сравнительно с тем, как стоят пальцы на клавиатуре или на струне. Например, гитара (последние два сочинения у меня как раз связаны с гитарой): пальцы исполнителя стоят на одной позиции, но рука дает возможность взять флажолеты — это уже абсолютно другое звучание. И кроме того можно провести плектром... То есть я получаю возможность экспрессии одного аккорда, флажолетного звучания второго, а третий аккорд звучит с другой стороны струн. Это мне очень нравится: вот мы стоим на земле, и это — одна реальность, но стоит нам только оглянуться — угол зрения сдвигается и мы видим мир в совершенно другом свете. Или, если вести плектром или пальцем вдоль струны, мы получаем совершенно иррациональное звучание: оно не совпадает с темперированным строем и даже трудно сказать, с каким обертоном совпадает. Но стоит только сыграть плектром более интенсивно — чуть-чуть больше нажать, как мы получаем на этой же струне глоссандирующее пространство невероятной экспрессии — два измерения вместо одного. Выход в другие измерения — метафора этого содержания в инструменте.

**Лет двадцать назад на фестивале Гидона Кремера в Австрии, в Локенхаузе, когда Вы были очень увлечены музицированием на нетрадиционных инструментах, возник замечательный ансамбль. Известные композиторы, садясь в кружок, пробовали играть на инструментах, которые вообще европейской культуре малоизвестны. Вы продолжаете такое освоение музыкального пространства?**

Мы продолжаем такие эксперименты, когда заранее договори-

ваемся, что не имеем права играть на тех инструментах, которыми владеем. Мы должны попасть в ситуацию какого-то архаического состояния духа, где нет ни техники, ни традиций, вообще ничего. Есть звучащий материал, но нет технологии, готовых пассажей. Запрещены рояль, скрипка, виолончель и контрабас, а все остальное — пожалуйста. Любой звучащий предмет. Этот опыт — чисто экспериментальный, не концертная деятельность, а внутренняя лаборатория композитора. Я заметила, что во многих странах существуют такие группы. Видимо, есть нужда в архаике. И когда мы в нее попадаем, мы получаем результат, который нельзя запи-



Фото Марины Карасевой

сать. Это — возвращение к неписьменной культуре. Я не хочу умалить письменную культуру, в ней мы достигли интереснейших и тончайших, рафинированных вещей, но что-то потеряно из того ощущения, когда вообще ничего нет.

**Исчерпаны ли возможности ладотональности, трезвучия в современной музыке?**

Я думаю, что это не может быть исчерпано, потому что ладотональность основана на свойстве самого звука, его обертоном в ряду. И это, конечно, неисчерпаемая и вечная субстанция. Я знаю многих композиторов, которые совершенно серьезно относятся к ладотональности, именно потому, что сам звук является парадигмой, которую нельзя отменить.

И трезвучие слышно в самом звуке: первый, третий, пятый обертоны образуют мажорное трезвучие. Зачем от этого уходить? Первые обертоны, которые мы слышим (а мы их не можем не слышать), — это наша земля. Но в какие-то моменты, чисто психологически, человеческая мысль стремится уйти от приземленности, от этого трезвучия, чтобы достигнуть высоких обертонов, чтобы найти «небо»... Но там, когда мы реализуем это пространство и «небо» превращается тоже в материю, мы чувствуем, что пространство искривилось, и снова возвращаемся домой... То есть существует бесконечная возможность и трактовать эту землю, и уходить от нее в самые разные измерения...

**Сегодня на лекции по анализу был затронут вопрос о Вашем сочинении «*Vivente non vivente*»,**

**которое было сделано в 1969 году в студии электронной музыки. В его основе — тоже поиск разных звуковых измерений?**

Этот опыт работы в электронной лаборатории принес мне разочарование. Я поняла ужасающую зависимость от аппарата, от техники. Сначала (теоретически) кажется, что тут — безграничные возможности. Потом оказывается, что их все меньше и меньше. И самое главное разочарование — качество пленки. В лаборатории сочинение звучало очень ярко и интересно, а когда перекочевало на другую пленку... Значит, что от меня не зависящие обстоятельства могут отнять у меня все. С тех пор я к электронной лаборатории не возвращалась, а наоборот, обратила внимание на живые инструменты. Тут — громадные возможности.

**Архитектурный принцип, о котором шла речь, — это аллегория? Все Ваши сочинения наполнены какими-то философскими идеями. Например, произведение «*И празднество в разгаре*», в основе которого идея апокалипсиса...**

Я думаю, что идея апокалипсиса, и самое главное — символ креста — продолжается в каждом моем сочинении. Я даже могу сказать, что почти все мои сочинения — это вариации на тему креста... Какой бы сюжет я ни брала, эта фабула все равно остается. Мне не хочется от нее уйти, потому что этот символ я понимаю не как аллегория и не как семиотический знак, а как сгусток многомерного пространства в какой-то одной фигуре... И в вертикали, и в горизонтале.

**В какой форме написано прослушанное нами произведение?**

Я ее трактую как форму вариаций, которую представляю себе как форму пути (поэтому я часто чувствую, что мне не хочется быть в сонатной форме). Это путешествие по какому-то пространству, достижение каких-то неизведанных событий, форма доказательств... И в этом смысле вариационность мне ближе всего. Когда я сочиняю для того, чтобы обозначить свои эскизы, у меня набирается семь или восемь вариаций, на протяжении которых герой проходит путь. Он путешествует в некоем воображаемом пространстве...

**А какое место в Вашем творческом процессе вообще занимает форма? Новое сочинение — это всегда новая форма, связанная с новой идеей, или есть какие-то перманентные композиционные принципы?**

Нет, форма не каждого сочинения другая. Наоборот, мне очень близка форма пути, я пытаюсь осмыслить именно эту форму... Например, когда я вижу, что есть возможность образовать некие иррациональные простран-

ства разных уровней, разных звуковых уровней... Как в последнем сочинении. Я почувствовала, что мне очень интересно именно путешествие, а не доказывание каких-то своих константных представлений. Существуют формы для того, чтобы доказать: «вот я сказал», «вот я развил», «вот я к чему-то пришел» — это мне как-то меньше нравится. Пока.

**София Асгатовна, Ваш прогноз на следующие 300 лет остается в силе? Я имею в виду эпоху сонорного пространства, которая началась где-то в 70-е годы XX века...**

Я много думала относительно того, как в принципе должно было бы все развиваться. И пришла к тому, что существуют искривленные пространства. Мы не имеем прямолинейного движения в наших интенциях, мы не имеем нигде прямолинейного хода по одному и тому же принципу... Идея искривленного пространства и к сонорности тоже относится. Я думаю, что в сонорном пространстве мы достигаем какого-то неба... Это связано с проблемой интуиции и интеллекта.

**А как Вы относитесь к понятию «авангард» в музыке? Относите или относили раньше Вы себя к авангарду?**

К слову «авангард» я отношусь плохо. Мне оно очень не нравится применительно к искусству. Представляете себе: человек чувствует, что он в авангарде, значит, где-то впереди, а кто-то сбоку или сзади... Очень не нравится мне это соотношение. Что касается моей личной судьбы, то я как раз была причислена к авангарду, по-моему, по ошибке. Это было негативное слово для того, чтобы поругать, покритиковать. Но потом, когда я оказалась вне этого оценочного суждения, я поняла, что оно мне не нравится по другой причине. Мне не нравится положение художника, который считает себя авангардистом. Здесь есть что-то, с одной стороны, воинственное, с другой — эгоистическое. Не нравится вся эта доктрина «быть модернистом», «быть авангардистом». Я вижу художника, который поставил перед собой зеркало и рассматривает себя: «*Я достаточно авангардист?*»... Есть в этом момент эгоизма. И мне это чрезвычайно не нравится.

**Как Вы считаете, действительно ли современная музыка заходит в тупик? Что ждет музыку и куда нам, молодым композиторам, двигаться?**

У меня нет такого впечатления, что музыка в тупике. Сейчас обстановка гораздо более творческая, потому что существуют контакты. Есть возможность прикоснуться к прошлым достижениям, скажем, к традиционной практике Японии или к традиционному способу музицирования в Китае... Мы имеем возможность слушать, беседовать с людьми... Наоборот, сейчас все активно работают и каждый что-то ищет...

Александра Бондаренко, студентка IV курса ИТФ



## ФЕСТИВАЛЬ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ «МОСКОВСКАЯ ОСЕНЬ»

## УДАРНОЕ ОТКРЫТИЕ

Не успела открыться «Московская осень», как все оглохло! А ведь слушать впереди еще придется много... Марк Пекарский буквально «порвал» первым рядам перепонки своими «Сигналами»! До иступления и остервенения высекались нарочито одни и те же ритмы, а к концу барабанная дробь, исполняемая всеми и сразу, просто лишила (по крайней мере меня) элементарного ощущения тембра малого барабана. Казалось, что звучит одна гремящая масса и гром этот очень продолжительный. Такой эффект можно сравнить с чисто тактильными ощущениями: если долго держать руку под холодной струей, то вода начинает казаться жутко горячей. Так и здесь — наш замечательный организм постепенно включает самозащиту и как бы закупоривает хрупкое слуховое устройство. Затем, чувствуя некоторую отрафированность ушей, даже привыкаешь к такому издевательству...

А собственно открылась «Осени прекрасная пора», как и полагается, трубными фанфара-

ми Бриттена под названием «Фанфары для Эдмондсбери». И это было очень кстати. Почаще бы такой торжественности в начале концерта, она сразу создает приподнятое настроение у слушателей.

Но это еще не все приятные сюрпризы первого концерта фестиваля, состоявшегося полностью из музыки для ударных. Прозвучавшая в Москве «Промзона» Георгия Дорохова для экстремального сопрано и ансамбля ударных, как стало известно из вступительного рассказа Марка Ильича, является второй редакцией сочинения «Русское бедное», написанного для одноименного фестиваля в Перми. Авторский замысел предполагал использование мусорных баков, ведер, молотков, корыта, досок в качестве «инструментов». Однако по просьбе главы ансамбля Георгий «причесал» сочинение и в новой редакции вместо баков поставил нормальные барабаны (еще бы — мусорная тара на сцене Дома

композиторов!). Сопрано Натальи Пиеничкиной также показалось не на шутку «экстремальным» — оно кричало, хрюкало, пугающе рыкало... Но и пело тоже: постепенно шло очеловечивание звуков, издаваемых голосом, и к концу появилось больше вокала в традиционном смысле. К сожалению, примерно



половина публики состояла из невоспитанных людей, которые начали громко смеяться и говорить. Но у понимающих музыкантов это сочинение оставило удивительное послевкусие, а некоторых даже задело до слез. Поздравления автору!

Первое отделение завершилось «по-царски»: прозвучал знаменитый опус «Вначале был ритм» Софии Губайдулиной.

Накануне открытия «Осени» в консерватории прошла встреча с композитором, и исполнение этого, по словам автора, «ритуала» на фестивале стало органичным продолжением общения с «живой легендой». Сочинение показалось тихой кульминацией всего концерта (в нем превалирует игра не палочками, а пальцами и руками) и для всех почитателей творчества Софии Асгатовны явилось долгожданным событием.

Первоклассные ударники показали себя и в сольном амплуа. Второе отделение открыло сложнейшее сочинение Франко Донатони 1985 года для солирующей маримбы. Оно посвящено выдающемуся ударнику и другу композитора и названо его именем «Омар». Эта музыка исполняется крайне редко в силу ее виртуозности, и братья за нее осмелеваются лишь избранные. Дмитрий Щелкин продемонстрировал публике прекрасное владение инструментом — качество проделанной работы на лицо.

Затем прозвучала «Акция» Мартынова — коронный номер,

«визитная карточка» ансамбля (как говорит Пекарский), наряду с антрактом из оперы «Нос» Шостаковича. Эта вещь, полная неистового напора и грубой силы, отточена ансамблем до блеска.

А венчала программу премьера «Теории механизмов и машин» Алексея Сысоева. Лично на автора данных строк оно оказало громадное впечатление. Композитору удалось добиться такого качества звукоизвлечения, которое максимально приближало к звучанию различных механизмов, гаек, болтов... В сочинении участвовал рояль (пианист Юрий Фаворин), который удивительно органично вписывался в общую атмосферу стука, звона, трещания, брэнчания и т. д. Солирующему роялю был отдан весь средний раздел, а заключительное возвращение ударных оказалось не лишним сюрпризом: появилась крупная, высыпавшаяся на тарелки, шарики от пинг-понга... По продолжительным овациям публики стало ясно, что сочинение оценено по достоинству, как, впрочем, и все «ударное» открытие фестиваля...

Наталья Попова, студентка IV курса ИТФ

## С БОЛЬШИМ ПОДЪЕМОМ

14 ноября череду хоровых концертов на фестивале «Московская осень» открыл Хор студентов Московской консерватории под управлением профессора С. С. Калининна. Программа включала произведения девяти авторов — А. Киселева, Е. Коншиной, В. Рябова, Е. Кожевниковой, Ю. Тихоновой, В. Калистратова, А. Гордечева, В. Агафонникова, А. Ларина. Мне удалось не только участвовать в исполнении, но и поговорить с некоторыми авторами после концерта. Они с удовольствием рассказали о своих произведениях, о впечатлениях от исполнения сочинений коллег, о работе хора и его руководителе.

В. Агафонников: Мне очень понравилось сочинение Юлии Тихоновой. Подкупают ее композиторское мастерство, умение

применить его по отношению к хору. Ведь хор, как известно, состоит из четырех единиц — сопрано, альт, тенор и бас, поэтому в работе над произведением первоначальное значение имеет владение полифоническим письмом.

Я благодарен судьбе за то, что мое сочинение было исполнено. Работа была проведена сложная, и то, что сделано за очень небольшой срок — было сделано с любовью, с уважением и к авторам, и к музыке. Коллектив в высшей степени профессиональный. Все музыканты показали большую певческую культуру, понимание того, что они делают. В результате было не просто пение нот — была передача сути замысла авторов...

Ю. Тихонов: В программе были разнообразные полотна. Композиторы обращались и к классике, и к современной поэзии.

Часть произведений написана в традициях, близких Рахманинову — Свиридову, и на этом фоне выделялись работы иной композиторской техники, такие как «Утренняя молитва последних оптинских старцев» Кожевниковой и «Ash-Wednesday» Ларина. Хор достойно справился со сложной программой, причем за короткий срок, что говорит о его высоком профессиональном мастерстве.

Мое произведение — «Осень» на слова А. Фета — миниатюра. Как в стихах, так и в музыке проведены параллели: картины природы — и чувства человека: листопад, осенние листья и, одновременно, человеческие переживания... Подобно картинам импрессионистов, ощущения переданы через звукообразность, акустический эффект эха, технику пуантилизма, переменные ритмы и терпкие гармонии...

В. Калистратов: Я непосредственно причастен к истории хоро-

вых концертов «Московской осени»: в течение 20 лет я был председателем хоровой комиссии. Причем первый хоровой концерт фестиваля стал одним из первых концертов вообще в Рахманиновском зале: консерватории тогда только-только было передано здание бывшего Синодального училища и зал снова заговорил! С тех пор традиция хоровых концертов продолжается на каждой «Московской осени», и уже не только в Рахманиновском. Публика всегда проявляет к ним большой интерес, обычно на таких концертах зал набит до отказа.

Как и обычно, я болел больше за коллег, чем за свою музыку. Это талантливые, яркие композиторы, каждый проявляет себя в различных стилях, порой противоположных... Исполнением моего произведения остался доволен. Идея его создания возникла случайно: прочитал в газете «Коммерсант» статью Евтушенко про Вертинского и его стихи. В них выражена скорбь и

боль: братоубийственные войны, гибель неповинных молодых людей, большие вопросы России... Я присутствовал на многих репетициях, и мне очень понравилось, как отнеслись к работе и дирижер, и студенты. В итоге, несмотря на непрерывный учебный процесс и минимальное время разучивания большой программы, получилось прекрасное исполнение. Отличную работу проделал Станислав Семенович — уверенно, убежденно, с большим подъемом. И самое важное, что было в концерте, — это возникшее сопереживание: публики, дирижера, композиторов...

Концерт получился действительно очень выразительным. И настолько понравился, что хор получил приглашение повторить программу 9 декабря — теперь уже в рамках Молодежного музыкального клуба Григория Фрида...

Ольга Ординарцева, студентка II курса ДФ

## КОЛОРИТНАЯ «МОЗАИКА»

Сочинение музыки в наше время считается достаточно прибыльным делом, и многие, чувствуя в себе тягу к творчеству, пытаются писать — для эстрады, для сериалов, даже для рекламы. Среди такой пестроты современного музыкального творчества ухо профессионала, который привык к хорошей музыке, «тоскует». Мы, воспитанные в иной слуховой среде, чем остальные, хотим слышать хорошую музыку не только в академических залах, но и в повседневной жизни. И не довольствоваться лишь творчеством ремесленников, которые ради выгоды заполнили звуковое пространство современного музыкального мира...

Спасаемся мы не только классикой, но и хорошей музы-

кой наших с вами современников. Поэтому особенно приятно встретить на своем профессиональном пути людей, которые сочетают в себе такие свойства, как прекрасная композиторская школа, истинное желание творить (без примеси коммерции) и музыкальная одаренность.

Впервые я услышала произведение Анны Поспеловой на концерте кафедры композиции, где она исполняла свою Сонату для фортепиано. Позднее в неоднократных беседах с Аней мне удалось многое узнать о ней самой, а также познакомиться с ее произведениями.

Аня окончила с отличием фортепианное отделение Московского областного училища имени С. С. Прокофьева

(2006). Начав там же заниматься и композицией, она много сочиняла для фортепиано и камерных составов с его участием. А после поступления в Московскую консерваторию (класс проф. Т. А. Чудовой) одной из важных сфер ее творчества стала музыка для духовых инструментов, которые, по словам композитора, увлекли ее особенным звучанием. На фестивале современной музыки «Московская осень-2010» Аня представила свое последнее сочинение «Мозаика» для духового оркестра.

Состав духового оркестра, с одной стороны, невероятно сложен для композитора, потому что не предполагает большого тембрового разнообразия внутри сочинения. С другой стороны, он очень интересен, позволяя композитору раскрыть свою

фантазию. Мы привыкли, что такой состав — признак военного ансамбля, однако автор смогла показать, что он может выполнять очень разные функции — от колористической до мощной и даже драматической. Это вылилось в ясную концертную форму, в центре которой находится удивительный по своему колориту эпизод с glissando арфы и виртуозным кларнетом (по словам композитора, в нем воссоздаются картины морского пейзажа, крики чаек...). Многие в услышанном сочинении мне показались знакомым. Прежде всего напомнило Стравинского: и избранным составом (Стравинский невероятно любил духовые инструменты за их «способность дышать»), и использованием нерегулярной акцентной ритмики в крайних частях сочинения.

Как известно, в композиторском творчестве возможны две крайности: талант без образования (вспомним хотя бы М. П. Мусоргского) или образование без таланта (примеров масса). Ни то, ни другое к Ане не относится. Для любого композитора важно слышать свои произведения со сцены — и с этим Аня тоже повезло. Ее сочинения звучали во всех залах консерватории, в Доме композиторов; ее произведения, отобранные по конкурсу, издавались в сборниках современных авторов; ее музыка — постоянный участник программ различных фестивалей не только в России, но и за рубежом (во Франции)... Я уверена, что у нее впереди интересное будущее!

Екатерина Спиркина, студентка IV курса ИТФ



## МУЗЫКАЛЬНЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ

## ЛИРИЧЕСКАЯ ИСПОВЕДЬ

Лучшее, что было накоплено в музыке XIX века, не потеряло в его творчестве своей силы, но приобрело строгость и аскетичность «одежд» XX века, умение кратко и просто высказывать мысли... Таков не столь давно ушедший из жизни Михаил Тертерян — композитор, пианист, педагог. Его музыка звучит не часто, хотя перу автора принадлежат Вариации для фортепиано с оркестром, Виолончельная соната, камерные сочинения, вокальные и инструментальные. В прошедшем году в Музее музыкальной культуры им. Глинки состоялся вечер его памяти. Для многих слушателей этот концерт стал открытием.

В исполнении ученицы М. Б. Тертеряна, великолепной пианистки и органистки Марии Макаровой, звучала фортепианная музыка композитора: Элегия памяти Эмина Хачатуряна, Полифоническая пьеса № 2, две прелюдии, Полька-шутка, Хорал. Несколько пьес, разных по характеру, но схожих в одном:

они трогают глубиной содержания, сосредоточенностью мысли, скрытыми за изящной мелодикой, яркими, но не вычурными гармониями. В каждой из них проводится краткая, но важная мысль.

Звучала и камерно-вокальная музыка Михаила Бабкеновича. Она продолжает традиции романсов и песен П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова при ощущении влияния XX века, особенно в области гармонического языка. Подобно французским символистам композитор освобождает голос (Татьяна Рубинская, меццо-сопрано) от «обязанности» соперничать с роялем: исполнители соединяются в дуэте двух друзей, уважающих и горячо любящих друг друга. М. Тертерян обращается к поэзии классиков (Ф. Тютчев) и своих современников — О. Туманяна, М. Маркарян, каждый раз находя новое музыкальное решение.

В последние годы часто возникают дискуссии, посвя-

щенные судьбе современной музыки. Размышления о дальнейших путях развития серьезного искусства занимают умы и композиторов, и искусствоведов. Порой музыку композиторов второй половины XX века, не стремящихся к революционным новшествам и сверхновациям в творчестве, упрекают в старомодности. Но всегда найдутся музыканты, которые воскликнут: о какой моде может идти речь! И действительно, разве теряется интерес к романтикам лишь от того, что их век уже прошел?! Лирическая исповедь, откровение души, умение видеть красоту жизни и по-настоящему ей радоваться никогда не выйдет из моды. Точнее, мода — бессильна перед ними, поскольку их век — вечность...

Хочется надеяться, что и музыка Михаила Тертеряна будет продолжать звучать на концертах и музыкальных вечерах, помогая слушателям радоваться каждому дню жизни.

Наталья Никонова,  
студентка IV курса ИТФ

## ВО СЛАВУ ДЕВЫ И КОРОЛЯ-СОЛНЦА

Славной традицией стали вечера памяти Олега Кагана в Москве. В ноябре этого года в рамках уже XI международного фестиваля «Памяти великого артиста» состоялось несколько концертов. В них звучала великолепная музыка — как не столь часто исполняемые произведения Бруха и Блоха, так и изблюбленные исполнителями сочинения Брамса, Вагнера, Малера, а также Шнитке. Большинство программ фестиваля включало музыку для солирующей виолончели, которую исполняла Наталия Гутман, вдова Олега Кагана и бессменный руководитель двух ежегодных фестивалей его памяти — в Москве (с 1999 г.) и в германском Кройте (с 1990 г.). Особым гостем фестиваля стал прославленный ансамбль «Hortus musicus» во главе с его бесподобным руководителем Андресом Мустоненом.

Андрес Мустонен организовал свой коллектив в 19 лет, еще будучи студентом Эстонской консерватории. И с тех пор на протяжении почти четырех десятилетий он занимает должность дирижера и художественного руководителя ансамбля. В 1970-е годы в Советском союзе практически не звучала старинная музыка и молодой коллектив сразу же занял одну из лидирующих позиций среди музыкальных ансамблей мирового масштаба. Музыканты «Hortus musicus» играют исключительно на старинных инструментах, придерживаясь аутентичной манеры исполнения. Их репертуар охватывает временной период, не укладывающийся в одно тысячелетие! В первоклассном исполнении можно услышать григорианский хорал, музыку эпохи Возрождения и Барокко, но кроме этого ансамбль исполнял — часто впервые — сочинения таких авторов, как А. Пярт, Г. Канчели, В. Сильвестров, А. Кнайфель, Л. Сумера, Э.-С. Тюрор...

В этот вечер Андрес Мустонен, виртуозный скрипач и

дирижер, выступал также в роли декламатора и даже танцора! Но главным, что никак не скрылось от глаз публики, было его абсолютное лидерство, которое проявлялось в нескончаемом потоке креативной энергии, исходящей от него. Бесспорно, Мустонен — незаменимый вдохновитель своих музыкантов, сообщающий им творческий импульс, так необходимый для работы и совер-



шения исполнительского мастерства. Нужно обладать поистине редким даром, чтобы создать атмосферу такой непринужденности в зале — несомненно, каждый испытал чувство искреннего веселья.

Среди четырех концертов фестиваля этот вечер стоял особняком. Все второе отделение было посвящено испанской и мексиканской музыке XIII—XVI веков, прославляющей Деву Марию. Первое же отделение составляла театральная и придворная музыка «Короля-Солнца» Людовика XIV, относящаяся к XVII веку. Темперамент яркого музыканта, его творческая изобретательность и обаяние проявились в обоих отделениях. И музыка «Во славу Девы» была исполнена с той же живостью, что и танцевальная музыка Люлли, Шарпантье, Сандрена и Буамортье. Инструментальные сочинения для ансамбля и сольных инструментов чередовались с вокальными трио, светская придворная музыка Парижа — с духовными

сочинениями Испании и Мексики. Многие произведения во славу Девы Марии не имели авторства — это были многочисленные Анонимы из сборников XIV и XVI веков. Интересно, что чем менее индивидуален композиторский стиль (особенно в связи с духовной тематикой), тем больше возможностей проявить свои таланты у исполнителей. Так было и на этом концерте: участники «Hortus musicus», видимо, стремились достичь состояния средневековых музыкантов: когда один человек может выступать в различных музыкаль-

ных амплуа. Так, Олев Айномэ в один вечер играл на поммере, блокфлейтах и шалмее, Теннис Куурме — на дульциане, поммере, блокфлейтах и раушпфайфе, Иво Силламаа — на клавесине и органе, а Рихо Ридбек сочетал прекрасный бас с комплектом ударных инструментов.

Особое доверие у публики всегда вызывает обращение к ней музыканта, находящегося на сцене. В одном из сочинений Андрес Мустонен, декламирующий текст, посчитал необходимым параллельно давать и его русский перевод. А что уж говорить о многочисленных шутках и остроумных выходках музыканта! Его необычайный артистизм и раскрепощенность не могли не подкупить даже самую академическую аудиторию. И нет ничего удивительного в том, что, уходя с концерта, многие напевали зажигательные мелодии и прокручивали в голове терпкие испанские ритмы.

Олеся Янченко,  
студентка IV курса ИТФ

## НА ТЕАТРАЛЬНОЙ СЦЕНЕ

## В АТМОСФЕРЕ РОЖДЕСТВЕНСКОГО ПРАЗДНИКА

Одной из приятных неожиданностей стало приглашение в оперу на спектакль «Гензель и Греттель» немецкого композитора Энгельберта Гумпердинка. Премьера лирической сказки в трех картинах проходила в театре «Русская опера» на сцене Дворца на Яузе. Этот театр был основан в Москве всего два года назад, но в его репертуаре уже появлялись и «Свадьба Фигаро» Моцарта, и даже «Сорочинская ярмарка» Мусоргского!

Э. Гумпердинг (1854-1921) родился в семье преподавателя древних языков и дочери церковного кантора. Незаурядные музыкальные способности проявились очень рано, и уже в юности он писал вокальную лирику на стихи И. В. Гете, получая одобрение маститых композиторов того времени. Молодой музыкант обучался в Кельнской и Мюнхенской консерваториях, совершал поездки по Европе, и однажды в Неаполе ему повезло познакомиться с Рихардом Вагнером, которого он боготворил. Козима Вагнер как-то сказала, что хорошо было бы ему написать оперу на основе сказок братьев Гримм, и опера была написана. Премьера состоялась в Веймаре на Рождество (1893). В качестве дирижера дебютировал Рихард Штраус! Позднее этой оперой дирижировал Густав Малер. Он писал, что «Гензель и Греттель» — это шедевр и один из моих любимых примеров взаимообогащения музыки и литературы». Ставили ее и в России на сцене Императорских театров, и в частной опере Мамонтова.

Сюжет оперы опирается на вечные философские категории добра и зла, раскрывает их противоборство и победу добра, света и любви. Естественными атрибутами рождественской сказки являются ожидание праздника, надежда детей на вкусную еду и разнообразные сладости. В опере три картины: «Дома», «В лесу» и «У ведьмы». В первой картине происходит завязка действия: дети отправляются по маминскому наказу в лес за ягодами; отец, узнав об этом, взволнованно рассказывает жене, что у Черного Камня живет ведьма — надо спешить на помощь к своим детям! Во второй картине Гензель и Греттель блуждают одни в лесу; фантастический персонаж Дрема, повстречавшийся им на пути, усыпляет их своей песней. И, наконец, в третьей картине происходит развязка событий: появляется Ведьма, желающая съесть маленьких деток, но умной девочке Греттель удается ее перехитрить, и Ведьма отправляется вместо нее в котел. Вскоре на сцене появляются родители, и все вместе восклицают: «Даже в самый трудный час Бог хранит и любит нас!»

Помимо реальных персонажей — мать, отец, дети — в опере есть и фантастические: Дрема, Роса, Ведьма со своей свитой. Облик Ведьмы уже при первом появлении приобретает явный комический характер. Это ярче всего выразилось в ее сольном номере — Хабанере. Возникают текстовые и музыкальные аллюзии на Кармен Бизе, при этом контекст совершенно неожиданный, так как Ведьма обращается к детям со словами: «Меня не любишь ты, так что ж». Она поет свою хабанеру очень вкрадчиво, чтобы расположить к себе детей, а потом посадить их в клетку. Просто поражаешься изобретательности Гумпердинка!

В романтической музыке с красочными гармониями было много звукообразности: подражание пению птиц, голосам зверей, то есть все, что может привлечь детей... Главенствующее значение в оркестре играли медные и деревянные духовые инструменты, конечно, не без влияния Вагнера. Однако звучало все не ярко и довольно пассивно. Солисты (гобой, виолончели и валторны) местами играли откровенно фальшиво.

Порадовала эмоциональная, увлекательная актерская игра. Однако в голосе Греттель хотелось бы услышать больше легкости, полетности, искрящихся нот лирического сопрано, ведь этот персонаж — маленькая девочка, а не солидная дама... Зато исполнение партий Гензеля, Ведьмы и отца заслуживает высокой оценки.

Декорации и костюмы, несомненно, были рассчитаны на эффект. Художник пошла по пути сильных цветовых контрастов: свита Ведьмы — черные вороны, а сама Ведьма — в ярком платье всех цветов радуги. Это еще более усиливало пародийность персонажа: она называет себя принцессой, а исполняет ее роль — мужчина!

А теперь несколько слов о публике... Ее основу составляли дети и их родители. Партер был заполнен целиком, а балконы — частично. К концу второй картины слушатели очень устали. Как раз на самом тихом и таинственном номере — Молитве — все чаще стали раздаваться шорохи и шепот в зале... После антракта многие зрители ушли.

И все же наше впечатление от спектакля осталось положительным. Произведение подарило нам ощущение праздника Рождества и перенесло в мир детства, когда мы были совсем другими, как те герои на сцене, которые могли воображать и принимать воображаемое за настоящее...

Александра Бондаренко  
и Мария Стрелкова,  
студентки IV курса ИТФ

Главный редактор:  
профессор Т. А. Курьшева  
Ответственный редактор:  
доцент М. В. Шеславская  
Оригинал-макет: М. В. Переверзева  
Сдано в печать 12.01.2011

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