

СОДЕРЖАНИЕ III

КРУПНЫЙ ПЛАН

- 2** Ольга Жукова о возможных сценариях начала сезона
4 Как сыграть симфонию на удаленке

ТЕМА НОМЕРА

- 10** Густаву Малеру — 160 лет
14 Великие малеровские записи
18 Владимир Юровский о погружении в наследие Малера

ПЕРСОНА

- 26** Алексей Рыбников: Я всю жизнь провел в самоизоляции

ГОД БЕТХОВЕНА

- 32** Все квартеты Бетховена в исполнении Квартета Бетховена

ПРЕВЬЮ

- 34** Александр Раскатов: Амстердам — моя вторая музыкальная родина

ОНЛАЙН

- 38** Страсти по Селларсу в Берлинской филармонии
40 Возвращение к концертной жизни в версии оркестра Берлинского радио
42 «Балет Москва» представил рефлексию о домашнем заточении

В ЛАБИРИНТАХ ПРОФЕССИИ

- 44** Лука Пизарони: Мне везло на великих
48 Семен Бычков об интересе к Чайковскому, Малеру, дружбе с Лучано Берлио и Анри Дютийё

ТЕАТРАЛЬНЫЕ СТРАНИЦЫ

- 54** Владимир Мартынов и Жак Оффенбах в Башкирском театре оперы и балета

ПРЕЗЕНТАЦИИ

- 57** Григорий Левонтин: У Госоркестра огромное желание репетировать и выступать

ФЕСТИВАЛИ

- 60** Слово сильнее вируса: первые «живые» концерты прошли на Красной площади

ЮБИЛЕИ

- 64** Ирина Лапшина о 80-летию Омской филармонии

КОНКУРСЫ

- 66** Чайковский из дома
69 Константин Емельянов: Я больше всего тоскую по аэропорту «Шереметьево»



СИМФОНИИ ВО ВСЕХ ТОНАЛЬНОСТЯХ

- 72** Симфонии в ми миноре (окончание)

КНИГИ

- 76** Борис Филановский о своей новой книге «Шмоцарт» и проекте direct music
80 Новинки о рок-музыке рекомендует Алексей Певчев

НА СТЫКЕ ЖАНРОВ

- 82** Самый тихий «битл» Ринго Старр
84 Queen — 50
87 Андрей Алгоритмик: Люди ищут цифровое самовыражение

ВИНИЛ

- 90** Jungs aus Moskau und Berlin

РЕЛИЗЫ

- 91** Алина Ибрагимова, Франко Фаджоли, Симфонический оркестр Лахти и другие

ОЛЬГА ЖУКОВА:

ГЛАВНОЕ, ЧТОБЫ В ЗАЛ ВЕРНУЛСЯ ЗРИТЕЛЬ

Театры и концертные залы уже почти три месяца закрыты: сезон был прерван на взлете – в конце марта, а откроются они, если все будет хорошо, только осенью. Новый сезон обещает стать самым необычным из всех, что у нас на памяти, но артисты, зрители и менеджеры не теряют энтузиазма и надеются, что рано или поздно жизнь вернется в нормальное русло.

О подготовке к новому сезону, его особенностях и сложностях Ольга Русанова (**ОР**) поговорила с директором Концертного зала «Зарядье» Ольгой Жуковой (**ОЖ**).

ОР Ольга Эдуардовна, как вы планируете открытие «Зарядья», чем вы сейчас занимаетесь – отменой ли тех концертов, которые сейчас должны были еще проходить, или планируете новый сезон? Уверены ли вы в каких-то датах?

ОЖ Многое будет зависеть от того, какая сложится ситуация в Москве. На данном этапе все идет достаточно хорошо, и мы надеемся, что открытие сезона состоится в сентябре. Но это наши надежды, и мы – руководители таких учреждений, как наше, сейчас проводим масштабные консультации: разговариваем друг с другом, с Министерством культуры, Департаментом культуры Москвы, с представителями Роспотребнадзора. Это конструктивный диалог, нам не просто что-то диктуют. Мы очень надеемся, что нас услышат, и мы выработаем оптимальный протокол открытия наших учреждений.

Что касается зала «Зарядье», то мы сейчас работаем, и работы очень много. Помимо концертов есть и другая деятельность: например, в эти дни происходит дооснащение Большого зала, мы занимаемся, в частности, акустическими работами. Также мы построили сцену в Малом зале – раньше там был просто помост. Я надеюсь, что за лето мы все это сделаем, чтобы красиво открыть сезон в обновленных залах.

ОР А как сейчас, в условиях неопределенности, вы планируете следующий, ваш третий по счету сезон?

ОЖ У меня сразу была стратегия не отмены концертов, а их переносов. Главное, найти нужную дату, скажем, в 2021 году. Но если говорить о зарубежных музыкантах, то тут есть нюанс: никто пока точно не знает, когда откроются границы России, какие будут требования. Мы бы очень хотели их принять в ближайшем будущем, но пока не понимаем: возможно ли это в сентябре? Если да, то на каких условиях? Будет ли двухнедельный карантин? Мы же понимаем, что для музыкантов сидеть в другой стране на карантине просто невозможно. Поэтому стараемся визиты иностранных артистов отложить, чтобы их концерты состоялись наверняка.

А следующий концертный сезон, по крайней мере, его начало, мы формируем из разных проектов наших отечественных музыкантов. Мы должны быть готовы ко всему: нам могут сказать, что в зале, допустим, должно быть не более 50 процентов зрителей, или 30 процентов, шахматная рассадка. Понятно, что это не от нас, руководителей, зависит, но на первом месте стоит здоровье людей. А мы будем под эти условия подстраиваться и поэтапно открывать залы.

ОР Что касается «шахматной» рассадки, то сейчас много копий ломается вокруг этой темы, многие выступают против. А каково лично ваше мнение? Ведь из ваших слов можно сделать вывод, что как Роспотребнадзор скажет, так и будет...

ОЖ В Роспотребнадзоре работают разумные люди, и здоровье людей первично. Хотя, конечно, неполный зал – это нерентабельно для нас: мы будем в убытке, не заработаем внебюджетные деньги. А с другой стороны, мы понимаем, что с чего-то ведь надо начинать все равно. Если мы будем ждать, когда все закончится, то можем так и до зимы просидеть...

ОР Я прочитала интервью А. А. Шалашова, директора Московской филармонии, который говорит о том, что такая рассадка создаст у зрителя ощущение тревоги, психологическое давление, которое может его отпугнуть.

ОЖ Он абсолютно прав, я вообще думаю, что в ближайшее время решение пойти в театр или в концертный зал для зрителя будет непростым. Знаете, недавно Баварская опера открыла продажи на следующий сезон, и проданным оказалось рекордно низкое количество билетов. Все думали, что, наоборот, возникнет ажиотаж. Но нет! И я уверена, что сейчас не то чтобы предстоит борьба за зрителя, но нам надо будет зрителю терпеливо объяснять, что у нас безопасно. Конечно, у нас будут стоять санитайзеры, а в Большом зале работает современная система вентиляции, которая сразу обеззараживает воздух. Но одно дело – прийти на концерт на открытой площадке, где можно отойти в сторонку, устроиться психологически комфортно. И совсем другое – закрытый зал. Ведь, как бы мы ни рассаживали зрителей, у нас есть общественные зоны: входная группа, гардеробы, туалеты, где всегда скопление людей. Мы продумываем сейчас, как обеспечить там социальную дистанцию, но понимаем, что фактически сделать это будет сложно.

ОР И все-таки у вас перед другими есть определенный карт-бланш: зал-трансформер, в котором нетрудно организовать любую рассадку.

ОЖ Да, помимо этого, мы можем принимать большие коллективы, потому что у нас огромная сцена-трансформер. Опустили первые пять рядов партера – и спокойно можем посадить большой состав оркестра на социальной дистанции, если это будет необходимо. Нельзя же все время организовывать только камерные или сольные концерты. А что будет делать наши большие симфонические оркестры? В отличие от других, мы можем, наверное, больше себе позволить: у нас достаточное количество гримерок, чтобы вольготно рассадить музыкантов. Мы все время говорим о зрителях, но есть еще и безопасность артистов.

ОР У зала «Зарядье» есть еще одно преимущество: расположенная рядом открытая площадка. Может быть, там уже летом что-то начнется?

ОЖ Да, уже 2 июля мы проведем сольный концерт Дениса Мацуева: обсуждали его давно, и сейчас нам дали разрешение. Очень надеемся, что там будут зрители: возможно, человек 500 пустят в парк «Зарядье».

ОР Многие руководители филармоний, концертных залов говорят о том, что, по крайней мере, в начале сезона, в первое время после его открытия, упадут гонорары артистов, в том числе именитых – просто потому, что привычные

деньги выплачивать будет невозможно. Как вы можете это прокомментировать?

ОЖ Это вопрос философский. Мы все находимся в одной лодке и должны прийти к компромиссу, чтобы никто не был обижен, потому что гонорары зависят от наших кассовых сборов. А если нам дадут возможность продавать только 50 процентов или 30 процентов зала? Тогда, если музыканты будут настаивать на своих привычных гонорарах, вообще бессмысленно будет проводить что-либо. Но я думаю, что мы все решим, потому что наши артисты все понимают. Просто не надо категоричности, нужно прописать компромиссную историю. Я думаю, основные трудности будут только первое время. Самое главное, чтобы зритель пришел в зал.

ОР Когда вы планируете открыть продажи? Вы же знаете, что хотя бы месяца за три до начала сезона надо бы...

ОЖ Мы их сейчас просто приостановили, поскольку ждем условий и протокола работы театров и концертных залов от Роспотребнадзора, который обещает в ближайшие недели-две его нам дать. Мы не можем досидеть до конца августа, а в сентябре открыть сезон. В этом случае мы просто не успеем ничего спланировать и потеряем первые месяцы. Поэтому профессиональное сообщество и ратует, чтобы решение было сейчас, в июне.

ОР А какого числа вы откроете сезон?

ОЖ Пока точно не знаю. В зависимости от решений властей, или в начале, или в середине сентября. И у нас есть несколько вариантов его открытия.

III

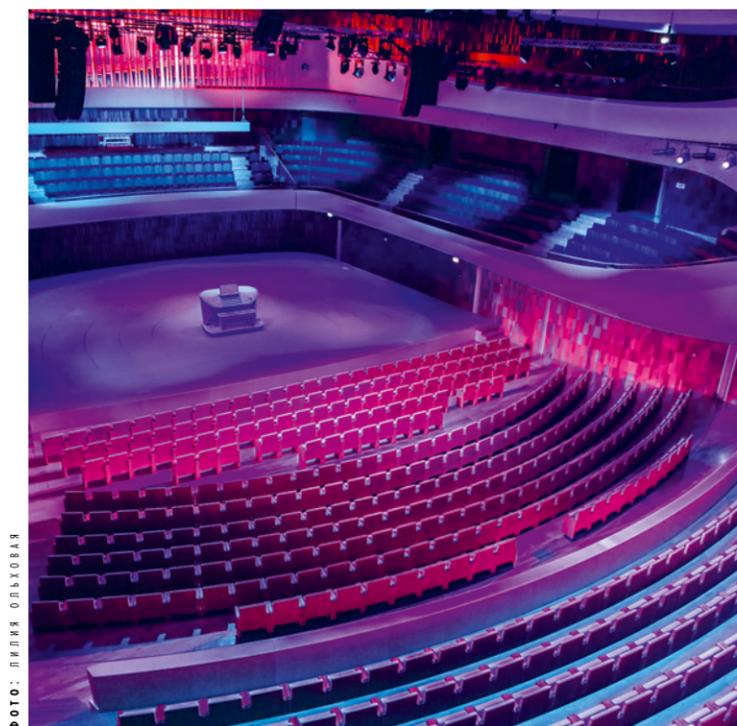


ФОТО: ЛЮБЯ ОЛЬКОВА



СЫГРАТЬ СИМФОНИЮ ИЗ ДОМА. ЧТО, ПРАВДА?

КАК ЗВУКОРЕЖИССЕРЫ СОЗДАЮТ МНОГОКВАРТИРНУЮ ВЕРТИКАЛЬ

Оркестр, сидя по домам, играет симфоническое произведение в интернете. Это временная мера или наше будущее? Мы пока не знаем. Однако интересно узнать, как это делается. «Музыкальная жизнь» решила задать звукорежиссерам конкретные вопросы. Практиков дела выспросил шеф-редактор издательства «Композитор» Петр Поспелов (ПП).

ПП В текущей ситуации предпринимается все больше попыток записать оркестровое произведение, не выходя из собственных квартир. Как вы считаете, можно ли достигнуть сносного результата? Если нет, так и говорите – это тоже ответ.

ПАВЕЛ ЛАВРЕНЕНКОВ (Москва) И да, и нет.

МИХАИЛ СОКОЛИК (Москва) Это реально, хоть и непросто. Нужно смириться с тем, что это будет лишь отчасти ансамблевое музицирование, потому что играть и петь вместе у артистов не получится. Достичь сносного результата можно, но не во всех случаях.

СЕРГЕЙ ГИЛЕВ (Екатеринбург) Работы на удаленке следует рассматривать как отдельное явление и не сравнивать их с профессиональными записями. Музыканты работают, не впадают в депрессию. Ради этого уже следует делать такие проекты.

ВИКТОР ОСАДЧЕВ (Москва) Мы лишены привычных акустических условий студии или концертного зала, которые разительно отличаются от возможностей угла квартиры или чердака дачи, где записывают себя музыканты. Но именно такой материал присылают нам с просьбой «собрать, чтобы было красиво».

БОРИС ЛИФАНОВСКИЙ (Москва) Для качественной записи нужна студия. Впрочем, стерильность фонограмм, которые выпускаются на компакт-дисках, настолько контрастирует с тем, что люди слышат в концертных залах, что, возможно, ухо быстро адаптируется и к шероховатостям, присущим домашней записи.

ГРИГОРИЙ ВОСКОБОЙНИК (Санкт-Петербург) Запись в квартире может выйти лучше студийной!

ПП Как выстраивается процесс? Музыкант играет под клик? Музыкант играет под ранее записанные партии других инструментов? Музыкант играет по дирижеру?

СЕРГЕЙ ГИЛЕВ Метроном убивает музыкальность, но это простейший способ собрать в итоге нечто единое. Мы же использовали метод последовательной записи и наложения. Сцена из оперы «Царская невеста» Римского-Корсакова – первый опыт для артистов оркестра и солистов театра «Урал Опера Балет». Сразу было видно, насколько они соскучились по работе. Но все происходило спонтанно: музыканты записывались под видео дирижера (Константина Чудовского. – П.П.), не дожидаясь того, как я отправлю им очередную минусовку.

ДМИТРИЙ ГНЕЗДИЛОВ (Москва) Главный враг одновременной игры по сети – задержка. Нужен быстрый выделенный канал цифровой связи. Это почти реально, но доступно не каждому. Можно отключить видео, поток будет гораздо быстрее. Но на сегодняшний день не существует средств передачи сигнала в обе стороны без задержки. Остается только последовательная запись: нанизывание треков по очереди. Играть можно под клик-метроном, что не для любой музыки подходит. Клик, даже с изменениями темпа внутри, все рушит: музыка превращается в механическую машину. Поэтому самый надежный способ: первый трек записывает дирижер, условно с концертмейстером, или главный музыкант, «первопроходец». А потом все остальные.

МИХАИЛ СОКОЛИК Запись проходит под партию фортепиано, под клик, под видео с дирижером, под минус или под комбинированный вариант. Организацией процесса мы занимаемся с музыкальным руководителем и режиссером. Музыкальный руководитель рассылает артистам партии и минус/клик/фортепиано, режиссер раздает актерские задачи, пожелания по кадру. Далее артисты и музыканты записываются и присылают записи. Я их добавляю в проект и свожу. Так это должно выглядеть в идеале, и так еще ни разу не было.

БОРИС ЛИФАНОВСКИЙ Мы, артисты оркестра Большого театра, записали «Адажио» из «Щелкунчика». Решили не рисковать и вторую половину в ролике дали записью, которой дирижирует Геннадий Николаевич Рождественский. Сейчас жалею об этом: думаю, вполне смогли бы записать и целиком, просто это заняло бы чуть больше времени. Порядок записи такой: по партитуре мы выбираем, какой голос может стать основой для записи (поскольку дирижера нет). Пишем его. А потом другие музыканты

в наушниках накладывают на него свои голоса. Когда накопится несколько голосов, я делаю черновое сведение и пересылаю следующим музыкантам. Тогда они слышат уже не один голос, а несколько – так им проще.

ТИМУР ВЕДЕРНИКОВ (Москва) Когда Оркестр Балтийского моря записывал первую часть «Ленинградской симфонии» Шостаковича (от вступления барабана до самого конца части. – П.П.), был взят мастер-трек – готовое исполнение этой симфонии другим коллективом, а возможно, и этим самым – не знаю точно, каким: выбрал дирижер Кристьян Ярви. Под него играли все музыканты. Для синхронизации перед вступлением в каждой партии было сделано восемь кликов. Каждого музыканта я попросил хлопнуть последние четыре раза. На четвертый раз обычно люди попадали в клик (но потом плюс-минус я все это еще двигал). Таким образом было записано 106 партий.

ПП Какая необходима техника и акустика на стороне музыкантов?

СЕРГЕЙ ГИЛЕВ Большинство роликов снимается на телефон, это быстро и просто. Конечно, телефон не устройство для звукозаписи. Приемлемый вариант: профессиональный микрофон, аудиоинтерфейс. Или хотя бы портативный рекордер типа Zoom, Tascam.

МИХАИЛ СОКОЛИК Как правило, артисты пишутся на телефон. Это хорошо и плохо. С одной стороны, качество звука далеко не эталонное (хотя современные телефоны пишут звук лучше, чем раньше). С другой стороны, если у артиста есть дома микрофон, это далеко не означает, что он знает, как им пользоваться. Нужно организовать мини-студию звукозаписи у артиста дома, а удаленно сделать это непросто. Нужно следить, как он поставит микрофон, как перед ним встанет, какой уровень записи выставит, в каком формате запишет и в каком отправит.

ДМИТРИЙ ГНЕЗДИЛОВ Самое простое решение для записи речи на телефон – микрофонная петля, даже самая дешевая, которая крепится на одежду. Для записи музыки микрофонную петлю тоже можно использовать, но возникнут проблемы с креплением. Потребуется расстояние примерно 50 сантиметров – тут уже нужен мини-штатив. Главная задача – обойти микрофон самого смартфона, который очень сильно компрессирует звук, вытягивая все ненужное вокруг, и подсоединить внешний микрофон.

ПАВЕЛ ЛАВРЕНЕНКОВ (на фото) Никакой техники со стороны музыкантов обычно нет... Телефон.

ТИМУР ВЕДЕРНИКОВ Я попросил музыкантов, чтобы они установили на смартфоны программу iRig. ▶



Это проще, чем лезть в настройки диктофона. iRig позволил мне получить файлы WAV в хорошем разрешении – 48 килогерц. Также iRig отключал компрессор, встроенный в смартфон. Это позволило мне получить вполне приличный звук всех инструментов. Кроме того, сбор материала облегчило то, что в iRig есть встроенный клиент для загрузки файлов на Dropbox, поэтому все падало мне на Dropbox, а оттуда я уже выставлял материал на треки. Я просил людей писать свою партию по два раза. Ведь каждый записывал на свой смартфон, и у кого-то звук получался плохим, тогда взамен я мог взять две записи у тех, у кого звук получился хорошим. Также я просил по возможности использовать три смартфона. Один смартфон играет в «уши» мастер-трек, второй записывает звук на оптимальной близости к инструменту, а третий смартфон снимает видео с иного расстояния – потому что если снимать близко к инструменту, то картинка получится слишком близкая – такая не годится.

ГРИГОРИЙ ВОСКОВОЙНИК Я могу из видео, записанного на микроволновку, сделать чистый и красивый трек. Музыкантам лучше записываться на то, что есть. И не париться. Хотя всем давно пора иметь минимальный набор: микрофон на стойке, карту, наушники, компьютер, рекордер. Музыкант не обязательно профан. В целом, европейские и американские музыканты лучше себя чувствуют в условиях домашней записи. С ними проще. Но российские, бывает, лучше играют – а это ценнее!

ПП Даже если дети не орут, сама комната ведь фонит?

ДМИТРИЙ ЛИПАЙ (Сиэтл, США) Каждому инструменту нужно акустическое пространство. Каждый хороший, уважающий себя музыкант, наверное, должен иметь хотя бы небольшой концертный зал в своей квартире или доме, согласны? Иначе даже скрипка Страдивари будет звучать отвратительно. Другой, менее

приемлемый вариант: каждый музыкант должен создать у себя дома совершенно заглушенную, «мертвую» с точки зрения акустики комнату. Иначе мы будем микшировать и суммировать плохую акустику маленьких помещений.

ГРИГОРИЙ ВОСКОВОЙНИК Подложите коврик под барабаны (можно шуметь до 22:00), в углы комнаты (если евроремонт и Гургос) поставьте или повесьте что-нибудь длинное – старую простыню, занавеску и т. д. Это уберет ненужную реверберацию, паразитные колебания. Максимально закройте окна и любые стеклянные поверхности. Чем больше дома ковров, книжных полок, картин на стенах, тапочек и кроватей – тем чище будет звук, и с ним легче будет работать.

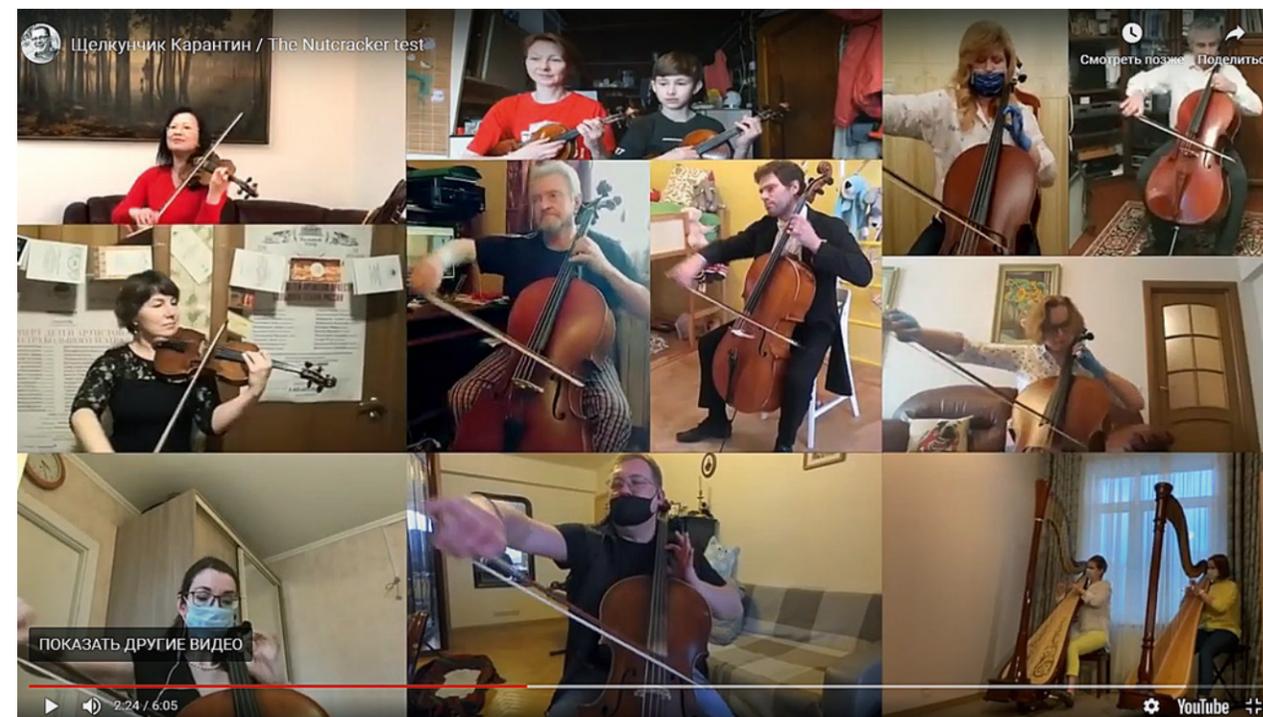
ДМИТРИЙ ГНЕЗДИЛОВ Можно записать инструменты в гардеробной комнате, где концертные костюмы и одежда. Если потом добавить хорошую дорогую реверберацию, то результаты будут очень даже неплохие. Дикторский голос, вокал или инструмент – в спальне у максимально раскрытого шкафа с одеждой. А мой друг радиоведущий уехал в деревню на время карантина и сегодня записывает свои программы на внешний микрофон в открытом поле, где совсем нет отражений. Запись получается вполне эфирного качества.

ПП Каковы типичные проблемы?

БОРИС ЛИФАНОВСКИЙ Первая проблема при сведении – ансамбль, вертикаль. На втором месте – интонация. Для музыкантов оркестра Большого театра задача сыграть вместе даже под запись не представляет никакой сложности. Но из-за условий записи иногда все же приходится возиться с совмещением. С эпизодами, идущими в одном темпе, проблем нет. Но там, где есть агогика и артисты друг друга не видят, просчитать совместное вступление сложно. Поэтому такие вещи во время сведения приходится чистить. Интонационная совместность – иногда тоже проблема. Записывать в двух наушниках? Не слышишь себя, в связи с чем могут возникнуть интонационные погрешности. Лучше записывать в одном наушнике – но в таком случае плохо слышишь запись. Даже если человек играет чисто сам по себе и умеет подстраиваться к коллегам в обычных условиях, при записи в наушнике он может не попасть в обертоны коллег – не из-за того, что не умеет это делать, а потому что в наушнике эти обертоны не слышал.

ПП Есть ли специфика у разных инструментов и групп?

ВИКТОР ОСАДЧЕВ Типичная проблема – нелинейные искажения, когда микрофон не принимает слишком высокий уровень сигнала. Это может случиться не только



с медными духовыми, но и с деликатными по силе звука инструментами. Ошибка – расстояние до микрофона (телефона). Но если вы звукорежиссер и получили файл, в котором сигнал перегружен, не спешите списывать его со счетов: некоторые модели мобильных телефонов записывают стереосигнал, но по факту это не лево и право, а сочетание двух микрофонов, привязанных к фронтальной и основной камерам телефона. Можно спасти звук, взяв его в местах с перегрузом с противоположного микрофона: даже по форме волны будет видно, какой из них меньше пострадал. Вторая по важности проблема – алгоритмы компрессирования, встроенные в телефон, – увы, их не всегда можно отключить. Неприятности – всплывающий в паузах шум (который можно потом убрать), а вот компрессия самого сигнала может почти уничтожить полезную информацию. Страдает в этом случае как динамический диапазон игры музыканта, так и тембр, который отличается от мест, где алгоритм сработал.

ВИКТОР ОСАДЧЕВ В условиях записи из дома мы не получаем привычной разницы в расстоянии до оркестровых групп – как в студии или концертном зале. Мы получаем звук на микрофон, стоящий перед инструментом. Все-таки музыка, написанная композитором или профессиональным аранжировщиком, предполагает акустические условия звучания: вряд ли мы обошлись бы звуком валторны, записанным прямо из трубы, – она должна звучать в акустике. С другими инструментами – похожая ситуация.

ПАВЕЛ ЛАВРЕНЕНКОВ Звукорежиссер в таком режиме становится многостаночником в прямом смысле этого

музыкального термина. Он ровняет вертикали, присваивает кускам динамическое разнообразие, окрашивает тембры. Остальное – как обычно. Убираем «слинии», добавляем смысл, собираем форму...

ПП Звукорежиссер работает дома, или у вас есть пропуск на студию?

АЛЕКСАНДР КИРИЛЛОВ (Новосибирск) Я имею доступ в студию, есть пропуск для подготовки материала интернет-трансляций.

МИХАИЛ СОКОЛИК Я звукорежиссер театральный, студии нет. Все делаю дома.

ГРИГОРИЙ ВОСКОВОЙНИК Я работаю в домашней студии. Но я ее специально делал как студию: со звукоизоляцией, с косым окном в стене между комнатами.

ВИКТОР ОСАДЧЕВ Мы лишились привычных студийных условий, но, так или иначе, почти у каждого звукорежиссера дома есть рабочее место, которое, может, и не соответствует стандартам звучания, но, когда работаешь на своих мониторах в своей комнате, ты уже знаешь, на что делать скидку. Речь не идет о выпуске записей на международном лейбле, поэтому не вижу проблемы при работе над роликом для YouTube из дома без финальной проверки звучания на студийном контроле.

ПАВЕЛ ЛАВРЕНЕНКОВ У меня дома студия – аппаратная сведения. Буду иметь пропуск в нее, пока жена не отберет.



ПП Сколько времени занимает у режиссера минута сведения струнного квартета? Вокального квартета? Оперного ансамбля? Оркестра? «Оды к радости»?

ПАВЕЛ ЛАВРЕНЕНКОВ Времени требуется немерено. От одного дня до бесконечности, ограниченной лишь сроками карантина.

ДМИТРИЙ ГНЕЗДИЛОВ Это утомительный и многосложный постпродакшн – выбор дублей, их монтаж, движение треков по «вертикали власти», чистка лишнего звука, не относящегося к музыке, рисование динамики «громче – тише»... Чистить и улучшать проект можно вечно. Главное – сдать его к сроку на эфир или на YouTube.

ИЛЬДАР ХАННАНОВ (Балтимор, США) Я работаю в церкви и занимаюсь сведением каждый день. Можно записать все вразнобой, с разным качеством, в домашних условиях, а после сведения получается Хор Свешникова. На рынке очень большое предложение track sharing-программ. Я использую программу Soundtrap. Соединение секвенсора, или, как это сейчас называется, Digital Audio Workstation, с возможностью обмениваться дорожками для совместного редактирования. Когда ты записываешь свою дорожку, она автоматически транслируется на такой же секвенсор твоего партнера и оповещает его по электронной почте. После того, как все записали свои дорожки, идет коллективная работа по вертикальному выравниванию и балансировке. Но вот в реальном времени streaming audio in/out пока не доступно.

ТИМУР ВЕДЕРНИКОВ Это долгий процесс. Сведение «Ленинградской симфонии» делалось с оглядкой на тот же референс – но, мне кажется, в итоге получилось даже интереснее. Потому что референс – запись, сделанная в концертном зале. А здесь была возможность каждый инструмент оттюнить так, чтобы это стало стройно и выпукло. Поработать и с панорамой, и с реверберацией.

ПП Есть ли проблемы с обратной пересылкой материала музыкантам, требуется ли конвертация форматов?

МИХАИЛ СОКОЛИК С конвертацией проблем не возникает. С пересылкой материала – возникают регулярно. Несмотря на общие рекомендации (например: «Скидываем запись мне в Телеграм»), все равно многие пересылают как кому удобно: на почту, в WhatsApp, через совершенно разные файлообменники. И во всем этом надо разобраться, никого не забыть. Размеры файлов – отдельная беда. Как-то мне скинули видео на три минуты весом четыре гигабайта. И не одно, а несколько. Эти моменты тоже надо оговаривать, чтобы проект имел какие-то внятные размеры.

ПАВЕЛ ЛАВРЕНЕНКОВ Больше всего меня раздражает, когда 80 исполнителей присылают свои ролики, записанные вперемежку в 44 100 и в 48 000 герц. Не могу понять, как у них получается записать соседние дубли одной и той же скрипки в разных частотах дискретизации. Я этого понять не могу.

ПП Видео монтирует тот же звукорежиссер или другой человек?

МИХАИЛ СОКОЛИК Я скидываю микс, а монтажер видео синхронизирует видео под готовый звук. Здесь как раз и вылезают все мои многочисленные правки. Если мне пришлось слишком много двигать звук внутри одного кадра, на видео будет несинхрон.

ПАВЕЛ ЛАВРЕНЕНКОВ В видео стараюсь не лезть, но понимать приходится. И с видеофайлами тоже приходится иметь дело. К сожалению.

ВИКТОР ОСАДЧЕВ С началом карантина все стали рассуждать о том, как провести время с пользой и какие новые навыки получить. Для многих моих коллег-звукорежиссеров, как и для меня, выбор пал на изучение видеоредакторов, поэтому небольшие проекты я теперь могу делать сам. Но стараюсь перенаправлять их в профессиональные руки: видеомонтажерам тоже сейчас нужна работа.

ПП Откуда ждать сюрпризов?

МИХАИЛ СОКОЛИК Сюрпризы приподносит коммуникация. В удобном для всех мессенджере мы заводим общий чат, где выкладываем всю информацию по проекту, обсуждаем детали. И, конечно, не все круглосуточно читают этот чат. Режиссер велел всем писать видео горизонтально, а кто-то этого не прочитал и снял вертикально. Или музыкальный руководитель скинул всем предварительную версию минуса, под которую надо разучивать материал. А версию для записи скинул потом. Кто-то записался под одно, кто-то под другое, и на монтаже не сходится. Присылают в разных форматах. Иногда приходится напоминать артистам, что фонограмма должна быть в наушнике, и ее не должно быть слышно на записи. Файловый менеджмент – еще одна головная боль. По каждому проекту мы с режиссером заводим папку в облаке, которая быстро обрастает мусором из версий, дублей, демо, вариантов. Есть и бытовой момент: график работы. Кто-то предпочитает работать поздно ночью, кому-то удобнее пораньше утром. Всегда произойдет что-то, чего не ждешь.

ГРИГОРИЙ ВОСКОБОЙНИК Сюрприз может быть один: отключение электричества в доме (в районе, в городе, в стране и т.д.). Покупаем источники бесперебойного питания.

ПП Онлайн-режиссура – как это согласуется с вашими собственными творческими идеями, представлениями о звуке, музыке, искусстве?

СЕРГЕЙ ГИЛЕВ Это любительский контент, даже если он сделан профессионалами. Я не считаю возможным оценивать эти работы с позиций традиционной звукозаписи. При записи академической музыки важно передать пространственное впечатление. Возможно ли это, если каждый музыкант записывается у себя дома? Нет, невозможно. Но главное, художественная ценность

такого исполнения – большой вопрос. Все-таки в оркестре и в ансамбле люди играют, ориентируясь друг на друга. Записи можно редактировать, но нельзя улучшить исполнение. Я как звукорежиссер больше верю в мастерство музыкантов, чем в технические средства. Мы же слушаем старые записи с шумами и помехами, «но как исполнено!» Другой вопрос, что сегодня слушатель привык к качественному контенту, и прослушивание плохой записи может быть прекращено через несколько секунд.

МИХАИЛ СОКОЛИК Я бы не сказал, что мне очень нравится то, чем я занимаюсь сейчас. «На берегу», когда мы обсуждаем проект перед началом работы, все выглядит здорово и интересно. Но в процессе коммуникация и редактирование материала занимают столько времени и сил, что к моменту сведения я уже полностью измотан, и каким-то творчеством заниматься уже сложно. Но в конце, когда получается что-то хорошее, берусь за следующий проект, и начинается все по новой.

ВИКТОР ОСАДЧЕВ Можно подвинуть вертикаль ансамбля посредством детального (а иногда абсурдно детального) монтажа, можно поправить интонацию (они же записаны отдельно друг от друга: получаем ситуацию попсового певца, которому можно «нарисовать» интонацию). Можно отчасти решить проблему акустики: современные технологии позволяют частично убирать «звук комнаты». Но нельзя сделать так, чтобы они вместе чувствовали музыку. Получаем выхолощенный продукт, где все вроде бы чисто и вместе, а музыка не случилась.

ДМИТРИЙ ГНЕЗДИЛОВ С точки зрения профессиональной звукорежиссуры онлайн-проекты оценивать трудно. Зато открываются бесконечные творческие горизонты, и это радует.

ПАВЕЛ ЛАВРЕНЕНКОВ Онлайн-режиссура никак не согласуется с моими творческими идеями, но зато бывает прикольно. Мы все – исполнители и звукорежиссеры – приобретаем бесценный опыт, который «оголяет» те преимущества, которые дает всем нам совместное музицирование.

БОРИС ЛИФАНОВСКИЙ Записи существуют уже более ста лет. А степень значимости любой записи – и студийной, и концертной, и карантинной, определяется не столько технологиями, сколько тем, кто играет перед микрофоном. Если это артист, которому есть, что отдать слушателю, – запись будет слушать и переслушивать, она будет жить, даже если в ней есть технические огрехи. А плохого музыканта не спасет и полноценная домашняя студия.

АЛЕКСАНДР КИРИЛЛОВ Музыка рождается в живом исполнении, задача звукорежиссера – зафиксировать это, как фотограф фиксирует события. Мне не нравится собирать хор или оркестр по одному исполнителю. Может быть, кому-то удалось добиться ощущения реального хора или оркестра?

ПОСЛЕДНИЙ ОРАКУЛ

В ИЮЛЕ ИСПОЛНЯЕТСЯ
160 ЛЕТ СО ДНЯ
РОЖДЕНИЯ ГУСТАВА
МАЛЕРА

В начале мая 1920 года в Амстердаме состоялся первый в истории европейской музыки фестиваль Густава Малера, приуроченный к двум крупным датам – 60-летию со дня рождения композитора и 25-летию с момента вступления в должность руководителя Королевского оркестра Концертгебау Виллема Менгельберга. Программа отражала весь творческий путь Малера – от юношеской кантаты «Жалобная песня» до последнего законченного творения – Девятой симфонии, которую автору не довелось услышать при жизни (Адажио из Десятой не исполнялось, так как оставалось неопубликованным до 1923 года). О масштабе и статусе происходившего свидетельствуют некоторые факты: в столицу Нидерландов приехали полторы сотни иностранных гостей (среди них – Арнольд Шёнберг); абонементы на все вечера, несмотря на высокую стоимость (30–40 Гюльденов), пользовались чрезвычайно высоким спросом; репетиции длились до ночи, и некоторые партитуры Менгельберг продирижировал порядка шести раз; фестиваль был удостоен внимания супруга королевы Вильгельмины – принца Генриха Мекленбург-Шверинского.

Пресса не скупилась на пышные эпитеты и сравнивала происходящее с эпическим Байроитом.

В начале мая 1920 года в Амстердаме состоялся первый в истории европейской музыки фестиваль Густава Малера, приуроченный к двум крупным датам – 60-летию со дня рождения композитора и 25-летию с момента вступления в должность руководителя Королевского оркестра Концертгебау Виллема Менгельберга. Программа отражала весь творческий путь Малера – от юношеской кантаты «Жалобная песня» до последнего законченного творения – Девятой симфонии, которую автору не довелось услышать при жизни (Адажио из Десятой не исполнялось, так как оставалось неопубликованным до 1923 года). О масштабе и статусе происходившего свидетельствуют некоторые факты: в столицу Нидерландов приехали полторы сотни иностранных гостей (среди них – Арнольд Шёнберг); абонементы на все вечера, несмотря на высокую стоимость (30–40 Гюльденов), пользовались чрезвычайно высоким спросом; репетиции длились до ночи, и некоторые партитуры Менгельберг продирижировал порядка шести раз; фестиваль был удостоен внимания супруга королевы Вильгельмины – принца Генриха Мекленбург-Шверинского.

РИСУНОК: ЮЛИЯ ЧЕЧИКОВА

Э то событие первой четверти прошлого века – важная страница в истории Концертгебау. Поэтому кульминацией нынешнего сезона обещал стать юбилейный фестиваль к столетию со дня проведения того, эпохального. К сожалению, по известным причинам программу переверстали и адаптировали для изолированной в своих домах интернет-аудитории. Помимо трансляций концертных записей из архива оркестра Концертгебау, на платформе YouTube показали премьеру документальной десятисерийной ленты о сочинениях Малера и о значении его музыки для людей XXI века. Почему же в современном мире, где «третьей природой» человека стала новая форма бытия – цифровая культура, опусы последнего великого европейского симфониста, творившего на рубеже XIX–XX столетий, продолжают вызывать сильный эмоциональный отклик? Почему дирижеры первой величины считают вопросом престижа исполнение всего симфонического цикла Малера?

Самый популярный у музыковедов ответ: Малер – композитор будущего. В XIX веке художника хотели видеть гением-творцом, пророком. Известно высказывание лейпцигского дирижера Георга Гёлера о том, что Малер сможет предложить гораздо больше будущему, нежели современному ему миру. Сам Малер верил в значимость своей музыки, однако сомневался, что судьба даст ему возможность увидеть воочию приход «его времени». В одном из писем 1904 года он задавался вопросом: «Должны ли мы вечно умирать, прежде чем публика позволит нам жить?» Малеру не было равных как дирижеру, но как композитор он занимал спорные позиции, оставаясь в тени своего друга (и соперника) Рихарда Штрауса, чьи симфонические поэмы и оперы получили широкое признание в австро-германской музыкальной среде. Тем не менее находились и те проницательные рецензенты, которые понимали истинную ценность малеровских симфоний. Так, критик Berliner Tageblatt Эрнст Отто Ноднагель с большой долей уверенности говорил, что день сегодняшний – за Штраусом, но день завтрашний принадлежит Малеру.

В чем же его новаторство, если он не выдвигал революционных идей и не изобретал радикально новых систем, взорвавших благозвучие царившего на протяжении столетий гармонического мажоро-минорного лада? Малер опирался на традиции немецко-австрийских симфонистов – Бетховена, Шуберта, Брамса, Брукнера, однако при этом в рамках устоявшейся классической модели симфонии чувствовал себя скованно. Оставалось эти рамки раздвинуть. Важнейшим для Малера «отклонением от общепринятого» (по Шёнбергу) российский музыковед Инна Барсова называет принцип «интонационной фабулы»: в развитии симфонии тот или иной мотив или тема берут на себя роль «романного или драматического персонажа». Другая новация Малера – переосмысление центра в структуре симфонического цикла: сонатное аллегро уже не претендует на главенствующую позицию, оставляя последнее слово за Адажио. Кроме того, Малер отказывается от принципа повторения в пользу «техники варьирования», и, как пишет та же Барсова, «вариантность музыкального высказывания становится для него приемом музыкальной речи».

Многие средства композиции Малера пророчески предвосхищают эру «новой музыки». Он одновременно с Шёнбергом обратил внимание на потенциал кварты: в первой части Седьмой симфонии у труб возникают созвучия



ФОТО: МАРИНА МАЛЕР

из нескольких кварт. Параллельно Шёнберг в своей Камерной симфонии ми мажор для пятнадцати солирующих инструментов строит одну из тем аккордами из пяти чистых кварт. Это был первый шаг в сторону отказа от привычных норм гармонии, но обновление лада пошло по иному пути. В предсмертной Десятой симфонии ладовая организация темы приближается к атональной: в Адажио Малер пишет последовательность из одиннадцати тонов в двух мелодических голосах. Исследователи с большим энтузиазмом говорят о том, что композитор наверняка смог бы преодолеть тяготение гармонических законов тональности, будь его век не так краток. С другой стороны, Малер не мог полностью избавиться от романтических моделей и мелодических изощрений своих предшественников. Даже в зрелый период в таком произведении, как Восьмая симфония, он пишет крошечную, редкой красоты партию третьего сопрано – Mater Gloriosa, явно вспоминая о фортепианных пьесах Шумана. «Малер синтезирует музыкальное мышление трех столетий, – как-то заметил дирижер и пианист Даниэль Баренбойм. – Не может не поражать это странное сочетание расширенной формы классической симфонии, музыкально-риторических фигур XIX века и содержания XX века. С одной стороны, он принадлежал миру Вагнера, с другой, – миру Шёнберга, и был великой “пограничной” фигурой». Малер интегрировал то, что порывалась разделить история.

Музыка Малера рождалась в сложное время: политическая система Австрийской империи переживала кризис. Свообразным мейнстримом той эпохи стали «мотив небытия», андрогинная меланхоличность и культивируемый эстетизм телесной болезненности, драматической надломленности. Искусство тогда существенно расширило эмоциональные горизонты: внимание художников оказалось

приковано к «сумеречной» стороне человеческой природы – его разрушительным чувствам, состояниям возбуждения. В какой-то мере все это свойственно и для нашего времени... Нервное напряжение в лихорадочной интеллектуальной жизни австрийской элиты перед началом Первой мировой войны нашло отражение в обширных структурах малеровских симфоний и в тех душевных волнениях, которые музыкальным языком интерпретировал композитор.

Томас Манн утверждал, что философские взгляды Шопенгауэра на сущность познания и мышления – это «дело не только головы, но и всего человека с его сердцем и чувствами, с его душой и плотью». То же самое можно сказать и о Малере: его музыка подобна чистому зеркалу и обращена ко всему человеческому существу. Амплитуда различных переживаний малеровских лирических героев чрезвычайно широка, что, безусловно, говорит и о специфическом характере самого автора. Свидетельства современников Малера очень противоречивы. Из них следует, что он мог быть чрезмерно импульсивным и необычайно застенчивым, тиранически властным и обезоруживающе инфантильным, ранимым. Вероятно, в этом можно усмотреть связь с эмоциональным содержанием его творений, которым присуще как «темное» хаотическое, так и игровое, карнавальное начало. Но важно то, что Малер воспроизводит в своей музыке активные эмоции, затягивающие слушателя против его собственной воли, подобно водовороту. Более того, для каждой эмоции он пишет «скрытую сторону». В одном только Адажиетто из Пятой симфонии, самом прекрасном любовном послании, запечатленном в нотных символах, – богатый эмоциональный и смысловой потенциал, открывающий неограниченные возможности для интерпретаций – не только концертных, но также хореографических. Все градации любви, сверхъестественная истаивающая нежность, давящее чувство удушливой неги, ускользающая хрупкость момента, все изломы подбитой души... Кажется, что Малер общается с каждым на телепатическом уровне посредством дирижерских троктов.

Равновесие в лирической сфере симфоний Малера нарушается, когда активизируются силы враждебного притворного мира фарисейства. Главным орудием в борьбе против его разрушительных действий композитор выбирает гротеск. Это, несомненно, один из самых эксцентричных его приемов. Эдисон Денисов считал, что малеровский тип гротеска – единственный абсолютно естественный гротеск в музыке. «Возьмите хотя бы вариации из Первой симфонии, когда контрабас играет соло, – ведь это для меня почти что цыганщина, это даже не гротеск, но в этом явно что-то есть глубокое, подтекстное – это какая-то особая форма расширения музыкального пространства за счет введения



ФОТО: MARINA MAHLER

элементов quasi-нехорошего вкуса, но на самом деле, по материалу, – очень хорошего вкуса. У Малера всегда был хороший, тонкий вкус».

С помощью гротеска Малер выводит слушателя из одного, только что обнаруженного им плана в другой, совершенно неожиданный. Для искусства нового времени в эстетических принципах гротеска как способа художественного воплощения нет ничего противоестественного и сомнительного. Для современников Малера музыка, исполняемая в концертных залах, напротив, могла говорить только о возвышенном. Но мир малеровских симфоний – это мир, населенный антиподами. Без черного не видно белого, как без земного, обыденного невозможно познать духовное, божественное. Леонард Бернстайн очень точно подметил, что сущность музыки Малера – бесконечный ряд антитез. «Страстному желанию безмятежности неизбежно сопутствует злоеющее сомнение в возможности ее достижения... Это – конфликт между любовью к жизни и отвращением к ней; между безумным желанием вознестись на небеса и страхом смерти», – писал он в знаменитом эссе в журнале High Fidelity (публикация 1967 года). «Душераздирающую двойственность», внутренний раскол в музыке Малера постигли люди нового времени, для которых индивидуальная и коллективная борьба против несправедливостей окружающей действительности оказалась невыдуманным книжным сюжетом.

Интересно, что Бернстайн в том же очерке, вероятно, вспоминая известную цитату композитора «симфония должна объять все», приходит к следующему выводу: мир Малера в силу своей неоднородности диалектичен. Стремясь запечатлеть оркестровыми средствами концепции бытия, Малер переносит вагнеровскую идею Gesamtkunstwerk в симфоническую среду и расширяет ее с помощью элементов смежных жанров и Lied. Его симфонии становятся тотальными произведениями искусства в смысле вагнеровской доктрины, соприкасаясь с миром оперы (в таких произведениях, как «Жалобная песня» и Восьмая симфония), но уклоняясь от нее, подобно тому, как Малер старался избегать вагнеровской системы гармоний и модуляций. Он всеми имеющимися в распоряжении средствами воссоздает целостный музыкальный космос, что решает проблему программности его симфонической музыки.

Произведения Малера основаны не на фактических программах, но скорее на интеллектуальных воззрениях и философских концепциях. Глубоко ошибается тот, кто относится к его музыке как к совокупности одномерных изобразительных образов. Здесь синтезированы представления о понятиях, а сущность различных явлений отражена через абстрактные представления. В своем стремлении насытить музыку философским содержанием Малер приходит к идейному гуманистическому универсуму, одновременно оставляя за собой право на субъективную оценку. Масштаб задач, которые он ставит перед собой, невозможно переоценить. Малер – композитор, конструирующий из звуков «авторскую» самостоятельную вселенную, звуковое подобие альтернативной реальности, которую можно населять собой. То, что Малер может предложить современному человеку, – это параллельная звуковая реальность, возможность отстраниться от окружающей действительности. Одни отправляются в это путешествие в поисках ответов на главные экзистенциальные вопросы. Для других симфонии Малера – маяк надежды для человечества в его отчаянной борьбе за встречу с Богом. Проповедник гуманизма, Малер писал любовные письма ко всему людскому роду и интимные послания одиноким душам...

Ренессанс музыки Малера начался около 1960 года и продолжается по сей день. Эта поразительная популярность объясняется и с чисто практической стороны. По законам об авторском праве его партитуры стали более доступны для концертного менеджмента, звукозаписывающей индустрии. Производители пластинок быстро поняли, что симфонии Малера особенно эффектны в стереофоническом звучании. Первым полный малеровский цикл записал Бернстайн, чем заложил исполнительские основы для своих последователей. Когда-то считавшиеся чрезмерными грандиозные кульминации симфоний Малера уже не кажутся перегруженными подробностями. Если современное искусство поднимает поэзию повседневно, социальности, то для музыканта конца XX – начала XXI века в Малере воплотилась последняя тоска по величию художественного высказывания. Он – вершина осмысления языка искусства. Это прекрасно понимают дирижеры, охотно берущие на себя роль демиурга, которому предписано право управлять стихиями и организовывать процессы в малеровской галактике. А перед нами встает выбор: с кем из них нам было бы интересно отправиться в эту необычную одиссею.

III



ТОМАС ХЭМПСОН,
почетный член Королевской академии музыки в Лондоне, член Правления Международного общества Густава Малера

Малер повлиял на всю мою жизнь, на мои взгляды, на мой интерес к культуре и, если угодно, к эзотерической литературе. Я изучаю не только его музыку, но и его жизнь, то, о чем он думал, какими вопросами задавался... Вот поэтому я такой.

У меня не было никакого долгого пути к Малеру: однажды я включил в машине Первую симфонию и просто оказался в другом мире. Потом до меня дошло, что я веду, как пьяный, но я и был совершенно опьянен. В тот момент – бабах! – я просто нашел своего учителя, наставника. Понять я ничего тогда не понял, но мне немедленно захотелось узнать и понять.

Вот сейчас опять слушал Первую симфонию в машине и думал, как же это изумительно. Малер говорил, что каждый человек – это инструмент, на котором играет вселенная. Обычно-то мы думаем наоборот, что это мир нас отражает.

Сам Малер говорил, что его время однажды придет, но, по мне, его время никогда не уходит. Музыка Малера помогает каждому слушателю, сколь угодно неопытному, задуматься о том, кто он такой, что он делает в мире, что вообще такое этот мир. Поэтому, кстати, не надо прятать Малера от детей (вот в опере, думаю, детям нечего особенно делать). Познакомьтесь с Малером – и вы узнаете, что такое классическая музыка, как она устроена. А устроена она так, что всегда говорит о человеке и о мире, всегда рассказывает истории. У Малера есть замечательные песни, забавные и с подвохом, где можно просто следить за историей и при этом набираться ума-разума. Пару раз можно намекнуть ребенку, мол, вырастешь-поймешь, но это значит на самом деле «поймешь еще больше». Послушайте ранние песни: Frühlingsmorgen, Um schlimme Kinder artig zu machen... А потом можно включить песни о юной любви, например, Verlorene Mühe. И, конечно, симфонии! Бывает, молодые коллеги мне говорят: «Ну все, берусь за Малера – начну с Девятой». Вот это совершенно мимо. Не надо так. Я бы начинал с Первой или с Четвертой – там все есть, целая вселенная во всем ее многообразии.

Записала Ая Макарова

ДЕСЯТЬ ПЛЮС ОДИН



ЗАПИСИ СИМФОНИЙ МАЛЕРА, ПОКОРИВШИЕ МИР

Десять симфоний-галактик во вселенной Густава Малера – явление, значение которого для мирового искусства сложно умалить. Снова и снова они удивляют слушателей бесконечностью композиторского замысла, оригинальностью и универсальностью его художественного языка, подвижными границами интерпретации, которые продолжают расширяться и в наше время, вдохновляя дирижеров на выпуск все новых релизов.

В предлагаемом списке, куда вошли девять пронумерованных симфоний, вокальная симфония «Песнь о земле» и музыка незавершенной Десятой, собраны записи, ставшие ключевыми в дискографии композитора. Это – итоги многолетних поисков великих дирижеров, записи, единогласно принятые как образцовые и сформировавшие сегодняшнее восприятие музыки Малера. За каждой из них – многолетний труд, упорство и самопожертвование – качества, без

которых немислимо приближение к малеровскому гению.

**SYMPHONIE NO. 1. TITAN
LIEDER EINES FAHRENDEN GESELLEN
DIETRICH FISCHER-DIESKAU
SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN
RUNDFUNKS, RAFAEL KUBELIK
DEUTSCHE GRAMMOPHON**

Чешский дирижер Рафаэль Кубелик, возглавлявший Симфонический оркестр Баварского радио в течение

восемнадцати лет, вошел в список «малеровских» дирижеров благодаря записи Первой симфонии, которая была сделана в 1967 году, как раз в разгар его работы с баварцами. С тех пор она множество раз переиздавалась – как на виниле, так и в «цифре». От общепринятых образцов это исполнение отличает прежде всего высокая лиричность, которая оказалась доступной лишь дирижеру, названному поэтом при жизни. Кубелик легко и непринужденно обращается с партитурой: повторяя экспозицию в первой части, он избегает повторов в лендлере, а в марше добавляет в исполнение чуть ли не джазовые элементы. В финале Кубелик не изменяет себе: все кульминации звучат неожиданно жестко,

но сдержанно. Такой непритязательный подход идеально подошел для симфонии, но не для дополняющих диск «Песен странствующего подмастерья», в которых Дитрих Фишер-Дискау чувствует себя не очень комфортно.

**SYMPHONY NO. 2. RESURRECTION
ADRIANA KUČEROVÁ, CHRISTIANNE STOTIJN
LONDON PHILHARMONIC ORCHESTRA AND CHOIR
VLADIMIR JUROWSKI
LPO**

Казалось, должно было пройти много времени, чтобы появилась запись, способная конкурировать с блестящими работами Саймона Рэттла и Мариса Янсонса, посвященными Второй симфонии. Однако в 2011 году вышел диск, утвердивший героя в пространстве дискографии малеровских сочинений. Им стал Владимир Юровский. Загадка этого релиза заключается в том, что дирижеру каким-то волшебным образом удалось перевести на него модель ощущений, которые можно получить лишь при живом исполнении. Другая особенность записи – это строгая драматичность трактовки, выстроенная на неожиданных нюансах и вызывающая множество вопросов к тем, кто мог ими пренебрегать. И вообще, можно ли повторить тот театральный финал с поразительными акустическими эффектами, от которых мурашки бегут при воспоминании о пугающей и всеобъемлющей красоте света, льющегося с небес?

**SYMPHONIE NR. 3
GERHILD ROMBERGER
AUGSBURGER DOMSINGKNABEN, FRAUENCHOR
UND SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN
RUNDFUNKS
BERNARD HAITINK
BR KLASSIK**

Концертная запись Третьей симфонии, выполненная летом 2016 года в Мюнхене Бернардом Хайтинком, – образец бесконечной преданности малеровскому таланту. Впервые дирижер записал ее более пятидесяти лет назад и с тех пор не расставался с партитурой, окрестившей весь его творческий путь. Тем примечательнее возвращение 87-летнего Хайтинка к работе, вошедшей в историю

музыки как одна из вершин зрелого постромантизма. Огромная симфония – серьезное испытание для оркестра, хора и солистов, которое они проводят как священнодействие, выдерживая заявленную протяженность и сосредоточенность на протяжении всех ста минут исполнения. Хайтинк – в роли жреца – свершает обряд заклинания, разрешая магии звуков литься свободно, без искусственных надстроек или выдуманных приемов. Хайтинк не позволяет себе крайностей – он медленно разворачивает полотно партитуры, соблюдая каждое указание композитора и доходя в своей интерпретации до пределов приближения к возможному идеалу.

**SYMPHONY NO. 4
MIAH PERSSON
BUDAPEST FESTIVAL ORCHESTRA
IVÁN FISCHER
CHANNEL**

Релиз 2009 года, принесший венгерскому дирижеру Ивану Фишеру немалое количество наград и общее признание критиков, до сих пор вызывает множество вопросов. Причиной тому – гибкость архитектуры

или даже ее нестабильность, заложенная в основу исполнения Четвертой симфонии. Фишер создает своего рода детский монолог: его «внутренний ребенок рассказывает о своих мечтах, сказках, страхах, о чистой божественной любви». В этой трактовке нет ни мрачной тубы, ни тяжелых тромбонов, ни громоздкого арсенала меди – все отдано на откуп камерному жанру, в котором материализуется детская наивность и непосредственность. Фишер играет с каждой фразой, выделяя ее оригинальный оттенок, но при этом не теряет ощущения большого потока жизни, в котором так легко заблудиться, если на помощь не придет спасительный образ ангела – в этом амплуа голос Мии Перссон звучит превосходно.

**SYMPHONIE NO. 5
WIENER PHILHARMONIKER
LEONARD BERNSTEIN
DEUTSCHE GRAMMOPHON**

Отчаянный популяризатор музыки Малера за океаном, единственный дирижер, дважды выпустивший полные циклы его симфоний, Леонард Бернштейн – воплощение

Леонард Бернштейн

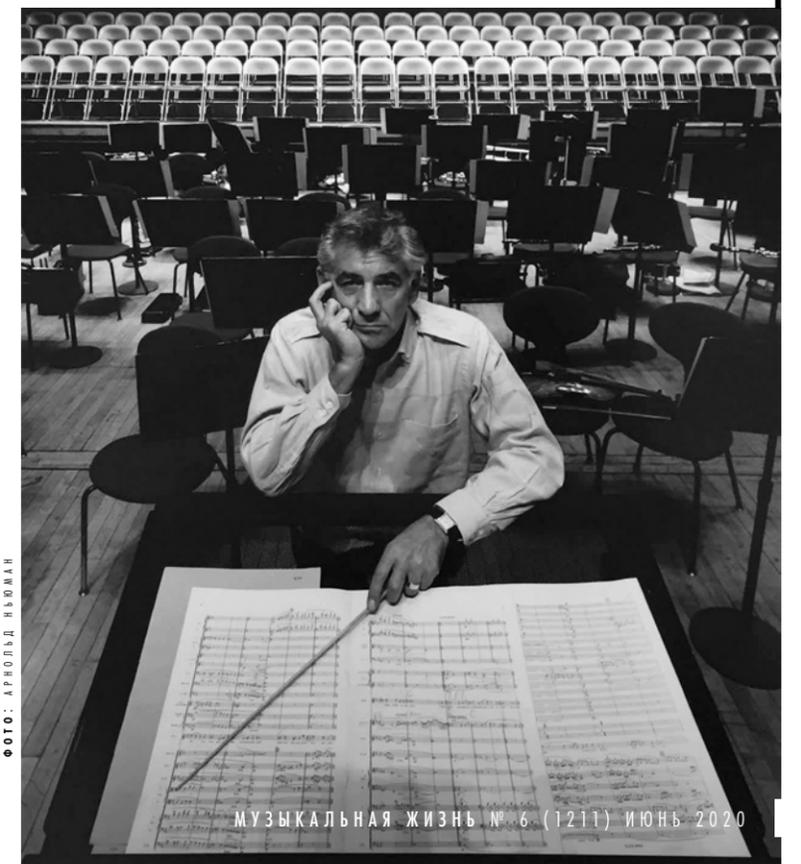


ФОТО: АРГОЛЬД ВЬЮМАН

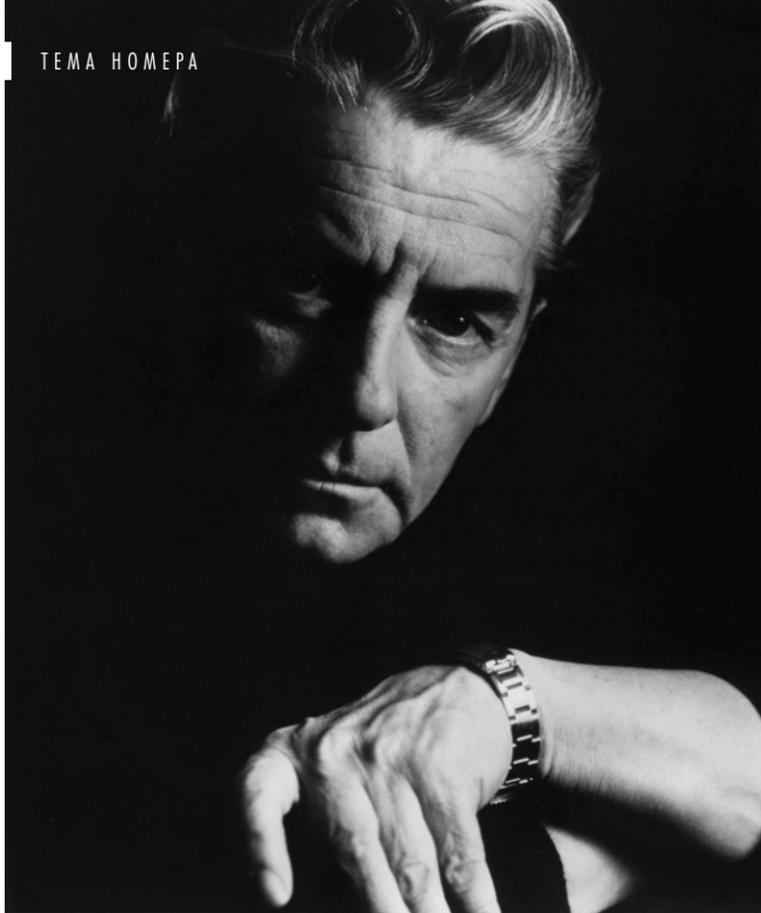


ФОТО: WARNERCLASSICS.COM

Герберт фон Караян

изысканно-эмоционального стиля, не знающего пределов. И именно поэтому из экспрессивной Пятой симфонии ему удалось выжать каждую ноту. Выполненная в сентябре 1987 года во Франкфурте и вошедшая во вторую серию, вот уже больше тридцати лет эта запись считается самым мощным исполнением самой популярной симфонии композитора – с вычурно медленным темпом в первой части, ошеломительным Адажиетто в шелках струнных и арфы и финалом, отданным на растерзание меди. Перед слушателями – Бернштайн в своей лучшей форме, такт за тактом идущий в динамике повествования и раскрывающий бесконечную для времени Малера смелость оркестровки, ставшей устрашающим символом начала XX века.

SYMPHONY NO. 6. TRAGIC
MUSICAETERNA
TEODOR CURRENTZIS
SONY

Самая молодая из предложенных в списке записей, Шестая симфония представлена в трактовке любимца российской публики Теодора

Курентзиса и его оркестра. Изданный в 2018 году диск сразу же вошел в топы всевозможных рейтингов и наделал немало шума. Дирижер вернул ценность записи в студии, объясняя ее важность эффектами, которые невозможно получить при концертном исполнении, и смело препарировал заявленную трагедийность замысла симфонии, ввинтив в него особую гибкость и даже камерность. В результате просвеченная изнутри партитура отдала свои тайны, которые так умело озвучили музыканты musicAeterna, а вместо симфонии-катастрофы у Курентзиса получился многослойный по стилю звуковой хоррор, где в каждой детали сидит свой дьявол.

SYMPHONIE NO. 7
CHICAGO SYMPHONY ORCHESTRA
CLAUDIO ABBADO
DEUTSCHE GRAMMOPHON

Клаудио Аббадо по праву принадлежит к числу тех дирижеров, которых называют малеровскими, и это несмотря на то, что ему так и не удалось выпустить ни одного полного цикла с одним и тем же коллективом (что

может говорить, в конце концов, о его принципиальности). Запись Седьмой симфонии, выполненная в 1984 году, стала центральной среди тех, которые Аббадо осуществил, работая в качестве главного приглашенного дирижера в Чикагском симфоническом оркестре, и занимает особое место в дискографии дирижера.

Идея Аббадо проста и одновременно четко продуманна: он избегает пафосной трактовки романтических эпизодов, не прибегает к модернистской жесткости оркестрового движения. Это исполнение похоже на неторопливый и пронизательный рассказ, в котором всему дается необходимое время и нужное описание, а любая мастерски озвученная подробность органично вплетается в большой сюжет этой, возможно, самой проблематичной из всех симфоний Малера.

SYMPHONY NO. 8 (SYMPHONY OF A THOUSAND)
CHOR DER WIENER STAATSOPER, SINGVEREIN
DER GESELLSCHAFT DER MUSIKFREUNDE WIEN
WIENER SÄNGERKNABEN
CHICAGO SYMPHONY ORCHESTRA
GEORG SOLTI
DECCA

Еще одна запись Чикагского симфонического оркестра, которую коллектив осуществил под управлением своего музыкального руководителя Георга Шолти, занимавшего этот пост двадцать два года, была сделана в Вене в 1971 году. Восьмая симфония, названная «Симфонией тысячи участников», – самое масштабное по замыслу сочинение композитора. В этой записи сошлось все, но главное ее достоинство – это отличный состав вокалистов, чьи голоса равноправно делят с оркестром и хором общее звуковое пространство. Шолти не только смог передать грандиозность одновременного звучания огромного количества исполнителей, но и зафиксировать сиюминутность деталей, украшающих эту партитуру. Таковы, например, лаконичные аккорды органа в первой части, которые сложно услышать в других версиях. Решающую роль сыграли звукорежиссеры, так передавшие взрывной материал этой симфонии, что и спустя более пятидесяти лет ее запись считается самой убедительной и качественной.

SYMPHONY NO. 9
KINDERTOTENLIEDER. RÜCKERT-LIEDER
CHRISTA LUDWIG
BERLINER PHILHARMONIKER
HERBERT VON KARAJAN
DEUTSCHE GRAMMOPHON

Выбрать одну-единственную запись Девятой симфонии достаточно трудно. И даже если все-таки взять на себя смелость и обратиться к Герберту фон Караяну, отбросив высококонкурентные релизы Аббадо и Бернштайна, то проблема не будет решена. Караян оставил две замечательных версии: концертную, сделанную вместе с Берлинским филармоническим оркестром в 1982 году и существующую только в «цифре», и студийную, выполненную с тем же коллективом осенью 1979 года. Обычно предпочтение отдают последней, во многом благодаря финалу, который в раннем варианте впечатляет своей обжигающей силой. Караян, сказавший однажды, что «если симфонии

Малера играть плохо, то они будут звучать попросту банально», сравнительно поздно обратился к наследию композитора. Первую свою запись – «Песнь о земле» – он сделал в возрасте шестидесяти двух лет. Этот релиз Девятой отличается от других благородной сдержанностью и философской отрешенностью. Две крайние части удивляют плотностью звучания, в то время как две средние сыграны с необычной утонченностью. В боксе также изданы «Песни об умерших детях» и Песни на стихи Рюккерта в исполнении Кристины Людвиг, добавившей «мягкий свет прощания» к последней завершённой симфонии Малера.

SYMPHONY NO. 10
BERLINER PHILHARMONIKER
SIMON RATTLE
WARNER CLASSICS

Десятая симфония (точнее, «концертная обработка набросков симфонии» в версии Дерика

Кука) – своеобразный сверхпроект Саймона Рэттла: он играл ее чаще, чем любой другой дирижер. Не раз Рэттл предлагал ее берлинцам, но получал отказ. Лишь в конце 1999 года ему удалось наконец реализовать свою мечту – исполнением Девятой симфонии maestro отпраздновал свое назначение на пост главного дирижера Берлинского филармонического оркестра. Запись того концерта стала одной из лучших в малеровской дискографии, а сам релиз был объявлен диском года и принес дирижеру премию «Грэмми». В этом наэлектризованном исполнении, сделанном без всяких извинительных скидок за поздний стиль Малера, Рэттл наслаждается каждой нотой, а его бескорыстную любовь к этой партитуре с удовольствием разделяет оркестр, где каждый исполнитель нашел и принял свою собственную роль в превосходном спектакле.

DAS LIED VON DER ERDE
SARAH CONNOLLY, TOBY SPENCE
LONDON PHILHARMONIC ORCHESTRA
YANNICK NÉZET-SÉGUIN
LPO

Канадец Янник Незе-Сеген дебютировал с Лондонским филармоническим оркестром в марте 2007-го, а в ноябре того же года лондонцы объявили о его назначении на пост главного приглашенного дирижера. Спустя четыре года их совместной работы в свет вышла запись «Песни о земле», симфонической фрески, в которой Малер соединил лирику песенного цикла и формальную монументальность оркестрового жанра. Музыкальный ландшафт этой симфонии дрожит под напряжением, вызванным столкновением звуковых тектонических плит, которыми управляет 36-летний дирижер. Его понимание замысла «Песни» основано на внимательном отношении к деталям и глубоком ощущении любых изменений в энергетическом поле симфонии. Музыканты здесь – не просто исполнители, они художники, рисующие болезненную красоту жизни, в которой обязательно найдется место и тоске по утраченной молодости, и неизбежности принятия смерти.

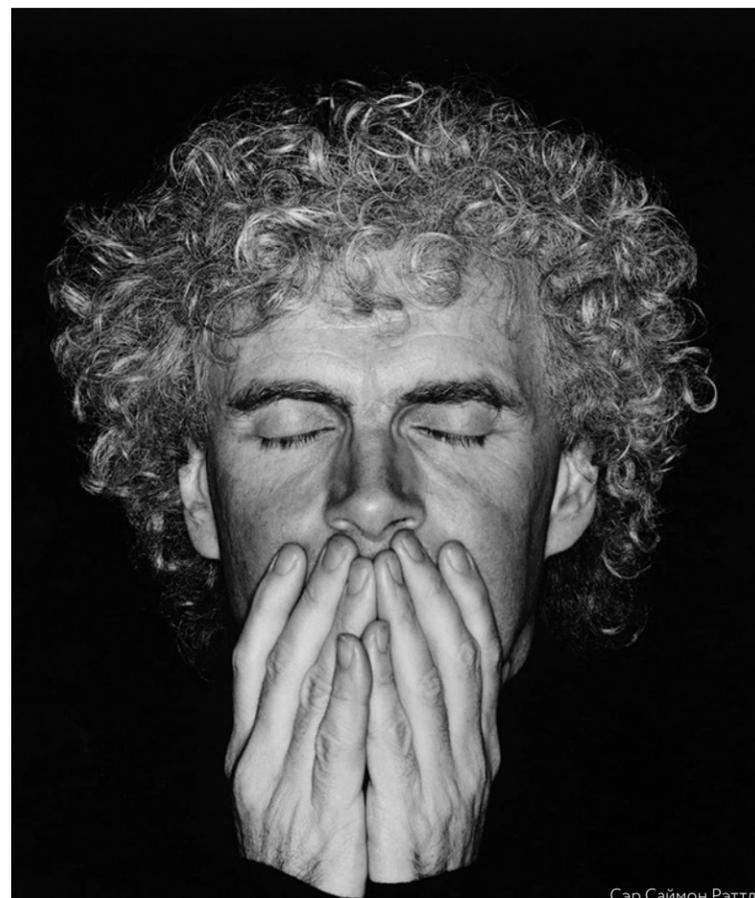


ФОТО: BARBICAN.ORG.UK

Сэр Саймон Рэттл

ВЛАДИМИР ЮРОВСКИЙ:

ИЗ ТРЕХКОЛЕСНОГО ВЕЛОСИПЕДА
У МАЛЕРА ПОЛУЧИЛСЯ ДВИГАТЕЛЬ
ВНУТРЕННЕГО СГОРАНИЯ

Весной в двух европейских столицах – Лондоне и Берлине – Владимир Юровский должен был впервые в своей карьере дирижировать Девятую симфонию Густава Малера – композитора, чье 160-летие со дня рождения планировали широко отметить в этом году многие оркестры мира. Таким образом Юровский подвел бы промежуточный итог начатого им тринадцать лет назад последовательного исполнения всего цикла малеровских симфоний (единственное исключение – Адажио из Десятой, сыгранное намного раньше, в 2008 году), однако из-за пандемии Девятую пришлось отсрочить аж на сезон 2021/2022.

Владимир Юровский (ВЮ) периодически возвращается к более ранним симфониям Малера – очень важного для него автора – и методично включает его произведения в репертуар всех своих коллективов. В беседе с Юлией Чечиковой (ЮЧ) дирижер очень детально рассказал о Первой симфонии – о различиях ее редакций, о специфике программы, о том, почему ему ближе пятичастная версия, и о том, как молодой Малер реализовывал идею подвижности звука.

ЮЧ Владимир, как дирижер вы изначально придерживаетесь хронологического критерия в исполнении симфоний Малера – двигаетесь от самой ранней к самой поздней. Когда возникла такая идея?

ВЮ Выдающийся советский музыковед Иван Иванович Соллертинский считал, что симфоническое наследие Малера можно рассматривать как грандиозную поэму из десяти глав, где каждая «с необычайной музыкально-философской последовательностью вытекает из предшествующей». Подобное суждение мне кажется небезосновательным. Подтверждение ему я нашел, когда приобрел достаточный опыт в исполнении малеровских опусов.

Мое трепетное отношение к Малеру зародилось в пятнадцатилетнем возрасте. Можно даже сказать, что решение заняться дирижерской профессией было мною принято под влиянием малеровских симфоний. Но даже став профессионалом, я еще долго не подступался к его творчеству: оно мне представлялось неким Эверестом исполнительского ремесла, к которому нужно медленно и целенаправленно двигаться. Наконец, когда я почувствовал, что внутренне готов к этому «путешествию», то начал с самого

раннего малеровского опуса – не с Первой симфонии и даже не с «Песен странствующего подмастерья», а с кантаты «Жалобная песня» – и далее обращался к симфониям исключительно хронологически, то есть в порядке их создания. Это дало мне возможность последовать за автором, постепенно осмысляя его произведения и вникая в их суть.

Оговорюсь: в отношении симфоний Брукнера я действую по аналогичной схеме. Вообще, она мне кажется универсальной и применимой к любому крупному симфонисту XIX–XX веков. Но на практике не всегда получается придерживаться этого принципа. Например, у Бетховена дебютной для меня стала Седьмая симфония. Затем я дирижировал Четвертую и Шестую, Третью, Пятую, Девятую, Вторую. И лишь совсем недавно я сыграл Первую. За Восьмую симфонию мне еще только предстоит взяться. А вот в случае с Брамсом хронологический подход удался: в моем репертуаре Брамс появился почти одновременно с Малером, в 2007 году, и шаг за шагом я освоил все четыре симфонии. Результатами такого системного метода я остался доволен.

Конечно же, выбранная тактика не может влиять непосредственно на качество самого исполнения. Скорее она необходима для вызревания самостоятельной исполнительской концепции того или иного сочинения. Сейчас, добравшись до Девятой симфонии Малера, мне особенно интересно возвращаться вновь к его юношеским опусам, «перечитывать» их, одновременно работая над теми, что были написаны в последние годы жизни. Выбранный мною путь к Малеру – своего рода музыкальное послушничество, установление определенных самоограничений – был продиктован прежде всего моим обширным опытом слушателя, весьма часто разочарованного незрелостью тех или иных интерпретаторов Малера. Настоящему любителю и знатоку его музыки всегда будет досадно за дирижеров, которые хватаются за «хитовые» Пятую или Шестую симфонии, не имея ни малейшего понятия о том, каким трудным и извилистым путем Малер пришел к ним. В какой-то момент я сказал себе: конечно, каждый волен поступать, как ему заблагорассудится, но я пойду своей дорогой.

ЮЧ Когда и как произошло ваше знакомство с Первой симфонией?

ВЮ В 1987–1988 годах, когда только началось мое погружение в наследие Малера, я нашел в коллекции отца партитуру Первой симфонии, выпущенную издательством «Музыка». Помню, что сначала услышал Пятую и Вторую симфонии. Они опередили Первую, но все же я отношу знакомство с ней к самым ранним своим впечатлениям от соприкосновения с Малером.

ЮЧ Когда партитура оказалась у вас перед глазами, что прежде всего обратило на себя внимание?

ВЮ Удивительное медленное вступление к первой части и ко всей симфонии; использование Малером тем из «Песен странствующего подмастерья» – музыки, на тот момент

уже мне известной; «Траурный марш в манере Калло» с его необычным настроением и антисимфоническим характером; странный, несколько сумбурный по форме финал, который тогда вызвал у меня много вопросов. Позже я открыл для себя книгу Инны Алексеевны Барсовой «Симфонии Густава Малера», и композиторский замысел финала Первой стал мне более понятен. Тем не менее я «спотыкался» об него до тех пор, пока не разобрался с окончанием следующей – Второй симфонии. Думаю, что финал Первой, несмотря на его ключевую роль в драматургии произведения, в музыкальном отношении слабее других частей и потому вызывает у многих исполнителей трудности.

ЮЧ В чем его несовершенство?

ВЮ Прежде всего в том, что он основан на очень вторичном музыкальном материале, с которым молодой Малер к тому же и обращается еще неумело. Правда, и в финале Второй симфонии композитор также опирается не на первосортного качества тематический материал, однако обращается с ним мастерски в драматургическом плане. Финал же Первой – наиболее уязвимое место всей симфонии, и все же именно благодаря ему сочинение приобретает неповторимые малеровские очертания.

ЮЧ Я очень люблю вашу live запись Первой симфонии 2010 года с Лондонским филармоническим оркестром. Вы уже тогда отдавали предпочтение версии в пяти частях, с Blumine, вызывавшей у Малера столько противоречивых чувств и сомнений.

ВЮ На самом деле я заинтересовался Blumine намного раньше, еще в 1991 году. Моему отцу тогда предстояло впервые в жизни исполнить Первую симфонию в двух концертах с оркестром Берлинского радио – в столичном Haus des Rundfunks и в Дортмунде. Коллектив попросил пятичастный вариант симфонии (но не первоначальную будапештскую версию с другой инструментальной, а позднейшую – берлинскую, со всеми окончательными изменениями, куда между первой и второй частями решили вставить Blumine). Я хорошо помню те выступления, так как оба вечера дирижировал сценическим оркестром: концертные залы

в ту пору еще не были оснащены мониторами, поэтому отцу требовался ассистент. Моя обязанность заключалась в том, чтобы, стоя за сценой, следовать жестам дирижера и передавать вступление трубам в отдалении. Можно сказать, что тогда и состоялся мой мини-дебют в классическом симфоническом репертуаре.

Во время репетиций я совершенно влюбился в Blumine. Эта музыка идеально подходила для двадцатилетнего тинейджера, склонного к романтической восторженности. И конечно же, сразу захотелось докопаться до истинной причины колебаний Малера и мотивов его окончательного отказа от этой части. Из профессиональной литературы я почерпнул, что, по одной из версий, он

ПОЖЕРТВОВАВ МУЗЫКОЙ
BLUMINE, МАЛЕР УПЛОТНИЛ
РАЗВИТИЕ ФАБУЛЫ, НО ТЕМ
САМЫМ СУЩЕСТВЕННО
ОСЛАБИЛ ВАЖНОСТЬ
ЛИРИЧЕСКОЙ ТЕМЫ ДЛЯ ВСЕЙ
КОНЦЕПЦИИ СИМФОНИИ

в столичном Haus des Rundfunks и в Дортмунде. Коллектив попросил пятичастный вариант симфонии (но не первоначальную будапештскую версию с другой инструментальной, а позднейшую – берлинскую, со всеми окончательными изменениями, куда между первой и второй частями решили вставить Blumine). Я хорошо помню те выступления, так как оба вечера дирижировал сценическим оркестром: концертные залы

в ту пору еще не были оснащены мониторами, поэтому отцу требовался ассистент. Моя обязанность заключалась в том, чтобы, стоя за сценой, следовать жестам дирижера и передавать вступление трубам в отдалении. Можно сказать, что тогда и состоялся мой мини-дебют в классическом симфоническом репертуаре.

Во время репетиций я совершенно влюбился в Blumine. Эта музыка идеально подходила для двадцатилетнего тинейджера, склонного к романтической восторженности. И конечно же, сразу захотелось докопаться до истинной причины колебаний Малера и мотивов его окончательного отказа от этой части. Из профессиональной литературы я почерпнул, что, по одной из версий, он



испытывал недовольство музыкальным уровнем *Blumine*, якобы недостаточно высоким для большой симфонической работы. Этот довод кажется убедительным: незадействованная пьеса в духе Шуберта, написанная в 1884 году как музыка к *tableaux vivants* («живые картины») по поэме Йозефа фон Шеффеля «Трубач из Зеккингена», стилистически несколько выбивается из музыкального строя симфонии. Позднее меня посетила и другая мысль: удалив *Blumine*, переименовав «Титана» в Симфонию № 1 и тем самым отменив структурное деление на два раздела (три и две части соответственно), Малер сознательно отказался от принципа многочастной симфонической поэмы в духе Берлиоза или Листа. Таким образом он попытался привести свое детище в соответствие с классическими образцами тогдашнего репертуара – симфониями Бетховена, Шуберта, Шумана и Брамса.

ЮЧ Но в двух последующих сочинениях раздутая структура его не смущала. Разве что песня «Небесная жизнь» была перенесена из плана Третьей симфонии, которую изначально должна была завершать, в Четвертую. Вторая же – весьма эпическая – пересмотру не подвергалась.

ВЮ Я думаю, к моменту окончания работы над Второй симфонией Малер уже смирился с мыслью, что классическая симфония в четырех частях – не его стезя. Хотя в его творчестве такие симфонии еще случатся (Четвертая, Шестая, Девятая), но все они так или иначе будут нарушать классические каноны. Вторая и Третья стали осознанным исключением из всех правил, и причиной тому – их масштабный замысел и соответствующий ему гигантский состав исполнителей. Сокращение количества частей так или иначе не привело бы эти симфонии к классическому образцу. А Первая оказалась наиболее пригодной для такой метаморфозы.

ЮЧ На ваш взгляд, это был верный ход?

ВЮ Симфония стала более компактной (и, как следствие, – чуть ли не самой популярной у Малера), но вместе с тем она потеряла изначально заложенный в ней заряд радикальности. Кроме того, в результате этих хирургических вмешательств из музыки всей симфонии, кроме финала, исчезла сфера лирического. Первая часть крайне необычна по замыслу, в ней преобладают медленные темпы, ее можно даже назвать созерцательной по харак-

теру, но никак не лиричной: она сродни упительной красоте ландшафту, вызывающему у наблюдателя воодушевление и ликование. Сам же наблюдатель в этой части остается «за кадром», и в какие-то моменты может показаться, что его вообще нет. Однако если проанализировать связь между крайними частями симфонии, то можно прийти к выводу, что явление героя происходит именно в начале, при этом он будто бы растворен в природе и не испытывает сердечных переживаний. Похожий образ можно найти в романе «Пан» классика норвежской литературы Кнута Гамсуна. Этот сюжет, на мой взгляд, более соответствует настроению Первой симфонии, чем «Титан» Жана Поля (Иоганна Пауля Фридриха Рихтера), давший ей временный заголовок. «Пан» также ближе к Малеру по дате написания – 1894 год против 1800–1803 годов.

Так вот, в поздней версии за первой частью следует Скерцо: в нем наш нелиричный лирический герой попадает из блаженного мира вечной природы в грубую бюргерскую среду завсегдаев трактиров и пивных. То есть контраст есть, и довольно мощный, но сердечная сфера продолжает оставаться за скобками. Лирика проявит себя только лишь в среднем разделе «Траурного марша» – в теме, заимствованной Малером из последнего номера его «Песен странствующего подмастерья» – и уже потом в финале. Так что в плане драматургической фабулы Первая симфония как раз лишилась типичной для классических циклов медленной лирической части, традиционно шедшей за *Allegro*. Зато у Первой симфонии – характерные Скерцо и «Траурный марш в манере



ФОТО: MARINA MAHLER

Первая симфония, версия 1889 года, автограф, 1-я страница



Калло». Это можно объяснить: начало симфонии протекает в сравнительно медленном темпе, и по контрасту за ним должна следовать более подвижная музыка. Я бы сказал, что обе версии имеют свою логику. Пожертвовав музыкой *Blumine*, Малер уплотнил развитие фабулы, но тем самым существенно ослабил важность лирической темы для всей концепции.

ЮЧ А что если Малер просто пересмотрел свое отношение к увлечению актрисой Йоханной Рихтер, с именем которой связано написание *Blumine*? Может, в какой-то момент он решил, что пора освободиться от этого воспоминания?

ВЮ Может и так. Это естественно – расставаться со своим прошлым. Кстати сказать, с многострадальным «первенцем» – «Жалобной песней» – Малер поступил точно так же, и мне кажется это очень показательным: создавая новую версию, композитор изъясил из сочинения первую часть, где происходит завязка всей истории, и вряд ли основным мотивом для этого послужили музыкальное несовершенство или излишняя техническая сложность партитуры. Оставшиеся части Малер действительно упростил, убрав заселенный оркестр, сократив количество солистов, заменив детские голоса на взрослые. Но истинной причиной пересмотра всей структуры произведения, вероятнее всего, послужила безвременная смерть брата Малера – Эрнста. Поэтому после этого трагического события первая часть «Жалобной песни», где речь идет о братоубийстве, оказалась морально недопустимой для автора. С точки зрения потомков, все это – важнейшие факты биографии художника, в то время как произведения искусства имеют свойство обретать самостоятельную жизнь, не зависящую от их создателя. В наши дни исполнение оригинальной версии кантаты стало повсеместной традицией, и никого уже не смущает, а скорее, наоборот, восхищает ее пророческая

первая часть. Так что мне кажется вполне закономерным стремление ознакомиться с ранними редакциями Первой симфонии. Однако есть нюанс: вернув *Blumine* на свое место, но оставив прежней инструментовку всего опуса, мы все еще далеки от исходного образца, а им является так называемая будапештская версия.

Малер продирижировал ее всего один раз – в ноябре 1889 года в венгерской столице. Тогда произведение еще имело название «Симфоническая поэма в двух разделах». В ней был задействован вполне традиционный набор для романтического оркестра (три флейты, два гобоя, два кларнета, два фагота, четыре валторны, две трубы, три тромбона с тубой, а также арфа, литавры, ударные и струнные). Затем появилась гамбургская версия 1893 года – «Титан», симфоническая поэма в форме симфонии с расширенным инструментальным составом (четыре флейты, четыре гобоя, четыре кларнета, три фагота, семь валторн, четыре трубы, три тромбона с тубой, две арфы, литавры, ударные и струнные). Затем Малер продирижировал этот вариант еще раз – с незначительными изменениями – в Веймаре в 1894 году. Состав оркестра не изменился, в отличие от названия: «Титан», симфония в двух разделах и пяти частях». В окончательной, берлинской редакции 1896 года (уже без *Blumine*) сочинение было озаглавлено как «Симфония ре мажор для большого оркестра» (четыре флейты, четыре гобоя, пять кларнетов, три фагота, семь валторн, шесть труб, четыре тромбона, туба, арфа, две пары литавр, ударные и струнные).

ЮЧ Тогда насколько правомерно исполнение пятичастной версии в более поздней инструментовке?

ВЮ У меня нет однозначного ответа на этот вопрос. С музыкаловедческой точки зрения, с точки зрения исторической корректности, конечно же, пятичастный вариант следует

играть только в ранней инструментовке. В наше время это стало возможным, так как наконец-то была издана партитура и оркестровые голоса гамбургско-веймарского «гибрида». Его записали на исторических инструментах Les Siècles с Франсуа-Ксавье Ротом. Есть и другие релизы: гамбургскую версию «Титана» выпустил на диске Томас Хенгельброк с Филармоническим оркестром Северогерманского радио. Но будапештская редакция, от которой сохранились лишь рукописи нечетных частей, так и остается неизданной и, соответственно, неисполненной. Было бы любопытно прикоснуться именно к ней и в идеале задействовать инструменты той эпохи. Хотя, предварительно изучив факсимиле манускрипта, представленное в интернете, могу сказать, что инструментовка там менее эффектна, чем в поздних версиях.

ЮЧ Я слушала гамбургско-веймарского «Титана» с Les Siècles. У вас тоже есть опыт исполнения Малера на исторических инструментах: вы сделали запись симфонической поэмы «Тризна» и «Песен странствующего подмастерья» с Оркестром эпохи Просвещения. Прочитала, что Les Siècles специально меняли свои французские трубы на венские и немецкие, наиболее приближенные к тем, с которыми имел дело сам Малер. На что направлены подобные опыты исполнения?

ВЮ Прежде всего на то, чтобы восстановить оригинальную звуковую картину сочинения. Именно она являлась композитору в момент работы, и ее могли оценить первые слушатели. Поэтому исполнить и записать на исторических инструментах будапештскую версию – значит обратиться к первоначальному замыслу симфонии. Это дало бы понимание, от чего Малер отталкивался в своих поисках и какая бесконечная дистанция между крайними

редакциями. После Будапешта был совершен квантовый скачок, невероятный прорыв в будущее – из трехколесного велосипеда у Малера получился двигатель внутреннего сгорания. Благодаря новым записям мы знаем, как это сочинение звучало в Гамбурге и Веймаре, но эти варианты все-таки слишком схожи с позднейшей, всем известной версией Первой симфонии.

ЮЧ Программный замысел Первой симфонии – еще один камень преткновения. Помогают ли многочисленные пояснения, оставленные Малером? И стоит ли всецело полагаться на них?

ВЮ Отмечу, во-первых, что эти указания были введены Малером не во время работы, а лишь при подготовке к премьере гамбургской версии. Кстати, благодаря им и стала очевидной связь этого сочинения с романом Жана Поля: не только заголовок «Титан», но и названия частей – например, «Цветочные, фруктовые и терновые пьесы» или Blumpe (что может означать и «букет цветов», и женское имя Флора) – заимствованы Малером из упомянутого источника. Во-вторых, не будем забывать, что Малер сочинял Первую симфонию в период расцвета программного симфонизма, когда от композиторов ожидали подробного, порой до абсурда детализированного разъяснения – что происходит в том или ином такте их музыки. Поэтому слушатели и критики гамбургской и веймарской премьер по привычке искали соответствия между тем, что звучит со сцены, и тем, что напечатано в программе. Не обнаружив совпадений, они «разделали под орех» и симфонию, и ее автора. Возможно, это послужило причиной тому, что позднее Малер отказался от программ, предварявших его произведения. При этом его современник и коллега Рихард Штраус довольно долго сопровождал свои опусы

Премьера Первой симфонии прошла 20 ноября 1889 года в будапештском концертном зале «Вигадо»



ФОТО: MARINA MAHLER

четкими пояснениями – биографическими и географическими («Альпийская» и «Домашняя» симфонии, «Жизнь героя» и т. п.). Возможные недоразумения, возникавшие при подобном описании собственной музыки, его явно не смущали. Малер же какое-то время пытался адаптироваться к актуальным музыкальным условностям, но в итоге взбунтовался против них. Так что тяжеловесные комментарии, предпосланные своим симфониям молодым Малером, скорее мешают современному слушателю, чем помогают ему. Подобная ситуация наблюдается и в случае с Чайковским: чего стоит одна только программа его Четвертой симфонии, предложенная им в переписке с Надеждой фон Мекк! Совершенно ясно, что Чайковский прибегал к такого рода «словоблудию» в качестве крайней меры, способной донести смысл музыки до людей, не очень сведущих в этом искусстве.

Однако отсутствие текстовых объяснений в более поздних симфониях Малера не означает отсутствие в них внутренней программы. Я убежден, что она есть во всех сочинениях Малера, как, кстати, и в симфониях Брукнера и даже Брамса, несмотря на то что последний якобы являлся адептом «чистой музыки». Признаюсь, я вообще не очень склонен верить в доктрину «чистого искусства», особенно если применять ее к романтическому XIX веку, да, наверное, и к веку XX тоже (по крайней мере, ко многим его представителям). Другое дело, что музыка Дебюсси или Стравинского и вправду часто выражает только «саму себя» (термин последнего), чего никак нельзя сказать о музыке Шостаковича, Бриттена или Хенце. Все они в каком-то смысле были наследниками Чайковского и, конечно, Малера.

ЮЧ Еще одна часть Первой симфонии, до сих пор вызывающая много вопросов, – «Траурный марш в манере Калло».

ВЮ Это малеровское гротескное видение реальности. Гротеск, присущий самому его образу мышления, проявился достаточно рано – в наполненных аллегорическим содержанием песнях с животными образами. Достаточно вспомнить «Хвалу знатока» – о том, как осел выступил арбитром в певческом состязании соловья и кукушки, или «Проповедь Антония Падуанского рыбам». Реплика «в манере Калло» здесь очень важна. Я думаю, что Малера вдохновил прежде всего сборник эссе, рассказов и сказок Э. Т. А. Гофмана, опубликованный под названием «Фантазии в манере Калло», а уже потом его внимание привлек художник начала XVII века – Жак Калло, которого сегодня назвали бы карикатуристом. Так, в сочетании с малеровским языком получилась сюрреалистическая музыкальная басня. Подобный эффект можно было бы представить, если в XIX веке некий русский композитор вставил бы в одну из своих симфоний фрагмент, написанный в подражание басням Крылова.

Малеру очень свойственны использования Galgenhumor – черного, «висельного» юмора. В литературе малеровского

времени наиболее ярким представителем этого жанра был Христиан Моргенштерн, автор «Висельных песен» (Galgenlieder). «Висельный» юмор – довольно типичное явление для искусства, возникавшего на закате империй. В данном случае речь идет о последних десятилетиях Габсбургской монархии. С одной стороны, повод для реакции давала окутавшая политическую жизнь атмосфера затхлой стоячей воды. С другой, особое восприятие юмора привносили в искусство Австро-Венгрии присутствовавшие в ее составе в огромном количестве малые восточноевропейские нации.

Детство Малера прошло в маленьком городке Иглау в Богемии. Здесь он постоянно слышал военные оркестры, группы клезмеров, разного рода народную музыку. И здесь же, будучи ребенком, а затем подростком, Малер сталкивался с грубыми проявлениями мещанского и крестьянского быта. Всю свою жизнь он не мог отделаться от ощущения отчужденности, о чем многократно упоминал в письмах к друзьям («Я трижды бездомный: для австрийцев я чех, для немцев – австриец, для всего мира – еврей»). Сознание своей инакости, может быть, в чем-то богоизбранности соседствовало в нем с проявлениями

ВВЕДЕННЫЕ МАЛЕРОМ
В «ТРАУРНЫЙ МАРШ» КЛЕЗМЕРСКИЕ
МОТИВЫ НУЖНО РАССМАТРИВАТЬ
В ИСКЛЮЧИТЕЛЬНО НЕГАТИВНОМ
СЕМАНТИЧЕСКОМ ЗНАЧЕНИИ: ОНИ
СИМВОЛИЗИРУЮТ НИЧТОЖНОСТЬ
ПОВСЕДНЕВНОЙ ЖИЗНИ,
С КОТОРОЙ СТАЛКИВАЕТСЯ ГЕРОЙ
НА СВОЕМ ПУТИ

комплекса неполноценности. Поэтому Малер часто сетовал, что не испытывает радости при виде веселящихся людей: внешний мир рождал в нем чувство одиночества и брезгливости. С отвращением Малер относился и к мелколавочническому укладу жизни своих еврейских предков. Его отец был владельцем предприятия по производству спиртного, частично напивался и избивал мать. Похоже, что для Малера все эти впечатления и переживания смешивались в один образ, преследовавший его, как ночной кошмар, в течение всей жизни. Поэтому введенные им в «Траурный марш» клезмерские мотивы, с моей

точки зрения, нужно рассматривать в исключительно негативном семантическом значении: они символизируют ничтожность повседневной жизни, с которой сталкивается герой на своем пути.

В каком-то смысле это можно сопоставить с блестящим маршем в Шестой симфонии Чайковского – по мнению многих исследователей, он истолковывается как проявление темных сил (как говорил Борис Асафьев, «лёт злой силы»). Мы, конечно, не можем это утверждать с полной уверенностью, но я склонен согласиться с такой трактовкой: помпезное проявление мажорного самодовольного величия в третьей части – убийственный противовес «слабому» и страдающему человеческому началу в других частях симфонии.

Гротескные образы в той или иной форме присутствуют почти во всех симфонических произведениях Малера (исключения составляют Восьмая и «Песнь о земле»). Чаще всего этим образам посвящена целиком одна часть симфонического цикла (скерцо): такова «Проповедь Антония Падуанского рыбам» во Второй симфонии, почти вся третья часть «Что рассказывают мне звери в лесу» Третьей симфонии, «Пляска смерти» – вторая часть Четвертой, ▶

«злые» скерцо Шестой и Седьмой симфоний, целых два пропитанных нигилизмом скерцо в Девятой симфонии.

Спорную позицию занимает Скерцо в Пятой симфонии, так как оно написано в радостной бетховенской тональности ре мажор. Но, учитывая существенное влияние идей Шопенгауэра и Вагнера, которое испытывал на себе Малер, можно говорить, что третья часть Пятой – это «безраздельное царство дня» (согласно философии «Тристана и Изольды», день разъединяет влюбленных героев, в то время как ночь становится их союзницей). Поэтому, думаю, что для Малера музыка этого Скерцо отождествлялась со слепящим, пустым дневным светом. В похожем ракурсе я склонен рассматривать Скерцо Первой симфонии, только следующая за ним «ночная» часть не приносит желанного умиротворения – пустота и поверхностность дневного мира лавочников сменяется ночным кошмаром «Траурного марша в манере Калло». Кажется, что весь мир ополчился против героя симфонии.

ЮЧ Тогда понятен «крик раненного в самую глубину сердца», открывающий финал Первой симфонии.

ВЮ Конечно – и как раз в этом случае малеровское пояснение помогает нам правильно истолковать смысл окончания симфонии и его связь с предыдущими частями. «Траурный марш» оказывается абсолютно необходим для целостности концепции симфонии. А без Blumine, как выясняется, можно было обойтись: развитие главного конфликта, сформулированного в противоборстве миров – первой и двух средних частей, сохранилось и достигло кульминации в конце. А если бы «Траурный марш» отсутствовал в структуре симфонии, то финал лишился бы всяческой подоплеки.

ЮЧ Зачем Малер вводит в середине «Траурного марша» идиллическое Трио?

ВЮ С моей точки зрения, оно необходимо как контраст. Но, по мне, его сложно назвать идиллическим. Оно – как галлюцинация смертельно больного человека. Цитируя тему «Голубые глазки» из «Песен странствующего подмастерья», Малер создает лирический противовес кошмарам основных разделов этой части, но если вспомнить, чем заканчивается сама песня (у дороги растет липа, под ней герой любил грезить, а липа в немецкой мифологии – символ смерти), то можно сказать, что сомнамбулический характер Трио вполне объясняет «раненое сердце» финала.

ЮЧ В будапештской версии Первой симфонии еще нет такой явной реализации идеи пространственного перемещения звука – в начале, когда звучат фанфары, они написаны просто приглушенно. А в более поздних редакциях появились указания «в отдалении», «очень далеко».

ВЮ В ранней версии переключки военных сигналов в начале первой части играется двумя трубами и двумя валторнами с сурдинами для имитации эффекта отдаления, но звучат они внутри основного оркестра. В гамбургской версии Малер усиливает прием, уводя две трубы и три валторны, которые исполняют эпизод, за сцену. В последней же версии Малер ограничивается в инструментовке

этого фрагмента тремя трубами, так же оставляя их на значительном удалении от оркестра.

Последнее, гимническое проведение заключительного хора в финале симфонии тоже претерпело интересные метаморфозы: в будапештской версии, начиная с последнего проведения и до конца симфонии, Малер требует удвоения партии первой и третьей валторн. В гамбургской – чтобы это же место исполнялось всей группой валторн с поднятыми вверх раструбами. А в окончательной – валторнисты поднимаются со своих мест и играют до конца симфонии стоя. Более того, к ним должны присоединиться дополнительные труба и тромбон. Даже слушая этот эпилог симфонии в сто первый раз, невозможно не почувствовать физическое воздействие музыки! Она словно подбрасывает тебя в воздух – таков по мощности музыкальный эффект, найденный Малером! Его можно сравнить разве что с эпилогом финала Второй симфонии, когда огромный хор, изначально певший сидя, в кульминации разом встает на ноги!

ЮЧ Были ли у Малера предшественники в идее перемещающихся голосов, подвижности звука?

ВЮ Особое отношение к пространственной природе звука, связанное прежде всего с опытом работы в музыкальном театре, было неотъемлемой чертой малеровского композиторского мышления. Доскональное знание партитур великих оперных композиторов (в первую очередь Вагнера) привело его к экспериментам с пространственным разделением инструментов симфонического оркестра, а также голосов на сцене. Но первооткрывателем подобных звуковых эффектов Малер, конечно, не был.

Все началось с представителей венецианской композиторской школы – Андреа Габриели (1533–1585) и его племянника Джованни Габриели (1555–1612) – то есть с музыки, созданной ими в XVI веке для собора Сан-Марко. А кроме этого, с таких пространственных композиций, как мотет *Sper in alium* для восьми пятиголосных хоров англичанина Томаса Таллиса (1505–1585). Можно также вспомнить арию *Flößt, mein Heiland, flößt dein Namen* из четвертой кантаты «Рождественской оратории» Баха: голосу исполнительницы вторит запрятанное где-то на хорах собора другое сопрано.

Один из самых ранних примеров пространственной инструментальной музыки – трехчастная Серенада (ноктюрн) № 8 ре мажор для четырех оркестров KV 286/269а, написанная Моцартом в 1776 году по заказу австрийской знати. Четыре идентичных по составу ансамбля (струнный квинтет и две валторны), один из которых расположен на предполагаемой сцене, а три других – на малом, среднем и большом отдалении от нее, играют, создавая эхо. Расстановка сил осуществляется у Моцарта не по периметру зала, как это намного позже делает Штокхаузен в «Каре», и не по граням треугольника – как в «Группах» того же автора. Моцарт всего лишь дистанцирует оркестры друг от друга, оставляя лишь один в поле зрения публики, и при этом добивается совершенно невероятного эффекта.

Также необходимо упомянуть и одного из главных предшественников Малера в программном симфонизме – Гектора Берлиоза. В третьей части его «Фантастической симфонии» (которой, к слову, предпослана чрезвычайно

полная, развернутая программа) – «Сцена в полях» – английскому рожку вторит спрятанный за сценой гобой, изображающий эхо.

Нужно отметить, что Малер уже с первого своего оркестрового сочинения стал уделять особое внимание также и сонористическим параметрам звука. В финале изначальной версии «Жалобной песни» на некоторой дистанции от сцены должен быть размещен «свадебный» духовой оркестр (по авторской ремарке, его звук «как бы доносится до нас порывами ветра с очень большого расстояния»). В следующем эпизоде той же части мы слышим в основном оркестре четыре натуральных валторны, чей звукоряд максимально приближен к «звучанию природы» (притом что главным образом в исполнении заняты вентиляльные валторны). С подобного эффекта лесной тишины начинается и Первая симфония Малера.

ЮЧ Каким образом он работает с этими акустическими пространствами в разных ее версиях, и как это воплощается в звуке?



Мемориальная доска, установленная на доме № 12 по улице Густава Адольфа, Лейпциг. Здесь Густав Малер завершил работу над Первой симфонией, но вскоре вынужден был покинуть город

ВЮ На фоне звучащего в течение многих тактов «ля», переданного струнной группе, которая играет его в несколько октав в нюансе *pianissimo*, духовые строят серию нисходящих кварт и терций. Сам по себе прием не нов: практически те же нисходящие кварты, исполняемые в унисон, встречаются в финале Второй симфонии Брамса (предыкт перед репризой). А прообразом этого «пробуждения природы», скорее всего, стало начало Четвертой симфонии Бетховена: через несколько тактов унисона духовых и далее на их фоне струнные играют серию нисходящих терций. Но в случае Первой симфонии Малера этот прием разрастается до эпических размеров: к 58 тактам вступления в очень медленном темпе добавляются 44 такта в начале разработки на неизменном унисоне «ля». Всего 112 из 450-ти тактов первой части, то есть ровно четверть!

От версии к версии в процессе репетиций Малер синтезировал этот эффект: в будапештской редакции

струнные играют как обычно, но очень тихо (*ppp*), в диапазоне шести октав (каждой группе, кроме вторых скрипок, которые исполняют *divisi* в две октавы, доверено по одной ноте). Эта инструментовка еще следует классическим образцам и не отличается каким-то особенно «волшебным» звучанием. В гамбургской версии «ля» берется в широком диапазоне: первые, вторые скрипки и альты делятся на две октавы, а виолончели и контрабасы аж на три! К тому же все группы играют натуральными флажолетами, кроме контрабасов, у которых только один пульт с сурдинами. Скрипки же все играют с сурдинами. Данная дифференциация инструментовки придает началу симфонии неповторимую магию «звучащего» лесного или горного воздуха ранней весной.

В окончательной версии базовый тон гармонии окзывается озвучен в несколько раз сильнее, что необходимо для лучшей выразительности всего звукоряда, а отмена сурдин и усиление верхних нот придает серебристый блеск верхней тесситуре. Этот вариант, хоть

и менее замысловатый, чем гамбургский, при хорошо настроенной и сыгранной струнной группе впечатляет не меньше, чем любой опус композиторов-спектраллистов последней четверти XX столетия. Малеру удалось опытным путем «поверить алгеброй гармонию» и превратить струнные в своего рода гигантский монохорд, максимально приблизив «искусственное» звучание симфонического оркестра к голосам природы.

Подытоживая, надо признать, что если Малер в процессе позднейшего редактирования симфонии в структурном плане и шел на некоторые уступки существовавшим традициям, то от своих пространственных идей он не отступился ни на шаг и даже, наоборот, многократно укрепил их, используя непривычные методы. Таким образом, его Первая симфония стала мощным «ауфтактом» всей грядущей музыкальной революции его последующих творений.

ИИ

АЛЕКСЕЙ РЫБНИКОВ:

Я ВСЮ ЖИЗНЬ ПРОВЕЛ В САМОИЗОЛЯЦИИ

В июле отмечает юбилей Алексей Рыбников, один из немногих представителей композиторского цеха, чье имя известно абсолютно всем. Как личность он привлекает постоянным стремлением к экспериментам, в которые он погружается с юношеским азартом. Он не боится начинать с «чистого листа»: автор удивительно демократичной музыки к фильмам, он взялся за рок-оперы, потом утвердил себя в статусе академического композитора, автора шести симфоний, теперь стал кинорежиссером, сняв подряд три фильма.

Евгения Кривицкая (ЕК) встретила с Алексеем Рыбниковым (АР), чтобы поразмыслить вместе о творчестве и смысле жизни. Мы начали разговор, когда действовали все запреты на передвижение и общение, а при расставании в интернете появились новости об окончании мер самоизоляции. Те, кто дочитают это интервью до конца, поймут закономерность такого исхода.

ЕК Алексей Львович, вы прекрасно выглядите, бодры и энергичны. Вас не тяготят ограничения, которые на нас наложены?

АР Я всю жизнь провел в самоизоляции. Композитор – это такая профессия, что если не изолируешься от общества, то и ничего не напишешь.

ЕК Эта весна оказалась особенно плодотворной, вы ведь завершили оперу по «Войне и миру» Толстого?

АР Не совсем так. Опера была закончена гораздо раньше, в трехактном варианте, с другой драматургией, партитура была не полностью инструментована. Теперь два действия, спрессованная форма, которая типична для моих музыкальных драм «Юнона и Авось», «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты». Переделка структуры потребовала даже обновление музыкального языка. Теперь основа – симфонический оркестр, академическое звучание с вкраплениями из других жанров: где рэп появится, где электронный ритм.

Пение, конечно же, предполагается с микрофоном, чтобы певец смог передать все оттенки и нюансы человеческой речи.

ЕК В прошлых беседах мы с вами обсуждали вопрос названия этой оперы и тонкий момент «пересечения» с известным творением Прокофьева. Какое решение вы приняли?

АР Мы пробовали разные названия: «Князь Андрей», «Война и мир». Сейчас у нас рабочий заголовок – «Живые картины времен Александра I и Наполеона», чтобы не путать с прежними. Окончательного решения я еще не принял, для меня это пока загадка. Так, впрочем, было и у Льва Николаевича Толстого – он мучился, перебирая варианты: и пословицу пробовал использовать, чего только не выдумывал... Конечно, все реагируют на название «Война и мир», и когда я говорю с моими европейскими партнерами об этом сочинении, они очень активно откликаются: «Да, «Война и мир» – это то, что нам интересно». «А как же опера Прокофьева, классика? – спрашиваю я. – Ведь это то же самое, что написать еще одного «Евгения Онегина» или «Пиковую даму». Их, представьте себе, это не смущает. Так что не знаю – может, дальше действительно «Евгения Онегина» напишу (*улыбается*). А если серьезно, то роман Толстого неисчерпаем, можно сочинить десять опер, и все будут разные. Надеюсь, что мне удалось подобрать свой ключик к роману.

ЕК Можно вас попросить рассказать, какие сцены вы отобрали для либретто?

АР Конечно. Я следовал за Толстым: у меня, как и у него, все начинается со сцены в салоне мадам Шерер. Потом – Аустерлиц, я дописал Гимн Наполеону, которого не было в предыдущей версии оперы. Далее мы попадаем в Отрадное, где дана экспозиция образа Наташи, и затем – новогодний бал, где показана вся история любви Наташи и Андрея. Следом – сцена в доме Ростовых, сватовство, отъезд Андрея, ожидание Наташи – на этом вопросительном знаке и заканчивается первый акт. Во втором действии – театр, Бородино, смерть Андрея. А заканчивается все, как у Толстого: Пьер приезжает к Наташе, и в конце – маленький сюрприз для зрителей. Я отбирал эпизоды романа, работающие на образ князя Андрея: опера прежде всего про него и про любовь на фоне громадных катаклизмов. А из нового – добавлены документальные материалы: выдержки из дневников и текстов, которые писал Наполеон, а также манифест Александра I и его речь на площади в Париже в момент въезда русских войск.

ЕК В Википедии написано, что перед тем, как приступить к работе над оперой, вы поехали

в Венецию, чтобы там обдумать замысел. Это правда или исторический анекдот?

АР Я много раз бывал в Венеции, всегда с какими-то идеями, там прекрасно работается. Да и во всех моих поездках я не перестаю думать о сочинении музыки, она постоянно звучит внутри меня.

ЕК А где вам лучше всего работается?

АР Приходилось сочинять в разных условиях. Сейчас могу сказать, что мне потрясающе работало в моем загородном доме, где я с супругой в самоизоляции провел последние три месяца. Я стал ценить сосредоточенность. Ведь как бывает: звонок, отвлекся, поехал на встречу, а потом приходится настраиваться заново. А тут никто мне не мешал, я творил запоем и получал большое удовольствие. Чем я занимался? Начал писать новое сочинение по просьбе одного из наших выдающихся музыкантов. Работал над партитурой оперы. И записал демо-версию «Войны и мира», где партии всех персонажей спел самостоятельно. Эта версия необходима как отправная точка для работы с актерами и творческой группой.

ЕК У вас есть домашняя студия для такой работы? Как вы технически сводили дорожки?

АР Это раньше нужны были большие студии, масса всяких аппаратов. Сейчас нужен компьютер – ноутбук Macintosh или Mac Pro, клавиатура Midi, наушники и все. У меня есть еще качественные внешние динамики, качественные микрофоны. Один такой комплект находится в Москве, другой – на даче, есть мобильный набор для поездок: где бы я ни был, могу сразу же воплотить любые идеи.

ЕК А как давно вы перешли в цифровой формат? Сейчас это модная тема, но для вас, как я понимаю, это естественный способ сочинения музыки.

АР Свой первый Macintosh я приобрел примерно в 1983-м, когда ездил в Англию на съемки «Юноны и Авось». С тех пор я работаю в цифровом формате – посчитайте, почти сорок лет. Я не знаю, кто сейчас переходит в цифровой формат, но для музыки это давно очевидно.

ЕК У вас есть, наверное, библиотека сэмплов, чтобы создать звучание симфонического оркестра в компьютере?

АР И много разных библиотек, с тембрами, штрихами. Но для этого уже существует наша базовая студия под Москвой, в Троицке, у моего сына. И все равно это не заменяет звучание ▶

живого оркестра. Мы создаем электронную модель для предварительного ознакомления с сочинением, чтобы после собрать музыкантов, сделать студийную запись, желательно даже на пленку. Возврат к виниловым дискам мне кажется очень правильным. Я даже хочу на пластинках выпустить что-то из своих сочинений. Потому что с цифрой, как мы видим, бывают проблемы: возникают искажения, исчезает часть информации, носители перестают читаться. Получается, что компакт-диски, которые мы считали вечными, таковыми не являются. А с механическими носителями проблем нет – их поставь, они так же и звучат, как сто лет назад.

ЕК Я вижу, у вас есть даже патефон для старинных пластинок. Он работает?

АР Да. И не один такой аппарат. Ставишь на него старые пластинки, и они все звучат. Нужна хорошая иглолка

Я же создал не просто кино, а мультимедийное действо, где видеоряд будет подкреплен живыми исполнителями: например, в «Литургии оглашенных» должны петь живые хоры, в «Духе Соноры» – играть рок-группа. Мы уже пробовали, как это сделать: из саундтрека вычищаются дорожки рок-группы, которая играет в реальном времени, поверх зазвучит записанный вокал на фоне видеоряда, и рождается такой интересный симбиоз. Поэтому я поставил себе цель подготовить театральный прокат. Но тут оказались свои проблемы: в театрах нет такого акустического оборудования с системами 5.1, 7.1 с «окружающим» (surround) звуком, возможности рирпроекции... И тут нам повезло: появилась возможность, благодаря Департаменту культуры Москвы, приобрести такое оборудование – два мощных проектора, черный экран 16 метров на 10 в высоту, который работает и как театральный задник. Теперь сможем выходить на переговоры с театральными организациями. Иначе получался замкнутый круг: в кино нельзя показывать театральные постановки, а в театрах – кино.

Из-за изоляции приостановились все подготовительные работы, и теперь наша первая задача – смонтировать это оборудование на нашей репетиционной площадке к новому сезону.

ЕК А третий фильм?

АР Он называется «Потерянный», действие в нем переходит из реальной жизни – в балет, и обратно. Фильм тоже музыкальный, но форма в нем своя, оригинальная. Его можно показывать в обычных кинотеатрах, на телевидении, так как тут не требуется специальных технических решений.

ЕК А в чем новизна вашего киноязыка?

АР В подчинении структуры фильма – музыке. Главное – погружение в музыкальную ткань, все визуальные образы служат ее раскрытию, а не наоборот. А то ведь как в мюзиклах? Там станцевали, спели, музыка помогает драматическому действию. А для меня важна форма, можно какую угодно музыку написать, но если она расплыва-

ется по форме, то перестает держать внимание, и это самое страшное. Музыкальная форма эти фильмы держит.

ЕК Кто помогал вам воплощать эти новые идеи?

АР У нас все были дебютанты. Ждали, что я, новичок в режиссуре, возьму маститого оператора, художника. Но мне настал бы конец. Они бы задавили меня авторитетом и сняли очередной фильм, похожий на их предыдущие. А от меня бы остались «рожки да ножки». А наш оператор Александр Мартынов раньше снимал в основном рекламу. Он учился в Австралии и представляет поколение, которое пока ищет себя. Ему важно было реализоваться в этом проекте, как и для меня. Ставка больше, чем жизни! Мы вместе искали решения, придумывали нечто оригинальное.

Одно дело – видеть и рисовать себе на бумаге раскадровки, мысленно представляя, другое – реальное воплощение в кино. А камера – это жуткий глаз, который видит все. Чуть-чуть свет не так поставил, и все: кадр разваливается. Мы уходили от изобразительных приемов сериала, детектива, добивались нестандартными средствами выразительности зрительного ряда. Огромное значение имела компьютерная графика. Работала интернациональная группа фрилансеров. Ребята сидели кто на Украине, кто в Сан-Франциско, кто в Казахстане. Пользовались программой, где все сводилось, а я на удаленке смотрел и просил внести те или иные правки. Мы «Дух Соноры» сняли за 31 день в павильоне, завешанном хромакеем по периметру 1300 метров. У нас светили прожекторы «спейс-лайт», свезенные со всей Москвы, создававшие ощущение дневного света, а потом туда с помощью компьютерной графики вписались Мексика, Америка...

ЕК Стало расхожим клише фраза «Мир изменился, мы не сможем вернуться к прежней жизни». Интересно ваше мнение.

АР Я надеюсь, что в октябре-ноябре этот коронавирус займет свое достойное место среди других 150 вирусов, с которыми мы постоянно живем. И мы будем говорить, как и прежде, что человек заболел острым респираторным заболеванием. Сейчас нас информируют, что вирус ослабел, стал менее агрессивным – так и должно быть, это естественный ход вещей в природе. А если болезнь искусственного происхождения, то тем более она недолговечна. Так что пусть Бог поможет, и это все сгинет.

ЕК Вы оптимистично смотрите в будущее!

АР А у нас другого выхода нет. Послушайте, но ведь бывали уже страшные эпидемии на земном шаре, и все равно после них возрождались – и театры, и другие зрелищные мероприятия. Если посмотреть на нынешнюю статистику, то в Москве здоровых людей – 98 процентов, а из всех заболевших смертельных случаев – полтора процента. О чем говорят цифры? О том, что большого масштаба это не приобрело, и, может быть, мы пройдем через это и выберемся.

ЕК Как вы планируете отметить юбилей?

АР Обычно вспоминают ранние опусы, написанные полвека назад. Но у меня накопилось много произведений, созданных за последние годы, которые я обязан предъявить зрителям. Из-за того, что день рождения в середине лета, все творческие вечера и концерты планируются на будущий сезон. Это касается постановки



В домашней студии, середина 1980-х

и все. Поэтому мои фильмы, снятые на цифру, по законам Госфильмофонда существуют и в обязательной копии на пленке, и на видеокассетах в разных стандартах.

ЕК Вы меня опередили, упомянув о фильмах. О чем картины, когда намечены премьерные показы?

АР Первые два – это «Литургия оглашенных» и «Дух Соноры» по рок-опере «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты», где я экспериментировал с жанром оперы в кино и поисками собственного киноязыка. Мы их показали и в Берлине, и в Каннах на кинорынках, был хороший прием у публики. Но в российском прокате в кинотеатрах их показывать бессмысленно: зритель, приходящий в торговые центры, психологически нацелен на развлечения.



«Литургия оглашенных»: Алексей Рыбников с Арсением Сидоровым – исполнителем роли Данилова в детстве

ФОТО ИЗ Личного архива АЛЕКСЕЯ РЫБНИКОВА

оперы «Война и мир», демонстрации в театрах фильмов, которые мы с вами обсуждали.

ЕК На какой сцене будет осуществлена постановка? Ведь у Творческой мастерской Алексея Рыбникова нет своего зала.

АР Почти тридцать лет мы репетировали в подвальчике на Поварской улице, но, откровенно говоря, это помещение морально устарело, мы его передаем обратно Департаменту культуры Москвы, а нам должны дать что-то другое. Не знаю, будет ли там сцена и зрительный зал, но пусть хотя бы получится полноценное репетиционное пространство.

Я мечтаю, чтобы у нас начала действовать бродвейская система, когда любой коллектив мог бы прийти со своим проектом, договориться об условиях проката и начать работать. Да, есть традиции русского театра. Но у нас много театров, и не все успешно используют свои здания. Поэтому можно было бы какие-то площадки – знаковые, красивые – сделать свободными для показа спектаклей разных трупп. Иначе приходится одалживаться, играть в неудобные дни – например, по понедельникам, когда у большинства стационарных театров выходной.

ЕК Во время изоляции российские режиссеры, в том числе музыкальных театров, обсуждали вопрос копродукции между российскими театрами. Опять-таки как на Западе, чтобы театры объединялись, и спектакль сразу планировался к показу в разных городах.

АР Прекрасная мысль, давно пора. Можно делать франшизу. Эндрю Ллойд Уэббер только так и работает: делает постановку и потом «копирует» ее на разных сценах. Надо и у нас покончить с рутинной, чтобы подул свежий ветер. А с «Войной и миром» хотелось бы стартовать на знаковой площадке. Нас потом ждут в разных странах – и в Америке, и в Израиле, и в Китае. Мы – гастрوليрующая труппа, и нам это нравится. Я вижу в этом определенную миссию – приезжать в самые неожиданные места, играть наши спектакли людям, доставлять им радость – это ни с чем не сравнимо.

ЕК У меня вопрос к вам как Председателю Совета Союза композиторов России. Как живет организация?

АР Мы довольно прочно встали на ноги благодаря поддержке Российского музыкального союза. Жизнь стала динамичной, проходят конкурсы, придуманы новые фестивали. Я вижу результаты наших усилий: молодые

композиторы почувствовали, наконец, серьезную поддержку и внимание. Теперь осталось дело за малым – привлечь публику в залы своей музыкой, чтобы люди с азартом рвались в зал и слушали новые произведения. Это самая болезненная тема. Я помню, что творилось, когда Шостакович показывал премьеру новой симфонии. А наша тогдашняя молодежь – Буцко, Губайдулина, Шнитке, Денисов, Пярт, другие... Например, Ростропович сыграл Концерт для виолончели Баншикова – каким это становилось событием, как горячо и живо воспринималось публикой. А теперь такого жгучего интереса нет, и это обидно. Поэтому, когда мы смотрим партитуры конкурсантов или принимаем молодежь в Союз композиторов, я внимательно оцениваю потенциальную возможность привлекательности для публики. Когда мы обсуждаем, то говорим, что это хорошо сделано, а это даже можно в концерте показать. В каждую эпоху в обществе востребованы определенные слои музыки. Сейчас время аккомпанирующей музыки, как я ее называю. Вы посмотрите – авторы песен почти всегда «анонимы», называют имя популярного исполнителя, а композитора «забывают». Да, публика идет в концертные залы, где слушает классику, модных дирижеров, восхищается исполнителями, а творчество современного композитора мало кого интересует. Я не призываю писать попсу, но получается, что сейчас современная академическая музыка оторвана от слушателя. Но так ведь было не всегда. В XIX веке слушали и исполняли современных композиторов – например, Чайковского,

Римского-Корсакова, Мусоргского с не меньшим успехом, чем музыку предыдущих поколений композиторов.

ЕК Вы себя считаете счастливым композитором? Вы ведь любимы публикой.

АР Двойное ощущение. Какие-то вещи в 1970-е – 1980-е годы пользовались большим вниманием, я даже удивлен успеху «Юноны и Авось», так как сочинял ее как абсолютно серьезную партитуру. Но дальше начался сложный путь, продвижение «Литургии оглашенных» шло труднее, но и времена менялись. Тем не менее сочинение было восторженно принято не только в России, но и в Америке, что стало для меня приятной неожиданностью. Потом я обратился к симфонической музыке, ее тоже принимали «на ура», но звучит она намного реже. Регулярно меня играют почему-то в Будапеште. Последняя запись оттуда – это симфония «Воскрешение мертвых», прозвучавшая в великолепном



После премьеры спектакля «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» в Театре имени Е. Вахтангова. Финальный поклон

зале Академии Ференца Листа. Там огромный состав, 200 участников – хор и оркестр, но венгры нашли возможность и время все разучить и исполнить. До этого они показали мою Шестую симфонию в Оперном театре, сделав к ней видеоряд. У них постоянно что-то происходит, а здесь я такого жизненного нерва не ощущаю. И в этом смысле меня это огорчает. Два года назад прошел мой авторский концерт в Казани, на фестивале современной музыки «Конкордия», который проводит Александр Сладковский. С тех пор ничего подобного не происходило. Вот бы его повторить в Москве. Но для этого кто-то должен взяться за его организацию. Я все это время занимался съемкой фильмов, оперой. Теперь, очевидно, надо прилагать какие-то усилия – не мне, конечно, но, может быть, какая-то компания взялась бы довести все это до зрителя, в том числе и до московского. Ведь пока в Москве не произойдет, то событие как бы и не состоялось. А возвращаясь к вашему вопросу: в какой-то степени я счастливый, а в чем-то еще жду своего часа.

ЕК А в жизни вы счастливы?

АР В жизни я себя стал ощущать маленькой частицей многомиллиардного человеческого сообщества. Отбросил индивидуализм, потому что почувствовал, что вся планета начинает приходить в движение. И ни один человек не может остаться в стороне от этого движения – речь не столько об эпидемии, сколько о движении мысли, диком разброде. Мы живем во времени, когда сорваны маски, когда все скелеты из всех шкафов вытаснены. Все,

о чем говорили шепотом, с многозначительным выражением глаз, теперь про это орут, спорят, дискутируют – о чудовищных вещах, которые себе представить невозможно. Это совершенно новое сознание – с одной стороны, ощущение кошмара, ужаса, с другой – осознание того, что раньше все замалчивалось, с вежливыми улыбками прикидывались, что ничего не происходит. В моих произведениях давно обо всем написано: «Литургия оглашенных» была задумана в 1982-м, в 1991 году состоялась премьера, в 1994-м мы ее привезли в Америку, теперь сняли фильм. Там есть это предощущение мировой катастрофы. И я не думал, что доживу до таких времен, когда увижу свершение моих предчувствий воочию. Но Бог бережет. И в этом – величайшее счастье, что на тебя нисходит свыше Дух, который позволяет себя крепче чувствовать в этом мире. Это и есть счастье.

Я пишу сейчас книжечку, где размышляю о разных вещах, в том числе о такой «нерешаемой» проблеме, а в чем собственно смысл нашей жизни. В моем возрасте об этом задумываются, я уверен, многие. У меня несколько парадоксальный взгляд на это. Вот Толстой создал своих героев – Наташу Ростову, Андрея Болконского, Анну Каренину, Достоевский – братьев Карамазовых, Раскольникова. Они существуют на бумаге и в воображении людей. А нас Бог создал живыми, и мы участвуем в этом громадном сюжете, который разыгрывается через миллиарды судеб. И у нас, в отличие от этих литературных героев, есть возможность быть благодарными Богу за то, что он вообще подарил нам счастье жизни. Наверное, это и есть главный смысл нашего бытия.

ФОТО ИЗ ЛИЧНОГО АРХИВА АЛЕКСЕЯ РЫБНИКОВА

ИИ

МУЗЕЙ ИЛИ ЭТАЛОН?

КВАРТЕТЫ БЕТХОВЕНА ОТ КВАРТЕТА БЕТХОВЕНА И «ФИРМЫ МЕЛОДИЯ»

Можно добавить: в год Бетховена. Сейчас не только музыканты, находящиеся на пике творческого подъема, отдают дань громкому мировому юбилею. Настало время вспомнить и достижения прошлых лет. А для этого как нельзя лучше подходят два настоящих символа музыкальной жизни Советского Союза: «Фирма Мелодия» и Государственный струнный квартет имени Бетховена. Первая – старейшая в нашей стране компания звукозаписи, до второй половины 1980-х годов являвшаяся единственной государственной хранительницей и распространительницей золотого аудиофонда. Второй – один из наиболее значимых и выдающихся советских камерных ансамблей, существовавший с 1923 по 1990 год, то есть почти столько же, сколько и сам СССР.

К 250-летию композитора «Фирма Мелодия» выпустила в CD-формате весь массив бетховенских квартетов, включая Большую фугу (си-бемоль мажор) op. 133, в исполнении Квартета имени Бетховена. И перед нами без преувеличения – портрет музыкальной эпохи.

Кстати, вот что еще символично. Эти записи были осуществлены в период с 1969 по 1972 год. Большинство из них приурочивалось к предыдущему «круглому» 200-летию юбилею «величайшего музыкального гения всех времен и народов». Теперь мы имеем возможность, словно на машине времени, перенестись на Пятьдесят лет назад. Об этом важно помнить при прослушивании дисков. Общеизвестное «эталонное исполнение от авторитетнейших музыкантов» (данные записи были отмечены медалью в честь 200-летнего юбилея Бетховена, почетным дипломом Ассоциации японских музыкантов и медалью академии «Санта-Чечилия») характерно именно для бетховенианы начала 1970-х годов, и сравнивать его с какими-либо нынешними мировыми корифеями будет некорректно. Это действительно эталон в рамках твердых традиций – если хотите, школы – исполнения Бетховена тех лет, словно воплощавших слова Романа Роллана о том, что «квартет – дело серьезное». Не все может быть воспринято современными слушателями однозначно. Зато интерпретация бетховенских квартетов именно советскими «бетховенцами» ныне бесспорно имеет непреходящую ценность и интерес не только музыкальные, но и исторические.

В Квартете имени Бетховена начала 1960-х годов выступали Дмитрий Цыганов (первая скрипка), Сергей Ширинский (виолончель) – оба являлись родоначальниками коллектива. А также более молодые музыканты: Николай Забавников (вторая скрипка) и Федор Дружинин (альт).

Именно таким составом была осуществлена, как говорится в буклете «Фирмы Мелодия», «самая масштабная запись в истории советского камерного исполнительства».

Недаром сделан акцент на масштаб. Это сегодня никого не удивить, так сказать, полнотой жанровой коллекции. Будь то симфонии или фортепианные



Квартет имени Бетховена: Федор Дружинин, Сергей Ширинский, Дмитрий Цыганов, Николай Забавников

миниатюры одного отдельно взятого композитора – следует как можно быстрее исполнить (и записать) их все! Пятьдесят лет назад господствовал другой, если можно так выразиться, тренд: «избранные симфонии», «избранные романсы» и так далее. Поэтому в то время запись всех квартетов Бетховена действительно стала событием, и событием неординарным.

Что в первую очередь хочется отметить в манере исполнения бетховенской музыки Квартетом имени Бетховена? Безусловно, идеальную сыгранность коллектива. Чувство стиля, точность формы, графическую строгость линий. Перед нами четкий черно-белый рисунок. Ни намек на сантименты. Аристократическая холодность. «Классическая классика». В этом и сила ансамбля, но в этом же и его некоторая слабость. Особенно в Бетховене! Конечно же, никто не призывает к «романтическим вздохам». Но ведь и бетховенские «героические страсти» никто не отменял.

В рамках «тренда избранности», прослушав лишь несколько особо любимых квартетов, невозможно не восхититься чистотой звучания, безукоризненным соблюдением динамических градаций. Все это можно сравнить с безупречным следованием этикету. И назвать – да! – эталонным исполнением.

Но вот в рамках «полноты жанровой коллекции»... уж слишком однообразно. И чтобы закончить с «ложкой дегтя», придется обратить внимание на Большую фугу, которая явно не стала исполнительской удачей Квартета имени Бетховена. Сухая и безэмоциональная интерпретация сделала звук плоским и резким. Математическая формула, много говорящая уму, но совершенно ничего – сердцу. Можно, конечно, здесь выставить счет и самому Бетховену. Однако... Все-таки невозможно удержаться и не вспомнить в качестве противоположного «бетховенцам» полюса венский Alban Berg Quartett с его впадением в другую крайность – в чрезмерную

экспрессию, что, справедливости ради, пожалуй, более недопустимо. Но мы договорились никого ни с кем не сравнивать.

А лучше обратимся к «бочке меда».

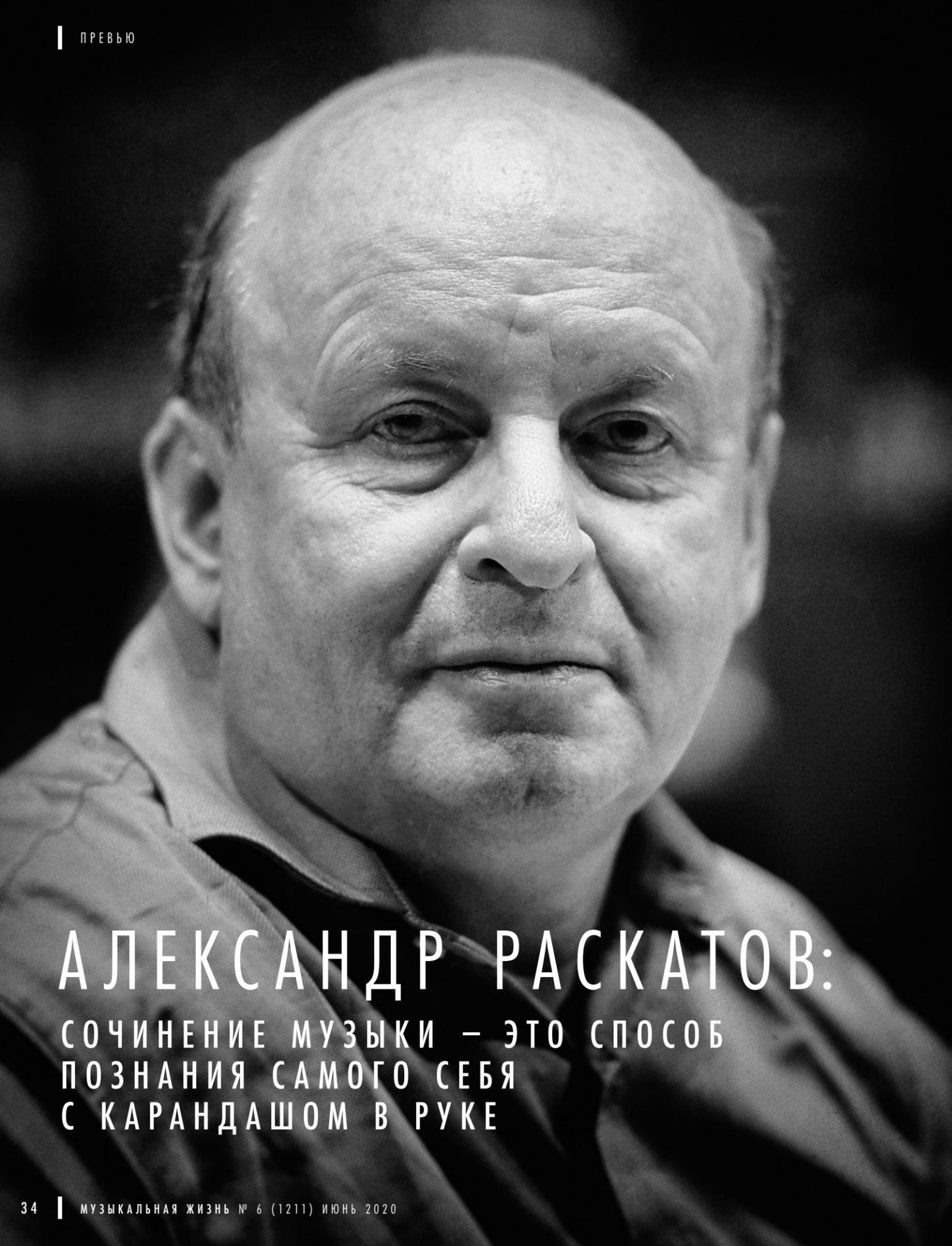
Вот что ансамблю по-настоящему удалось, так это медленные части, в которых общее звучание несколько смягчается, и, несмотря ни на что, появляется-таки место для лирического переживания. Тонко и прочувствованно спето Adagio из Первого квартета (фа мажор) op. 18. Оно и понятно: юношеский «стон любви печальной, молодой, первоначальной», образы, навеянные Бетховену сценой у гробницы из «Ромео и Джульетты». Но наиболее поэтично и задушевно прозвучало Andante из Девятого квартета (до мажор) op. 59 – одна из лучших страниц вообще всего «сборника».

Неудаче с Большой фугой можно смело противопоставить глубокое и по-бетховенски наполненное смыслами исполнение Пятнадцатого квартета (ля минор) op. 132, что доказывает: поздний Бетховен музыкантам вполне «по зубам», и «провал» Большой фуги совсем не закономерность. Разнообразие музыкального материала дало возможность «бетховенцам» раскрыть свой потенциал в полной мере.

И, наконец, также к несомненным удачам следует отнести «золотую середину»: все три «русских» квартета op. 59 – Седьмой (фа мажор), Восьмой (ми минор) и Девятый, о котором уже упоминалось. Это своеобразный цикл в цикле, в котором есть своя драматургия, смена настроений и даже юмор (все тот же Девятый квартет).

«Фирму Мелодия» остается только горячо поблагодарить за такой роскошный подарок всем любителям и знатокам музыки Бетховена. А на любые дискуссии по поводу интерпретаций ответить бетховенским финальным утверждением из Шестнадцатого квартета (фа мажор) op. 135: «Es muss sein! Это должно быть!»





АЛЕКСАНДР РАСКАТОВ: СОЧИНЕНИЕ МУЗЫКИ – ЭТО СПОСОБ ПОЗНАНИЯ САМОГО СЕБЯ С КАРАНДАШОМ В РУКЕ

ФОТО: ВАЛЕНТИН БАРАНОВСКИЙ © МАРИНСКИЙ ТЕАТР

Выпускник Московской консерватории 1978 года в классе Альберта Лемана композитор Александр Раскатов (АР) с 2005 года живет во Франции, которую называет страной, спасшей ему здоровье и жизнь. Два года назад на фестивале «Звезды белых ночей» в Концертном зале Мариинского театра состоялась мировая премьера оперы «Затмение» о судьбе декабристов. За пультом был маэстро Валерий Гергиев. Сегодня в Орлеане, что в двух с половиной часах от Парижа, он сочиняет оперу «Скотный двор» по Оруэллу по заказу Нидерландской национальной оперы (DNO). О подробностях замысла он рассказал Владимиру Дудину (ВД).

АР Идея написать оперу «Скотный двор» была предложена мне примерно год назад новым директором DNO госпожой Софи де Линт, и я с удовольствием принял это предложение. Премьера запланирована в сезоне 2022/2023.

ВД После успешного «Собачьего сердца», премьера которого состоялась там же, в Амстердаме в 2010 году, вам вновь предложили продолжить анималистическую тематику?

АР После «Собачьего сердца» были еще две оперы – GerMANIA (вошедшая в шорт-лист номинантов на Opera Award 2019) и «Затмение», ничего общего с анимализмом не имеющие. Так что рассениваю вопрос скорее как шуточный. Домашних животных у меня нет (хотя люблю кошек), да и зоологией как-то не увлекаюсь. Бывают же в жизни разные совпадения. Видимо, это как раз такой случай. К тому же и в «Собачем сердце», и в «Скотном дворе» (как же я не люблю это словосочетание, Animal farm лучше звучит) действуют и человеческие персонажи.

ВД А кстати, почему не сложилась судьба с постановкой «Собачьего сердца» в России?

АР Самый бедственный для меня вопрос, ответ на который: конец света, сплошной тоннель. По моим подсчетам, «Собачье сердце» прозвучало в общей сложности тридцать два раза, в том числе в Нидерландской опере, Английской национальной опере, Ла Скала, Лионской опере и снова в Амстердаме. Как я привык говорить, повесть была запрещена по идеологическим причинам, а опера – по экономическим. Аппетиты наследника выражаются в шестизначных суммах и отнюдь не в рублевом эквиваленте. Мне кажется, нужен спецвыпуск газеты, чтобы поведать обо всех злоключениях, связанных с «Собачьим сердцем», это триллер какой-то. За время, убитое на эти злоключения, я мог бы написать еще одну оперу. Причем есть вещи, о которых в печати и не признаешься. Вот лишь краткие факты: 2011 год – аннуляция в Мариинском, 2015 – аннуляция в Мет, 2017 – аннуляция выпуска коммерческого DVD, подготовленного в DNO. До сих пор там в архиве пребывает. Думаю, здесь место и время опровергнуть информацию, исходящую из Музыкального театра Станиславского и Немировича-Данченко, о том, что я будто бы был

против постановки оперы на этой сцене. И что будто бы была достигнута договоренность с наследником. На деле, кроме телефонного разговора сомнительного характера со стороны театра, у нас (Елены и меня) ничего не было, ни одного письменно зафиксированного документа. Хотел бы пояснить, что в каждой стране авторские права по произведениям opus post mortem разные. Неопубликованная при жизни автора вещь начинает свой отсчет не от даты смерти автора, а от даты первой публикации. Где-то свободно, как в Голландии или Италии, где-то – нет. Самые жесткие в этом смысле страны – США и Россия, где произведение защищено на 95 (!) лет со дня первой публикации. Если засчитать YMCA-Press (1969), то пригласив всех на российскую премьеру в 2064 году. Какое счастье, что проблема такого авторского бесправия не стояла в XIX веке. А вдруг бы даты Пушкина не дали бы лицензию Мусоргскому или Чайковскому. Сколько опер мы бы не досчитались. Добавлю, что, хотя DNO и расстилало перед наследником красную дорожку, последний не соизволил почтить своим присутствием ни один спектакль. В общем, уходя, гасите свет в тоннеле. Как бы то ни было, сейчас я сочиняю оперу «Скотный двор», причем с какой-то неральной скоростью. Может, коронавирус сказывается? А интересная

была бы тема для эссе: «Увеличение творческого потенциала в условиях хронического страха общества».

ВД Обе этих оперы поддерживают идею постгуманистического общества. Что происходит с человеком, и как опера помогает ему рефлексировать?

АР Я отнюдь не мизантроп, хотя жизнь предоставляет много возможностей стать таковым. Вечно недовольный окружающим миром брюзга и рабочий стол композитора, тем более пишущего оперы, – две вещи несовмест-

ные. Сочинение – это способ познания самого себя с карандашом в руке. В «Собачем сердце» одним из кардинальных вопросов для меня был следующий: может ли человек (пусть даже по-своему гениальный) поставить себя на место Бога? Может ли он создать жизнь, а потом, если его что-то не устраивает, забрать эту жизнь назад? Другой важный аспект: в процессе сочинения мне пришла в голову идея создать, так сказать, unhappy end (в отличие от булгаковского хэппи-энда). Я написал заключительный хор клонов Шарикова, наполнив ими сцену. Как если бы эти клоны были готовы сожрать весь окружающий мир. Это была сознательная попытка предвидеть некую страшную возможность возникновения такого типа общества. С тех пор прошло 10–12 лет, и мы уже живем одной ногой в таком обществе.

Идея «Скотного двора», если копнуть глубже, приобретает еще более страшный оскал. В сущности, это как бы дарвинизм наоборот. Вполне может статься, что, если дело пойдет так и дальше, обезьяны будущего когда-нибудь скажут: «Мы произошли от человека». Хотя в книге и нет обезьян, но идея та же. Что касается оперы, то это, быть может, единственный жанр, который в состоянии помочь человеку остаться человеком, не превратиться в животное, в управляемый кем-то объект. Говорю об этом сквозь

ИЗОБЛИЧАТЬ – НЕ МОЯ
ФУНКЦИЯ. НЕ ДЕЛО
АВТОРА – СТАВИТЬ ДИАГНОЗЫ
И УЧИТЬ ЖИТЬ. ПРОРОК?
ИМ СПЕЦИАЛЬНО НЕ СТАНЕШЬ.
ВСЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ
ПРОРОЧЕСТВА СБЫВАЛИСЬ
ТОЛЬКО ЗАДНИМ ЧИСЛОМ



Сцена из оперы «Собачье сердце»

АР В «Скотном дворе» я совсем не собираюсь сводить оперу к чисто звукоподражательным фокусам. Жалок был бы тот автор, который поддался бы такому искушению. На самом деле под шкурами животных скрываются вполне человеческие физиономии. И вот встает задача – найти как бы язык-мутант. Тут мы и переходим к вопросу об «определенных исполнителях». Учитываются следующие параметры: объем тесситуры (чаще всего супертесситура), гибкость при переходе из крайних регистров, открытость ко всем используемым вокальным эффектам, особое чувство полиритмии, чувствительность к нюансировке (пение на протяжении двух часов в нюансе *mf* исключено). К тому же раскрепощенность чисто актерская. Но тут свое слово скажет уже режиссер-постановщик Дамиано Микьелетто. Всего в опере 15 солистов. Кастинг в данный момент состоит из двух частей. Ряд исполнителей, на которых можно положиться, я сохранил со времен опер GerMANIA и «Затмение». С другой стороны, есть позиции, которые пока остаются открытыми. Необходим «штучный» отбор.

ВД Как вообще сложился союз с этим театром? Насколько он прекрасен как деловой партнер и работодатель?

АР Амстердам – так уж случилось! – занимает особое место в моей профессиональной жизни. Это как бы моя вторая музыкальная родина. И я, пользуясь случаем, хочу высказать здесь любовь к этому прекрасному городу и слушательской аудитории. Первая опера, «Собачье сердце», была заказана мне Пьером Оди, бывшим многолетним директором DNO. Это особый человек, настоящий визионер, к тому же блестящий режиссер-постановщик. Ему я и обязан тем, что DNO стал мне родным домом. А дело начиналось так. В Амстердаме в 2007 году исполнялась моя оркестровка «Песни и плясок смерти» Мусоргского с интерлюдиями моего сочинения. Исполнителями были Роберт Холл и недавно ушедший гениальный Рейнберт де Леу. После концерта подзывают меня к элегантному господину, одетому во все черное. Он представился: «Пьер Оди. Скажите, а вы не хотели бы написать оперу?» – «Кто бы не хотел написать оперу!» – «Мне кажется, сейчас для вас самое время это сделать». Он дал мне два дня на размышление, чтобы выбрать сюжет. Я сразу решил, что это будет «Собачье сердце». В 2017 году, спустя семь лет после премьеры в DNO, состоялось возобновление оперы, прошедшее с не меньшим успехом, чем в 2010 году. Первый спектакль почтила своим присутствием принцесса Беатрикс, пригласившая меня в перерыве в свою ложу для частной беседы. Спешно пришлось покупать костюм. Тогда был записан и коммерческий DVD, который до сих пор пылится в ожидании чуда. Сейчас, в период работы над новой оперой контакт с DNO постоянно поддерживается, несмотря на коронавирус. Софи де Линт и вся администрация театра – редкие по доброжелательности и открытости люди, работать с которыми легко и приятно.

ФОТО: ВАЛЕНТИН БАРАНОВСКИЙ © МАРИНСКИЙ ТЕАТР



Первый международный музыковедческий конкурс

МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ

УЧАСТНИКИ

Все желающие в возрасте до 35 лет включительно

ПЕРВЫЙ ТУР (НОЯБРЬ 2020 ГОДА)

Научные статьи на любые музыковедческие темы

ВТОРОЙ ТУР (ДЕКАБРЬ 2020 ГОДА)

Доклады на открытой научной конференции в Москве

ТРИ ПРЕМИИ (100, 70, 50 тысяч рублей)

и специальные призы (по 10 тысяч рублей)

ПРИЕМ ЗАЯВОК

с 1 сентября до 31 октября 2020 года

УЧРЕДИТЕЛИ

Журнал «Музыкальная академия»

и Союз композиторов России

Подробности на сайте

COMPETITION.MUS.ACADEMY



призму нашего искусства, разумеется. Впрочем, оперой сейчас называют все что угодно. Мне приходилось слушать «оперы» для голоса соло, идущие по 20–30 минут. Естественно, я не имею в виду так называемый мною «блеф-арт». На парижском Гар д'Остерлиц частенько приходится проходить мимо гигантских плакатов – картин, изображающих гигантских монстров, мутантов нашего будущего. Эти портреты, угрожающе талантливо выполненные, заставляют меня каждый раз съеживаться от тихого ужаса. Что нас ждет, куда ж нам плыть? Опера как жанр в моем представлении может выражать то, что называется «тоской по мировой культуре», к которой так хочется вернуться. Мне, по крайней мере, хотелось бы жить в обществе, пусть менее совершенном технологически, но зато более человечном и внутренне свободном. А поскольку это недостижимо, то эту воображаемую жизнь дает именно оперный театр.

ВД Опера получается трагикомической? Изобличительной? Страшно пророческой?

АР Изобличать – не моя функция. Не дело автора – ставить диагнозы и учить жить. Пророк? Им специально не станешь. Все художественные пророчества сбывались только задним числом. Мне скорее приходит на память ранняя пушкинская фраза «безумной шалости под легким покрывалом» или «сказка ложь, да в ней намек». Скорее всего, в общем что-то вроде *dramma giocoso*. Другой вопрос, что перевешивает в этой комбинации: *dramma* или *giocoso*. Пока не загадываю.

ВД В «Затмении» вы показали, насколько вам интересны крайности, прежде всего тембровые, диапазонные, контрастные амплуа.

ВСЕ ОТТЕНКИ ЧЕРНОГО

«СТРАСТИ» ПО СЕЛЛАРСУ, ИЛИ ЧЕМ ОБЕРНУЛАСЬ АПРЕЛЬСКАЯ САМОИЗОЛЯЦИЯ ДЛЯ ПОКЛОННИКОВ БЕРЛИНСКОЙ ФИЛАРМОНИИ

Минувшей весной был открыт свободный доступ к онлайн-платформе Берлинской филармонии, полной диалогов и раритетов. Среди них – легендарный сценический диптих «Страстей по Матфею» и «Страстей по Иоанну» под управлением Саймона Рэттла в режиссерской версии Питера Селларса.

Две semi-stage постановки объединяет не только евангельская тема, принадлежность баховскому наследию, творческий тандем Рэттл – Селларс и практически неизменный остов солистов (последнее тем более поразительно, если учесть, что от премьерного показа Matthäus-Passion до заключительного представления Johannes-Passion прошло девять лет). Обе работы – сенсационны по своей смелости и созвучности настроениям настоящего. Это и размышление о библейской истории, и взгляд вглубь себя, и осмысление происходящего вокруг нас.

Можно ли увидеть Пассионы и если да, то как? На сцене Берлинской филармонии американский режиссер задавался этими вопросами дважды: во время постановки «Страстей по Матфею» в 2010 году и «Страстей по Иоанну» в 2014-м. Обе концепции

содержат сложный микст теологических идей, философских образов, психологических ассоциаций. Оба сценических решения предлагают в качестве главенствующих визуальных кодов черный цвет, риторику пластики и жестов. Обе постановки – вероятно театральны, притом что сам режиссер утверждает: «Это не театр. Это молитва и медитация».

Если «Страсти» по Селларсу – молитва, то в своей пронзительности и искренности она достигает абсолютной эмпатии музыкантов и слушателей. Здесь каждый звук, каждый взгляд, каждая мизансцена впечатляющего ансамбля солистов во главе с невероятным Марком Пэдмором в партии Евангелиста и двух выдающихся коллективов – Берлинского хора радио и Берлинского филармонического оркестра – излучают токи глубочайшей боли и страдания, и в то же время – надежды и силы к исцелению. Если «Страсти» по Селларсу – медитация, то каждый ее участник на сцене и в зрительном зале в своем сосредоточенном размышлении проходит собственный путь навстречу истине.

Истоки этой «бахотерапии» уходят в те давние годы, когда 21-летний Селларс делал полуконцертные постановки кантат Баха в бостонской

Церкви Святого Эммануила. Церковь давала приют бездомным, сальвадорским беженцам, женщинам, пострадавшим от насилия. Там же проводились собрания групп анонимных алкоголиков и располагался центр предотвращения суицидов. Именно тогда начинающий режиссер, воспитанный в интеллигентной и состоятельной семье, познавший музыку Баха в интерпретациях Гленна Гульда, нашел свой собственный ключ к баховскому наследию: «Когда вы слышите Кантату № 199, после того, как только что убедили кого-то не совершать самоубийство, вы осознаете, что эта музыка не абстрактна, а глубоко практична. Подобно программе “Двенадцати шагов анонимных алкоголиков”, вы делаете каждый шаг вместе с Бахом. Бах берет вас и ведет в вашей дальнейшей жизни, переворачивая вещи с ног на голову, на пути к исцелению».

Другой важный ключ, размыкающий театральный потенциал баховских Пассионов, восходит к русскому психологическому театру, системам Станиславского и Мейерхольда, которыми американский режиссер увлекался со студенчества. Для Селларса библейское повествование – это книга человеческих судеб, где нет «лишних людей», где важна каждая

история и каждая душевная боль. В его постановках «Страстей» психологический рисунок актерских работ солистов и артистов хора убеждает, как в лучших образцах драмы. Эмоция и движение, переживание и представление важны настолько, насколько способны не просто донести чувства библейских персонажей, но вызвать реакцию отождествления.

Наибольшая степень подобного сопряжения, сопереживания, соучастия достигается в «Страстях по Иоанну» в версии 2019 года. Для музыкальной общественности и завсегдатаев Берлинской филармонии это представление стало знаковым, прежде всего потому, что ознаменовало возвращение сэра Саймона Рэттла, покинувшего пост главного дирижера год назад и вышедшего к пульту вновь в статусе приглашенного маэстро.

По сравнению с премьерой пятилетней давности режиссер внес немногие, но важные коррективы сценического текста (чтобы в этом убедиться, достаточно сравнить заключительный смысловой каданс двух постановочных редакций). Однако главным открытием стала трактовка партий Петра и Пилата, которые в новой версии исполнил Георг Ниль. Певец столь убедительно и тонко проживает на сцене смятение и муки совести своих героев, столь многозначно и емко трактует диалоги с Иисусом, партию которого блестяще исполнил Родерик Уильямс, что номера с участием Петра в первой части Johannes-Passion и Пилата во второй превращаются в одни из самых пронзительных страниц библейской драмы. И это, пожалуй, тот случай, когда в интерпретации трудно определить долю авторства режиссера и исполнителя.

Если «Страсти» по Селларсу – молитва, то молитва вне конфессий. Сам режиссер манифестирует это многозначной пластикой вступительного хора Johannes-Passion («Herr, unser Herrscher»). Жесты мольбы, в которых трудно прочесть принадлежность какой-то определенной религии и одновременно можно узнать все, превращаются в страстный призыв прославления Господа, невероятный по своей гипнотической и одновременно устрашающей силе. В этом номере, как и в целом в постановке,

образ фанатично верующей толпы продолжает линию острого высказывания режиссера о конфликте религиозных доктрин и внутренней духовности, массовой ортодоксии и свободы, системы и личности.

Размышляя о разных ликах любви, режиссер соотносит сольные женские партии «Страстей по Иоанну» с персонажами Евангелия. Камилла Тиллинг исполняет партию сопрано и роль Девы Марии. В своей последней сценической редакции режиссер развивает эту сюжетную аналогию и переосмысливает арию из первой части («Ich folge dir gleichfalls») в монолог скорбящей Богоматери, визуализируя в мизансцене композицию и цветовую символику иконографической традиции pietà. Образ Марии Магдалины в трактовке меццо-сопрано Магдалены Кожены вносит в палитру спектакля страстные оттенки земной любви, и этот – откровенно эпатажный – ход режиссера оправдывается чувственным эмоциональным градусом арии альта из первой части («Von den Stricken meiner Sünden»). Но, пожалуй, одной из самых красивых сценических метафор становится сцена оплакивания Христа, которую, подобно мозаичному панно, режиссер выстраивает

на протяжении арии баса с хором «Eilt, ihr angefochtenen Seelen».

Можно ли увидеть Пассионы и, если да, то как? Свой ответ американский режиссер ищет вместе с выдающимися музыкантами. И оказывается, что вся сценическая палитра «Страстей» по Селларсу разворачивается между полюсами двух слов из хора № 20 Matthäus-Passion. Это bitter (горечь) и süße (услада) – как два полюса искупления, множество оттенков которых режиссер и музыканты постигали вместе. Рассуждая о том удивительном пути, Питер Селларс резюмирует: «Энергия исполнения, которую проявляют эти необыкновенные люди, исходит из их собственного внутреннего мира, где они менее всего гордятся собой, где есть место для страха, обиды, глубокой боли. Эта энергия исходит из глубочайшей горечи их житейского опыта, достигая того süße – сладостного, необычайного, живительного, преображающего и бесстрашного, – что мы ощущаем свою привилегию находиться в одном зале вместе с ними». Остается только добавить, что в дни самоизоляции привилегии оказаться в зале Берлинской филармонии удостоились миллионы зрителей со всего мира.

«Страсти по Иоанну» (2019). Марк Пэдмор – Евангелист



ФОТО: STEPHAN RABOLD

СНАЧАЛА — МУЗЫКА, ПОТОМ — СЛОВА

В последний день весны музыканты оркестра Берлинского радио вместе с главным дирижером коллектива Владимиром Юровским и скрипачом-виртуозом Дэниэлом Хоупом выступили в прямом эфире rbbKultur («Вещание Берлин – Бранденбург»). Концертная жизнь преодолевает стагнацию.

Мы уже привыкли к тому, что бытие искусства заменяют события. Доверительный контакт с произведением, которое столь же ново, сколь нов при желании и сам человек, замещают капризные сенсации, самодовлеющий эксперимент. Вместо сосредоточенного труда внутреннего обновления – поверхностные раздражители. Мы ценим не текст, а контекст. Не феномен, а сопутствующие обстоятельства. Но (будь начеку, не пропусти!) случаются откровения, когда именно условия, соприкасаясь с художественной личностью, преобразуют восприятие искусства. От Владимира Юровского, конечно, ждут таких откровений. И я не погрешу против себя и правды, если скажу, что оно состоялось. Концепция, контекст, соединение идей по закону монтажа превратили отдельные элементы в нечто большее, обладающее новыми качествами и возможностями выражения смысла.

Выбор произведений концерта был как будто вынужденно продиктован обстановкой: в исполнении каждого участвовало не больше пятнадцати человек, и социальную дистанцию соблюдали уже не люди, исполнители, а целые оркестровые группы. Фактурные контрасты, выраженные чередованием струнных, духовых, ударных, объединялись в звучание полноценного симфонического оркестра постфактум – в сознании слушателей. Но избранные опусы, их соседство, последовательность выстроились в программу необычайной драматургической цельности и силы.

Поклонники Юровского ценят его профессиональные и всегда познавательные устные комментарии, вводные пояснения к программам. В этот раз было иначе: «Сначала – музыка, потом – слова». Кстати, так называлось либретто, использованное когда-то Антонио Сальери и послужившее Рихарду Штраусу прообразом его последней оперы «Каприччио». Я напоминаю об этом не случайно. Концерт открыли два сочинения Штрауса: Серенада для тринадцати духовых инструментов (1881) и струнный Секстет из той самой «Каприччио» (1942). Пролог и эпилог творческой жизни. В Серенаде – юный художник, который все еще подвластен авторитету прошлого, но уже в скором времени решится преступить границы тонального письма. В Секстете – старый мастер, окончательно обратившийся из революционера в консерватора и тоскующий по тональности, обаянию отмирающего романтизма. Поставленные рядом, эти произведения оказались совершенно естественно близки друг другу. И так же они были исполнены:



Дэниэл Хоуп

ФОТО: THOMAS ENTZEROTH

естественно и ясно. Умеренная подвижность Секстета не оставляла времени для длинных смычков и протяженных звуков, полно окрашенных вибрато. Но помогла избежать чрезмерной сентиментальности. Получилась простая и достигающая сердца лирика. В удачно избранном темпе заиграла светотень гармонических сопоставлений, и вся пьеса будто залилась неярким мерцанием эдисоновых ламп, какие стали символом полюбившихся за месяцы карантина домашних концертов Дэниэла Хоупа. Так, экспозиция из музыки Штрауса перекинула арку от начала к финалу, а внутри поместилась главная часть программы – произведения Прокофьева и Шостаковича.

Владимир Юровский, совместив роли участника исполнения и слушателя (поскольку соль-минорный Квintет для гобоя, кларнета, скрипки, альты и контрабаса Сергея Прокофьева был сыгран солистами оркестра без него), в разговорной паузе назвал произведение «одним из наиболее изобретательных» в XX веке. И правда, знакомство с этой редкой вещью (по рождению – музыкой к цирковому балету «Трапедия») – опыт увлекательный. Оригинальный интонационный и тембровый язык, взаимоотношения музыкальных образов-персонажей. И спустя семь лет после Первой симфонии Прокофьев не отказывает себе в удовольствии «подразнить гусей»: упражняется в сарказмах, будто Арлекин, «делает носы», подначивая в Квintете то Стравинского, то Гершвина (вспоминаешь и «Весну священную», и «Равсодию в стиле блюз»), то самого себя, нынешнего и будущего. Что же к этому добавить? Только удовольствие от музыки и ее трактовки. Камерное музицирование у немецких музыкантов, что называется, в крови.

Прокофьевские колкости сменяла романтическая приподнятость и патетика первой из Двух пьес для струнного октета (1924–1925) Шостаковича, обернувшись во второй пьесе неумержимым и злым Скерцо в фирменном стиле композитора. Исполнение было ему под стать. Стоило вздохнуть вначале, чтобы выдохнуть лишь в конце. Ни одной пустоты. Пространство сплошь исчерчено

смелыми смычками. Третий контраст от Шостаковича (и долгожданная передышка) – церемонный и проказливый неоклассицизм Двух пьес Д. Скарлатти в аранжировке для духовых и ударных (1928). И, наконец, иронично-благозвучная Сюита для джаз-оркестра № 1 (1934). Казалось бы, все. Можно завершить, закрепив в памяти оптимистичный образ превосходного радиоконцерта. В нем, на самом деле, было немало поводов для улыбок и откровенного веселья. Праздник искусства состоялся!

Но предстояло прозвучать Сонате Альфреда Шнитке для скрипки и камерного оркестра (вариант Первой сонаты для скрипки и фортепиано). Отделенная от других произведений программы по времени написания (1968), по музыкальному алфавиту (освоение сериализма), она в то же время и структурой, переосмыслением барочных форм, и контрастом хроматических наслоений с тональностью до мажор в медленной третьей части, так напоминающей Largo Шостаковича, превратилась в смысловое послесловие.

Это был диалог двух художников – Юровского, который руководил процессом, исполняя также партию клавишины, и Хоупа. Диалог реалистического взгляда и надежды, если допустить каламбур с переводом фамилии скрипача на русский. Дэниэл Хоуп по-настоящему большой артист, универсальность интересов – вплоть до популярной музыки – не распыляет его таланта. Сонату Шнитке он исполнил замечательно. Одновременно глубоко и эффектно. Да, пожалуй, это было безукоризненное по разнообразию и смелости звуковое воплощение ее колористических и штриховых изобретений, характерности, остроты. Цитаты из «Барыни» и «Кукарачи» становились то ли утверждением радости, то ли зловещими тенями пира во время чумы. И в самом конце, в восходящих пиццикато, слышался трижды повторенный вопрос: «А что же дальше?» Тишина. Нет аплодисментов, и не дан ответ. У этого концерта, построенного по законам постмодернистской пьесы, оказался открытый финал...

Владимир Юровский и Дэниэл Хоуп



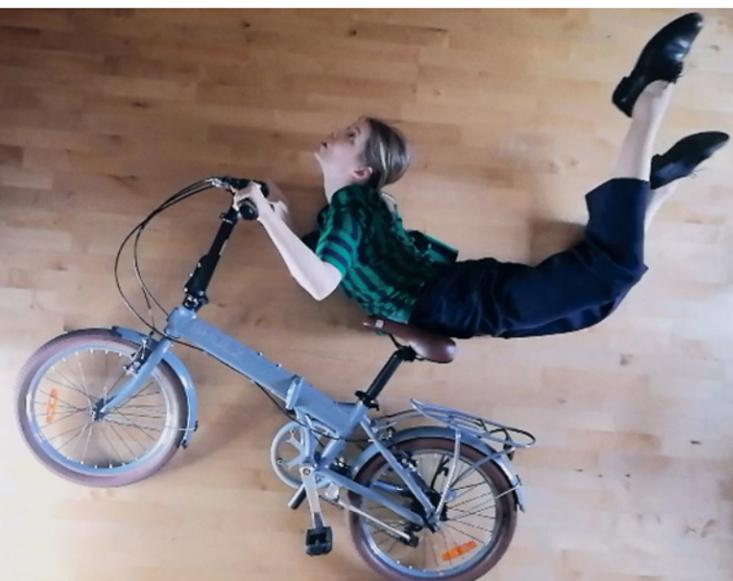
ФОТО: ROBERT NIEMEYER

ДИВНЫЙ СТАРЫЙ МИР

«Балет Москва» показал спектакль «Прощай, старый мир!» Премьера прошла в прямом эфире «ВКонтакте», в партнеры были взяты Samsung Galaxy и студия OKTODARE, репетиции в течение трех недель вели хореограф Владимир Варнава и художник Павел Семченко, а исполнители предварительно изучили основы операторского и осветительского искусства.

Контекст премьеры нечего описывать – по прошествии двух месяцев пандемии он начал пожирать сам себя. Количество спектаклей, концертов и акций, выложенных в записи и показанных онлайн, так и не превратилось в качество, а в сфере балета и танца показало плачевное положение мировых дел: почти нет талантливых хореографов, совсем нет понимания, как впредь работать с телом, пространством и музыкальным временем. Рефлексия домашнего заточения приняла самые пестрые формы и в сумме способна

Кадр из трансляции спектакля



Анастасия Пешкова

вызвать у реципиента раздражение. Итогом сто-квартирных симфонических концертов и прочих Зооп-эзерсисов, имя которым легион, может стать смещение понятий о профессиональном и самодеятельном: благие намерения публика так и продолжит принимать за художественную волю, а сомнительное бытовое чувство юмора – за проявление таланта.

На этом фоне «Прощай, старый мир!» – как ни посмотри, спектакль профессиональный – выгодно выделяется. «Балет Москва», выведенный директором Еленой Тупысевой в число ведущих танцевальных компаний страны, получил красивый подарок к тридцатилетию. Отличие было видно уже на техническом уровне: работа в прямом эфире технической командой под руководством Олега Михайлова и Юрия Исхакова впечатляла.

Это честный спектакль: немудреную домашность и кустарность приемов никто не пытался замаскировать. Аннотация кокетничала насчет «бытового сюрреализма», но это в чистом виде реализм, любование деталями скромных интерьеров, упоение теснотой и вещностью, в которую попал секстет изолированных исполнителей. Эту апологию тесноты не перевесили ни затейливое освещение, ни причудливые ракурсы, ни якобы сюрреалистические детали – вроде найденной в кухонном ящике пластмассовой руки.

Трюки в духе упаковки чипсов Laus (одно лицо состоит из двух половин, принадлежащих разным людям), грустные рассуждения на вечные

темы, шуточки и шутейки: российский современный танец наконец возвращен в родную и естественную стихию – в меланхолический постсоветский быт.

Когда Андрей Остапенко фокусничал с межкомнатными дверями и Анастасия Пешкова превращала кухонный гарнитур в аттракцион, а прежде того осваивала лестничную клетку в костюме ниндзя, во всем этом не было чаемого остранения, «танца в необычных декорациях» – потому что это самые желанные декорации для российского contemporary dance. И главная его тема – непреходящее одиночество – в «Старом мире» разработана сильнее всего. По контуру спектакля выходит, что со старым миром как раз не прощаются, а приветствуют звоном щита и побиванием яиц куриных и яиц перепелиных. (В остроумной интродукции сбиты масштабы изображения, и маленький пятнистый шарик выглядит целой планетой, с торчащими, правда, из нее руками.) Главное – не споткнуться о собственную кровать.

Здесь «Прощай, старый мир!» попадает на любопытную развилку.

Те зрители, что искали новых художественных впечатлений, ушли ни с чем. Во множестве даны приемы физического театра, но поливание Алексея Нарутто кефиром и посыпание перцем Ольги Тимошенко вызывают туманные дежавю. Зеркальные игры, рождающие пластических чудовищ (соло Ильи Романова), много эксплуатировали еще в аналоговом виде, вспомнить хотя бы вашингтонскую труппу Momix. Наконец, собственно танец имеет в спектакле очень малый удельный вес. Однако веселая небрежность, свойственная и прежним работам Варнавы, «Петрушке» и «Ярославне», играет спектаклю на руку. Здесь она не прикрывается ни большими темами, ни большой музыкой:

саундтрек Дениса Антонова имеет два важных свойства – функциональность и обывательскую приятность. Авторы и исполнители прекрасно понимают недолговечность и не-новизну сделанного – и просто получают удовольствие.

Разочарованы и те, кто ждал от премьеры актуальности. В спектакле заявлено очень много тем – государственное насилие (кухонный ящик таит в себе полицейскую дубинку), бытовой вуайеризм, вынужденное существование двоих в замкнутом помещении, – и ни одна не изговорена до конца. В личных медиа можно прочесть обвинения постановщиков в лицемерии; в спектакле обнаруживают неприемлемые иерархичность и бинарную гетеронормативность; те рецензенты, что приняли

ФОТО: ВЛАДИМИР ЯРОЦКИЙ

сценическую униформу танцовщицы за нижнее белье, пишут об объективации.

Постколониальный феминистский дискурс на территории российского театра набирает все большую силу, поднимая темы не слишком приятные, но такие, что игнорировать их более невозможно. И здесь сама собой возникает, не впервые за последние годы, проблема иного рода: подмена эстетического этическим. Реплики с тегом «искусство должно», а также инвективы по адресу прогнившего репертуарного театра, отсталого современного танца и репрессивного классического балета всякий раз принимают субъективный и подчас спекулятивный характер – и за борт оказывается вышвырнут чисто художественный аспект. Увы, поэтика театрального танца – современного ли, балетного – не предусматривает столь вульгарного соответствия «современности». Он, танец, устроен и грубее и тоньше.

Может быть так, что объективация не обязательно возникает со стороны хореографа, но как раз может быть искажением оптики критически настроенного зрителя. Во всяком случае, «Прощай, старый мир!» трудно заподозрить в названных грехах – и тема требует гораздо более обстоятельного разговора, чем то позволяет рецензия на конкретную премьеру.

Новизна театральной жизни после пандемии будет состоять не в онлайн-активности и подавно не в особенностях шахматной, шашечной и покерной раскладки зрителей: столетние этикетно-ритуальные нормы вернуться в театры быстрее, чем кажется. Каким образом театр, в первую очередь танцевальный, будет отвечать на ревизионистскую риторику – вот главная интрига и настоящая примета нового мира.

Анастасия Пешкова, Диана Мухамедшина и Ольга Тимошенко





ФОТО: MARSHALL LIGHT STUDIO

ЛУКА ПИЗАРОНИ:

АД – ЭТО ВСЕГДА ПЕТЬ ПАРТИЮ ОДИНАКОВО

Бас-баритон Лука Пизарони – с молодости в числе самых знаменитых и удачливых оперных певцов, но звездная болезнь его миновала. Мир для него полон возможностей, а не препятствий, идет ли речь о незнакомом репертуаре, сценических челленджах или трансокеанских перелетах с двумя собаками. Ая Макарова (**АМ**) побеседовала с Лукой Пизарони (**ЛП**) о работе с великими, вдохновении от чужого творчества и мечтах.

АМ Каково это – регулярно петь две партии в одной и той же опере? Меняется у вас отношение к Дон Жуану, когда вы поете Лепорелло? Или к Графу, когда вы поете Фигаро?

ЛП Да, начинаешь понимать другую точку зрения. Не могу сказать, что кто-то из них нравится мне больше, кто-то меньше: для меня и Лепорелло, и Дон Жуан, и Фигаро, и Граф по-своему восхитительны, я никогда от них не устаю. Каждый раз думаю, какой Моцарт гений, что выписал персонажей в таких подробностях.

АМ В «Дон Жуане» вы спели почти все мужские партии.

ЛП Да! Я начал с Мазетто, потом был Лепорелло, потом Дон Жуан. Остался только Командор, но эта партия совсем не на мой голос. Это здорово – понимаешь, что такое жизнь певца, как развивается карьера: сперва получаешь небольшую партию Мазетто, потом переходишь к Лепорелло, а дальше дорастаешь до Дон Жуана. Я всегда воспринимал эту партию как некий конечный пункт. Чтобы воплотить всю сложность этого героя, нужно спеть всех троих.

АМ Дона Оттавио вам тоже не спеть. А ведь вы хотели быть тенором, не так ли?

ЛП Хотел, но не таким, а драматическим – петь Каварадосси, вердиевские роли. Легкий лирический репертуар меня не интересует, лучше уж оставаться бас-баритоном.

АМ Мазетто вы впервые пели в Зальцбурге с Николаусом Арнонкурором.

ЛП Я был у него на прослушивании в Цюрихе году в 1999-м и полюбил его сразу же. Арнонкур хотел, чтобы

я пел Лепорелло, но тогдашний зальцбургский директор по кастингу мне отсоветовал: спеть важную партию на таком видном фестивале в таком юном возрасте – это игра ва-банк, так что лучше начать с роли поменьше. Я бесконечно благодарен за этот совет. Мазетто идеально подходит, чтобы учиться, в том числе наблюдая за коллегами. Когда заканчиваешь консерваторию, думаешь, что ты готов, но основным вещам учит только театр. Так что я очень рад, что смог поработать с Арнонкурором и не сломался от груза ответственности.

АМ Это был спектакль Мартина Кушей – более чем неоднозначная постановка.

ЛП Не то слово. Все лето люди только о ней и говорили. Публика поделилась на два лагеря: одни ее обожали, другие ненавидели. Было радостно видеть, что к опере равнодушны все австрийцы, не только жители Зальцбурга. Мне кажется, наша задача как артистов – ставить вопросы, чтобы публика сама находила ответы, независимо от того, получает она удовольствие или нет. Для меня это одна из умнейших постановок, какие я когда-либо видел.

АМ Вы участвовали еще в одном спектакле Кушей в Зальцбурге, и тоже по Моцарту.

ЛП «Милосердие Тита» – грандиозный опыт. Те два сезона в Зальцбурге, 2002 и 2003 год, были временем предельно тщательной работы и невероятного чувства общности. Арнонкур и Кушей великолепно понимали друг друга, и все были счастливы с ними работать. Мы создавали нечто небывалое, и рабочий процесс был просто фантастический. Мне всегда нравилось в Кушее и Арнонкуре неутомимое стремление задавать вопросы самим себе, нам, публике; постоянный и неустанный поиск истины, заложенной в произведение.

АМ Вам легко работалось?

ЛП Когда я приехал петь Мазетто, у меня был шок. Я-то думал: персонаж весь на поверхности, музыка простая, язык мне родной. А потом пришел репетировать, и меня потрясло, насколько глубоко мыслит Арнонкур. На каждой странице партитуры он находил сокровища: особый звук, непривычную фразировку. Ошеломительно. А еще у нас собрался феноменальный состав: Томас Хэмпсон, Ильдебрандо д'Аркинджело, Михаэль Шаде, Анна Нетребко, Магдалена Кожена. Потрясающе.

На следующий год потрясения продолжились. Я уже понимал, чего примерно ожидать, но угадать, каким видят Публия Арнонкур и Кушей, у меня не вышло. Я не думал, что персонаж окажется так глубоко продуман. Результат – музыкальный, концептуальный, сценический – меня потряс.

АМ Кого вы любите из дирижеров, кроме Арнонкура?

ЛП Мне везло на великих. Из оперных назову Джеймса Ливайна. Он совсем не такой, как Арнонкур – это дирижер для певцов, который знает возможности голоса.

Ливайн помог мне извлечь из моего инструмента самое лучшее. Было замечательно работать с Джеффри Тейтом. Мне повезло принять участие в одном из его последних концертов – это была Торжественная месса Бетховена в Гамбурге, и я получил практически сверхъестественный опыт. Тейт дирижировал в духе Челибидаке – гораздо медленнее, чем принято, но напряжение сохранялось в каждом звуке. Редкое наслаждение. Очень люблю Симону Янг. Она тщательно готовится к работе, по ней видно, что она начинала как концертмейстер. А вообще я долго могу перечислять.

АМ А с режиссерами вам нравится работать? Вы играли в радикальных спектаклях, которые ставили Мартин Кушей, Дэвид Олден, Карл-Эрнст и Урсел Херманн, La Fura dels Baus...

ЛП Я никогда не приступаю к спектаклю, имея готовую идею. Всегда открыт ко всему, что может предложить режиссер, хотя это бывает непросто. За первую пару недель репетиций я обычно стараюсь понять структуру спектакля. Я стремлюсь сделать все, чего хочет режиссер. Иногда я даже перегибаю палку: например, надо петь большую арию, а я перед этим бегу два пролета по лестнице, дыхание сбивается. Нет ничего лучше, чем услышать от режиссера: «Это ровно то, чего я хотел!»

АМ Исполнять одну роль в разных спектаклях сложно?

ЛП Раз за разом повторять то, что я уже делал, – это настоящий ад. Совсем другое дело – сыграть одного и того же персонажа пять раз пятью разными способами. Чудо оперного искусства в том, что ноты всегда одинаковые, но ты можешь придать им самые разные краски.

АМ Получается, в войне «певцы против режиссеров» вы не участвуете?

ЛП Никогда и ни за что. Я не разделяю мнение, что хороши только старые постановки, а новые прочтения – ерунда. Я пел в невероятно умных современных постановках, где режиссер старается взглянуть на произведение с необычного ракурса. Я безмерно уважаю такой подход. Мало кто работает так продуманно, как Черняков. Его можно любить, можно не любить, но идеи никогда не возникают у него на пустом месте.

АМ Вы ведь с ним не работали?

ЛП Пока не посчастливилось.

АМ Значит, вы смотрели его спектакли как зритель?

ЛП Да, я много хожу в оперу. Многие смеются, что я операман, а я горжусь. Нет, у меня есть другие интересы, есть семья, но я люблю оперу! Еще я постоянно хожу на концерты – ведь я музыкант и должен учиться у коллег – слушать музыку, понимать ее, строить фразу...

Знаете, я занимаюсь музыкой уже двадцать пять лет, и все равно мне есть чему удивляться. Очень жаль, что публика в основном хочет слушать то, что уже

знает – ведь пока не услышишь музыку, нельзя узнать, нравится она тебе или нет. Однажды на концерте Нью-Йоркского филармонического оркестра я впервые услышал фортепианный концерт Скрябина, который я до этого не знал. Я получил колоссальное удовольствие, захотелось еще. К сожалению, сейчас кризис, и с начала марта я нигде не был! Кошмар!

АМ И трансляции не смотрите?

ЛП Нет. Искусство, которым я занимаюсь, предназначено для живого восприятия в театре. Важно, как звучит голос в акустике зала, как реагируют зрители, как дирижер взаимодействует с певцами, как оркестр слушает певцов. Трансляция этого не передаст. Только не подумайте, что я не слушаю диски! Сейчас я грущу, что нельзя выступать, и слушаю фортепианные концерты Рахманинова, сонаты и партиты Баха.

АМ А еще?

ЛП Шопена. Листа, особенно его транскрипции песен Шуберта. Если это песни, которые я знаю, я им мысленно подпеваю. Люблю камерную музыку. А еще Фрэнк Синатра.

АМ А из пианистов кто вам нравится?

ЛП Юйцзя Ван. Она такая музыкальная! Даниил Трифонов, Ефим Бронфман, Кирилл Герштейн. Помню, как слушал концерт Прокофьева в исполнении Герштейна – он играл с Венскими филармониками, дирижировал Семен Бычков. Было потрясающе. Герштейн,

Бронфман – откуда они берут такую фразировку? Уму непостижимо.

АМ Скрябин, Прокофьев, Рахманинов... Любите русскую музыку?

ЛП Очень. Поправьте меня, если я ошибаюсь, но русская музыка – это не про счастье. В ней всегда есть рефлексия о жизни и ее смысле, о сущности бытия. Мне это очень близко, хотя вроде бы я итальянец и должен любить все светлое и праздничное.

АМ Петь не собираетесь?

ЛП Я не знаю русского, а тесть – Томас Хэмпсон – мне рассказывал, что, когда он пел Онегина, ему пришлось приложить такую уйму сил, что мне страшновато начинать. К тому же, чтобы петь русскую музыку, надо быть или стопроцентным баритоном, или очень низким басом, как Гяуров, Христов, Паата Бурчуладзе, Миша Петренко.

АМ Вы могли бы петь Бориса Годунова.

ЛП Представляете, Ильдар Абдразаков мне тоже об этом говорил. Я ему: «Нет, это же для тебя партия». А он: «Да ты не понимаешь, это одна из лучших опер в мире!» Так что еще три месяца в карантине, я выучу русский и при следующей встрече спою вам предсмертный монолог Бориса! Только на слове не ловите.

АМ Вы когда-то и Филиппа в «Доне Карлосе» петь собирались, но до сих пор не спели.

ЛП Я не собирался, я мечтал. Мне нравится петь с тестем на концертах дуэт Филиппа и Родриго, но пока это максимум. Филипп – слишком монументальная роль. Нужно дорасти и как певцу, и как личности. У человека должна быть мечта. Если сразу взять и спеть все, что хочется, то к чему стремиться?

АМ Есть еще роли мечты?

ЛП В марте 2021-го я дебютирую в партии Ника Шэдоу в Чикаго. Буду рад вернуться к Голо, я очень полюбил эту партию. Петь Верди хочется всегда. Но мне и так повезло в карьере: я пел и барокко, и Моцарта, и бельканто, и французские оперы. Всему свое время. Пусть мой голос меня удивит – покажет, на что способен.

АМ У вас необычайно разнообразный репертуар, а сейчас в моде специализация.

ЛП Дон Жуан говорит во втором акте: «Зачем мне выбирать одну женщину, если я могу любить их всех?» В мире столько прекрасной музыки, и мой долг перед авторами – попытаться ее освоить. Но у артиста должно быть право на ошибку: никогда



ФОТО: REBECCA FAY

Лука и Кейт Пизарони, Тристан и Ленни

не знаешь, можешь ли ты что-то спеть, пока не попробуешь, и можно разок за что-то взяться, только чтобы понять: больше – никогда.

АМ Неужели совсем нельзя угадать, что подойдет?

ЛП Есть очевидные ограничения. Я бы с удовольствием исполнял Вагнера. А так, вместо того чтобы спеть «Летучего голландца», я иду слушать.

АМ Любите Вагнера?

ЛП Еще как.

АМ Поэтому и собаку назвали Тристаном?

ЛП Когда он у нас только появился, то все время молчал, но потом попросил и начал лаять безостановочно. Мы шутили, что он тенор, причем жена уточнила, что вагнеровский. Тристан – отличное имя, особенно для маленькой таксы. Огромный голос и огромный дух в крошечном теле.

Нашу вторую собаку, голден-ретривера, зовут Ленни – в честь Бернштейна. Жена так назвала своего первого ретривера, очень любимого, и когда после его смерти мы завели другого, она сказала: «Извини, я не могу называть золотистого ретривера никак иначе». Так что этот Ленни у нас версии 2.0.

АМ У ваших собак собственные аккаунты в соцсетях и целая армия поклонников.

ЛП Еще бы. Они такие милые, с ними так хорошо и забавно. В них столько любви. С ними я дома, где бы я ни был.

АМ Какие у вас хобби?

ЛП Играть в большой теннис, читать, заниматься садом и обустроить дом. Когда руки заняты, думается лучше.

АМ Когда вы пели в «Фаусте» Гуно в Зале Чайковского, то сходили на экскурсию в Большой театр. И?..

ЛП Пока не расскажу. Ждите следующего сезона. Я сам очень жду. Но мне так понравилось! Такой красивый зал. Для меня театр – всегда место, где живет история и тайна. Мне было очень интересно увидеть, как вы совмещаете модернизацию театра и сохранение его истории. Ведь сцена в Большом совершенно современная, а зал при этом выглядит так, словно время в нем остановилось.

В Москву я ехал в большом волнении. Я никогда прежде здесь не был, и мне ужасно понравился город. Он такой красивый, чистый, в нем все так продумано. Я приезжал ненадолго, удалось только погулять немного по Красной площади и вокруг. Надеюсь, что будет случай узнать город получше. У вашей страны такая история!

С собаками Тристаном и Ленни



ФОТО: KATE PIZARONI

ФОТО: PETER ADAMIK

СЕМЕН БЫЧКОВ:

МНЕ УДАЛОСЬ ВЗЛОМАТЬ СЕЙФ БАНКА С СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКОЙ И УКРАСТЬ ОТТУДА ДРАГОЦЕННОСТИ

Выдающийся музыкант современности, воспитанник легендарной петербургской дирижерской школы Ильи Мусина Семен Бычков стал четвертым дирижером-иностранцем в истории Чешского филармонического оркестра. В конце мая он провел с симфоническим оркестром Франкфуртского радио в зале радиовещания Франкфурта-на-Майне первые концерты без публики, в июне выступил с Королевским оркестром Концертгебау в Амстердаме, откуда улетел в Чехию, чтобы продирижировать Чешским филармоническим оркестром концерт open air в чешском замке Сихров.

Виктор Александров (ВА) пообщался с Семеном Бычковым (СБ) и расспросил его об интересе к Чайковскому и Малеру, дружбе с Лучано Беррио и Анри Дютыйё, встречах с Ильей Мусиным и многим другом.

ВА В мае этого года исполнилось 180 лет со дня рождения Петра Ильича Чайковского. Этот композитор был вашей первой любовью?

СБ Да! Той самой невероятной любовью, которая никогда не умирает.

ВА Вы учились у Ильи Мусина. Каков был его подход к музыке Чайковского?

СБ Для него Чайковский был столь же важен, как и для меня. Необходимо было выверять свои собственные ощущения по интерпретации музыки Чайковского, а душу его музыки – по тому человеку, которому ты полностью доверяешь. Мусин был одним из них. Постановку «Евгения Онегина» в консерваторском театре мы готовили вместе с Ильей Александровичем. Для него всегда было важно, чтобы музыка «разговаривала». Маэстро часто повторял на своих уроках фразу, которая навсегда осталась в моей памяти: «В нотах написаны только ноты». Это трудно перевести на другие языки, ведь ноты имеют самое непосредственное вербальное отношение к партитуре. В мудрых словах Ильи Александровича заключался истинный смысл. Те люди, которые видели его дирижирующим у себя в классе во время занятий, наблюдали, что музыка разговаривала. Это было нечто живое, а не механическое. Так и музыка Чайковского требует, чтобы в процессе ее исполнения рассказывалась история, которую предлагает данное сочинение. Интерпретации Мусина музыки Чайковского были поистине фантастическими.

ВА Кто из великих дирижеров прошлого произвел на вас неизгладимое впечатление своим прочтением музыки Чайковского? Евгений Мравинский?

СБ Мравинский был идеалом для всех нас. В годы моей учебы он дирижировал один раз в месяц. Это была одна программа, которую Заслуженный коллектив Республики оркестр Ленинградской филармонии играл дважды. В последние тридцать лет жизни Мравинский значительно сократил репертуар и постоянно возвращался к сочинениям, среди которых была Пятая симфония Чайковского. В течение каждого сезона Мравинский дважды ее дирижировал, всегда с предшествующими репетициями. Я часто наблюдал такую картину: утро понедельника, садишься в автобус, едешь в консерваторию и видишь виолончелиста, находящегося в полудреме, довольно удрученного. Уже знаешь, куда он едет – в Филармонию репетировать Пятую симфонию Чайковского. На самом же деле, сквозь призму сегодняшнего времени, которое невероятно изменилось, поражают честность и стремление постоянно добиваться какого-то идеального результата. Евгений Мравинский занимался этим всю свою жизнь. Можно бесконечно обсуждать, почему он делал такое стремительное *accelerando* в какой-то момент, почему темп здесь несколько быстрее, чем нужно. Все это разговоры профессиональных

музыкантов, которые постоянно ищут и думают, что все вполне закономерно. Но есть абсолютная величина. Это – качество исполнения. Когда речь заходит о совершенстве, то компромиссов быть не должно. Евгений Мравинский был тем человеком, который показывал нам свое истинное отношение к делу и отсутствие компромисса, начиная с самого себя.

Были и другие великие дирижеры, интерпретаторы музыки Чайковского, покораившие своим отношением к ней. Например, Арвид Янсонс – человек невероятной теплоты, энтузиазма и темперамента. Находясь в классе Арвида Кришевича и слушая его разговоры о музыке, включая произведения Чайковского, которому он был всегда безмерно предан, становилось понятно, что Янсонс обладал колоссальным интеллектом и мудростью.

Не могу не вспомнить Натана Рахлина – еще одну легенду среди музыкантов, особенно второго филармонического оркестра. Сегодня это коллектив Александра Дмитриева – Академический симфонический оркестр филармонии. Коллектив великолепный! Так случилось, что в мое время партию третьего тромбона в этом оркестре исполнял Валентин Смирнов, отец моего ближайшего друга – петербургского композитора Дмитрия Смирнова. Я часто бывал у них дома. Валентин Дмитриевич рассказывал о буднях оркестровой жизни, о своих коллегах и, естественно, о дирижерах. Наступал такой момент, когда без имени Натана Рахлина наша дискуссия не могла дальше продолжаться. Валентин начинал копировать Рахлина, дирижирующего «Манфреда» Чайковского. Как это все было образно и захватительно им преподнесено!

ВА В течение нескольких лет с Чешским филармоническим оркестром вы записывали грандиозный проект, посвященный симфоническим произведениям Чайковского. Что вы открыли для себя вместе с музыкантами пражского коллектива? Время способно изменить ваше отношение к музыке Чайковского?

СБ Время – всегда очень важный фактор и неумолимый судья. Все зависит от контакта дирижера с его оркестром. Чем дольше это позитивно продолжается, тем больше обе стороны отождествляют себя друг с другом. Пять лет назад, когда мы начали с Чешским филармоническим оркестром запись нашего грандиозного проекта для лейбла Десса, я был приглашенным дирижером и еще три года им оставался. Мы встречались несколько раз в год, играли одну из симфоний Чайковского, затем ее записывали. Полтора года назад я был назначен художественным руководителем и главным дирижером. Наши встречи стали еще более регулярными, контакт углубился. Мы продолжили работу над этим проектом и параллельно начали исполнять большое количество другой музыки.

ВА Вы представляли проект Чайковского в Токио. Как публика реагировала на эти концерты?

СБ Японская публика испытывает невероятную любовь к музыке Чайковского. Ее хотят слушать постоянно. В этом есть не только обаяние, но и тревога. Концертные программы, где часто звучат симфонии Чайковского, создаются для того, чтобы заманить людей в зал. И все-таки ▶

признание японцев к музыке Чайковского ничем невозможно ограничить!

Параллельно мы исполняли в токийском Сантори-холле цикл симфонических поэм Бедржиха Сметаны «Моя родина». Это сочинение является музыкальной Библией для чешского народа. Мы играли «Мою родину» в Японии, реакция была ошеломительная, публика рыдала! Кто-то в зале даже поднял чешский флаг. Это произвело неизгладимое впечатление на моих музыкантов! После концерта я долго размышлял, почему же японская публика так отреагировала на сочинение, которое так прочно связано с ментальностью, историей и культурой Чехии? Когда начинаешь учить эту партитуру, наблюдаешь, до какой степени полифоничен мир этой музыки, какое количество чувств и эмоций в нем заложено! Все необходимо осмыслить и организовать. В тот момент я задал себе вопрос: «А почему же оно меня так трогает, хотя я не имею прямого отношения к чешскому народу?» Размышляя над ним, я наконец-то пришел к ответу, который для меня имел особый смысл, хотя, возможно, другие люди поймут это иначе. У каждого из нас есть родина. В любом языке существует понятие отчизны. Сочинение Сметаны как раз о той родине-мечте. Этот идеал не всегда оказывается таким достижимым, каким бы мы его представляли. А мечта все равно остается. Поэтому неважно, родился ли ты в Чехии, России или Зимбабве. Музыка Сметаны имеет самый непосредственный контакт с нашей нервной системой. И даже не зная литературную программу чешских легенд, на которых основаны шесть симфонических поэм, музыка все равно каким-то образом достает до глубины души.

То же самое с Чайковским. Его музыка имеет универсальное значение для мировой публики. Как же иначе можно объяснить, что Чайковский – один из самых исполняемых композиторов в мире? Это не мода, не веяние времени, а что-то такое более глубокое и сокровенное. Почему его произведения звучат повсюду? Да потому что в этом есть необходимость человеческой души. Музыка Чайковского разговаривает своим сердцем, независимо от того, где ты находишься.

ВА У вас неслучайно возник интерес к записи этого проекта с Чешским филармоническим оркестром – коллективом, в котором пересекаются западная и восточная культуры?

СБ Этот оркестр сумел сохранить свою уникальную идентичность. Когда мне предложили идею проекта записи, связанного с исполнением произведений Чайковского, ответ на этот вопрос занял примерно тридцать секунд. Возможность понять, до какой степени эта идея интересна и привлекательна, исследовать комбинацию славянской природы чешского народа, познакомиться с его великой историей. Ведь эта нация до 1918 года была частью Австрийской империи. Немецкий язык до этого времени был единственным для всех чехов. И среди них был Сметана, которому просто необходимо было выучить чешский язык. Чехословакия находилась под гнетом страны более мощной и сильной, но при этом люди бережно сохраняли взаимоотношения с западноевропейской культурой и цивилизацией. Идея комбинации славянского темперамента и восприятия музыки с определенными чертами западноевропейского

мышления прельстила меня с самого начала. Я никогда в этом не был разочарован.

ВА Записи каждого из произведений предшествовали живые исполнения в концертах. Такой метод работы был полезен музыкантам оркестра?

СБ Это было сделано в том стиле, который сегодня уже не моден. Естественно, по одной причине: потому что экономические условия не позволяют записывать пластинки в студии. Возможность добиться максимального качества никогда не подлежит переговорам. Поэтому в тот момент, когда я согласился на этот проект, то сразу же предложил именно такой метод записи, который заключался в репетициях, концертах (чем больше, тем лучше). После этого – возвращение к сочинению и записи пластинок в студии. Только три фортепианных концерта с Кириллом Герштейном были записаны в концертах live. Все остальное – в студии.

Когда мы впервые приступили с чешскими музыкантами к записи этого проекта (начали с Шестой «Патетической» симфонии и увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта»), первые десять дней только репетировали. Я заметил, как важно рационально использовать время, чтобы объяснить оркестру необходимые правила фразировки, артикуляции, ансамблевой дисциплины, которые мне необходимы. У нас было восемнадцать сеансов записей плюс репетиции, рассчитанные только на эти два произведения! И они разделились на два периода: июнь и сентябрь 2018 года. Летом мы записали «Ромео и Джульетту» и две части Шестой симфонии. В начале осени снова вернулись к этому. А летом отслушивали материал. В «Ромео» качество было недостаточно хорошим, необходимо было снова вернуться к этой музыке. И тут произошла удивительная вещь. Что-то поменялось в сознании музыкантов оркестра. Те результаты, которых мы не могли добиться сначала, неожиданно возникли в данный момент. То же самое было и с «Патетической».

ВА «Манфреда» чешский оркестр прежде никогда не исполнял? Почему вы решили включить его в антологию?

СБ Эту симфонию я хорошо знаю, но никогда прежде не дирижировал. Когда мы начали ее репетировать, стало ясно, что для оркестра это сочинение очень сложное и незнакомое. И здесь речь не о технике, а о любви к музыке. У многих в оркестре возникла иллюзия, что это вообще какой-то неудачный Чайковский. Позднее я догадался, в чем был камень преткновения. У симфонии нелегкая судьба. Такое чувство сохранилось к ней на долгие годы. Даже такой великий дирижер, как Артуро Тосканини, пытался улучшить партитуру. В финале были купюры, произведение завершалось реминисценцией коды первой части, которая сама по себе невероятно замечательная, но полностью меняет смысл содержания всей симфонии. Сам Чайковский считал «Манфреда» неудачным и даже хотел сжечь вторую, третью и четвертую части. (Хотя во время работы над сочинением в одном из писем сообщал, что пишет лучшую музыку в своей жизни.) К счастью, Чайковский этого не сделал.

Если композитор так считал, то что же нам, смертным, остается подумать? У оркестра возникло представление, что «Манфред» – произведение неудачное. После серии репетиций мы отправились вместе с оркестром в маленький

провинциальный город Чехии и исполнили там «Манфреда». Исполнение было корректным. Спустя пять месяцев я вернулся в Прагу дирижировать «Манфреда» уже в трех абонементных концертах, после которых мы запланировали запись. И произошла та же самая история, что и с «Патетической» и «Ромео и Джульеттой». Уже на первой репетиции я почувствовал, как оркестр пожил с этой музыкой и нашел ключ к ее пониманию. Надо всегда доверять окончатель-

СБ Безусловно! Это город невероятной красоты: здесь удивительная природа, холмы, архитектура. На меня это производит магическое воздействие, потому что я родился и вырос в Петербурге – одном из самых красивых городов планеты. Может быть, поэтому у меня особенная потребность к красоте какого-либо города. Каждый раз, когда я приезжаю в Прагу и возвращаюсь после репетиций и концертов в отель, не перестаю любоваться потрясающими пейзажами Старого города. Я живу близко от Рудольфинума. Когда переезжаю через мост и вижу на другой стороне Влтавы замок – место на высоком холме, где находится Парламент и чешское правительство, эмоции переполняют мое сердце. Как же замок красив вечером, когда его озаряют лучи подсветки! Он будто из раскрашенной бумаги, такой легкий и эфемерный. Это та самая красота, которая продолжает каждый раз производить на тебя неизгладимое впечатление.

Примерно те же самые чувства от Праги испытывал Чайковский. Мне вспоминается одно из писем Петра Ильича, связанное с его приездом в Чехию. Чайковский направлялся в Прагу на поезде. Состав остановился на станции какого-то провинциального города. На перроне стояла делегация местных граждан, ожидающих увидеть Чайковского. Они узнали, что композитор едет именно в этом поезде. Люди были не знакомы с Петром Ильичем, но одним своим присутствием ясно выражали любовь и признание к его музыке. Чайковский страшно удивился этому. Когда он, наконец, прибыл в Прагу, на перроне снова толпились местная интеллигенция. Люди подняли Петра Ильича на руки. Чайковский примерно так это описывал. Вы можете представить себе его чувства, эмоции, которые он испытал? Ведь эти люди понятия не имели о Чайковском как человеке. Они преклонялись перед его великой музыкой и навсегда сохранили любовь к ней.

ВА В июле исполнится 160 лет со дня рождения Густава Малера. Без этого композитора вы тоже не мыслите свое творчество. Какие пересечения находите между Малером и Чайковским?

СБ Малер, еще живя в Будапеште, будучи совсем молодым человеком, впервые познакомился с произведениями Чайковского. Композитор приехал в венгерскую столицу дирижировать свои сочинения. Я не знаю, видели ли они. Но это был первый раз, когда музыка Чайковского произвела неизгладимое впечатление на Малера. В финале его Первой симфонии одна из тем очень похожа по интонации с Чайковским. Малер был капельмейстером Гамбургской оперы и инициировал постановку «Евгения Онегина» в Германии. В 1892 году Чайковский приехал на премьеру. В одном из своих писем он восторженно отзывался о тщательной репетиционной работе



ФОТО: MARCO BOBBEVE

ному результату. Даже если это сочинение такого масштаба, необходимо время, чтобы коллеги перешли на твою сторону. Именно так и произошло с Чешским филармоническим.

ВА Чайковский испытывал особую любовь и симпатию к Праге. Дружба с Дворжаком не прошла бесследно, оба высоко ценили творчество друг друга. А вам Прага стала еще одним родным музыкальным домом?

Именно так и произошло с Чешским филармоническим.



ФОТО: PETRA HAIŠKA

над его произведением местного капельмейстера Малера. Сам Чайковский должен был дирижировать эти спектакли, но в итоге все исполнения провел Густав Малер. Очевидно, Петр Ильич побаивался речитативов на немецком, поэтому уступил место за пультом своему коллеге. Это стало началом исполнительского опыта Малера с музыкой Чайковского, который затем продолжился в Вене с «Пиковой дамой».

ВА Чайковский – в отличие от Малера – один из немногих композиторов, который создал произведения практически во всех жанрах.

СБ Для Малера слово было всегда первостепенным явлением. Он размышлял в своих симфониях и песнях о человеческом бытии, о нашем месте в мире, о самой Вселенной. Почему и зачем мы в ней живем? В большинстве его музыкально-философских произведений задействован человеческий голос. Из десяти симфоний, включая «Песнь о земле», Восьмая, Четвертая, Третья и Вторая связаны с человеческим голосом! Неслучайно Малер был таким прекрасным дирижером, одним из самых великих в своей истории. Его жизнь была связана с оперным театром, а значит, и с человеческим голосом. Только в конце своего пути, когда он возглавил Нью-Йоркскую филармонию, полностью сосредоточился на работе с симфоническим оркестром. Так что в этом смысле они с Чайковским очень похожи.

ВА Малер в своих симфониях предвидел апокалипсическую картину развития событий в XX веке?

СБ Думая о Девятой симфонии и «Песни о земле», Малер интуитивно чувствовал приближение надвигающейся катастрофы Первой мировой войны и того, в каком направлении музыка будет дальше развиваться. Он уже наблюдал за эпохой Шёнберга, которого так горячо поддерживал. И в этом плане его творчество универсально. Если бы Малер писал только о себе, нам было бы все это трогательно, мы посочувствовали ему. А он писал свою музыку о нас, о том, каким будет наш сегодняшний мир. «Небосвод синее вечно, и земля веками будет неизменно расцветать весной», – эти строки финала «Песни о земле» о нетленности человеческой жизни. Такие люди, как Малер, Вагнер, Бетховен, Бах, – пророки. Можно думать о Моисее, Далай-ламе, а можно думать и о Христе. Почему они продолжают к нам возвращаться? Пророки показывают нам правильный и необходимый путь в жизни. И ему хорошо было бы следовать. Когда мы придерживаемся такого пути, нам хорошо, а когда забываем – возникают проблемы.

ВА Какая симфония Малера у вас в работе?

СБ Я сейчас поглощен Седьмой симфонией. Как ни странно, раньше никогда ее не дирижировал. Планирую исполнить Седьмую в начале декабря этого года. Хотя в этом сочинении нет певческих голосов, сама конфронтация материала в композиции цикла уже предсказывает Малера с его Девятой симфонией и тем вектором явлений, в каком направлении будет дальше развиваться мировая музыкальная культура. Седьмая – одна из тех симфоний, в которой Малер отверг программу. Он хотел,

чтобы мы ее воспринимали как чисто симфоническую музыку.

ВА Какую из редакций Десятой симфонии вы считаете наиболее рациональной?

СБ Я никогда не дирижировал Адажио из Десятой симфонии. Британский музыковед Дэррик Кук провел убедительную работу с эскизами этого сочинения. Я до сих пор не решил, включу ли Адажио или полную версию Десятой (в редакции Кука) в цикл симфоний Малера, который мы начали записывать с Чешским оркестром. Это скорее наш взгляд на Малера, но если бы судьба даровала ему еще несколько лет земной жизни... Мы часто задаем себе такой вопрос по отношению к композиторам и писателям с подобной творческой эволюцией, особенно тем, кто прожил очень короткую жизнь: Моцарт, Шуберт, Пушкин, Лермонтов. Малер прожил дольше, но и ему судьба уготовила нелегкие испытания. Мы забываем, что человеку, создавшему грандиозную Вторую симфонию «Воскресение», было 34 года. Часто представляем себе этих гениев старцами. А ведь они были еще молодыми.

ВА В программах своих концертов вы не минуете музыки современных композиторов. С чем связан выбор таких имен, как Детлев Гланерт, Лучано Берно, Анри Дютийё, Томас Лархер?

СБ Я принимаю решение исполнять сочинение какого-либо композитора только в том случае, если чувствую в этом внутреннюю необходимость. Для меня важна музыка, которая не является игрой звуков. Она не может быть оторвана от нашего существования. И здесь на первом плане – индивидуальность композитора. Когда я слушаю Шостаковича, даже не зная, что это его музыка, я представляю его за этими нотами. То же самое – с любыми другими композиторами, включая Гланерта, Берно, Дютийё, Лархера. Без них я не мыслю свое творчество. Сейчас мы находимся в творческом контакте с Томасом Лархером. Он сочиняет фортепианный концерт, мировая премьера которого состоится следующей весной в Праге и Вене. Вместе с Чешским филармоническим оркестром его исполнит Кирилл Герштейн.

ВА Момент сотворчества дирижера с композитором всегда очень полезен. Во время работы с Оркестром Парижа вы общались с Анри Дютийё.

СБ Это был фантастический жизненный опыт – находиться рядом с таким мэтром. После переезда из США в Париж мое отношение к современной музыке оставалось непредвзятым. Я был с ней на «вы». Когда я говорю о музыке композиторов нашего времени, то не имею в виду произведения Шостаковича. Речь идет о музыке Берно, Дютийё, Гланерта, Лархера. Это легко объяснить магией той атмосферы, в которой я вырос, моим личным опытом с музыкой и темпераментом. Знаменитый французский дуэт сестер Кати и Мариэль Лабек начал свою карьеру с современной музыки. Мариэль впоследствии стала моей женой. Еще студентками Парижской консерватории они играли наизусть «Структуры» Пьера Булеза и «Образы

слова Аминь» Оливье Мессиана. Во время репетиции их игру услышал за дверью сам Мессиаан. Ему не терпелось узнать, кто же так вдохновенно исполняет его сочинение. Когда он зашел в класс и увидел молодых пианисток, познакомился с ними и изъявил желание, чтобы они непременно записали его произведение. Благодаря дружбе с сестрами Лабек судьба свела меня с Лучано Берно, который дирижировал Кливлендским симфоническим оркестром своей Двойной фортепианный концерт. Он был написан для Кати и Мариэль Лабек.

Как-то они были на концерте Берно в Париже, его музыка глубоко впечатлила их. После концерта сестры зашли поздравить композитора, познакомились с ним и предложили сочинить для них концерт. Берно влюбился в них и написал гениальное произведение. Я тоже присутствовал на том концерте в Кливленде. По окончании мы вчетвером отправились в бар. Долгий интересный разговор затянулся. Обсуждались самые разные темы: политика, музыка и другие сферы искусства. Не обошлось без дискуссий между мной и Лучано – в политических взглядах мы с ним абсолютно не совпадали. Хотя его идеализм был невероятно искренним и трогательным. Так началась наша дружба. Я почувствовал рядом с собой очень искреннего человека, способного открыть такие взгляды на мир, которые прежде казались недоступными.

Мы дружили с Лучано до конца его жизни. Такие же отношения сложились у нас с Анри Дютийё. Первый опыт знакомства с его творчеством случился в 1989 году. Это были «Метаболы». Я месяцами учил эту партитуру. Дютийё жил неподалеку от нас в Париже, буквально в пятнадцати минутах ходьбы. За несколько дней до начала репетиций с оркестром я решил попросить у маэстро встречи. Дрожа от волнения, я отправился к Дютийё домой с партитурой. Мне трудно было работать над «Метаболами». Язык, краски, фактура музыкального материала были неизвестными для меня. Сегодня смешно об этом рассказывать тем людям, для которых музыка Дютийё классична. Такой же она стала и для меня, но потом. Композитор очень хорошо меня принял. Я задавал ему вопросы о фразировке, артикуляции, темпах. Он вежливо со всем соглашался. Каждый его ответ соответствовал тому, что я себе представлял. Это означало, что я об этом достаточно хорошо подумал. Погружаясь в партитуру, я постепенно начал представлять причины его идей.

Для меня это стало еще одним важным уроком жизни: от композиторов, живущих рядом с нами, ответ можно получить сразу. Если он альтернативный, значит, твоя интуиция недалеко от реальности. Каждый композитор по отношению к своему сочинению может позволить себе иметь несколько мнений. Они не в состоянии воспринимать свою музыку, если дух произведения ей противоречит. Абсолютной интерпретации быть не может. Важна аутентичность атмосферы исполнения. Эту подлинность композитор услышит сразу же. Он будет счастлив ее присутствию, даже если исполнение окажется в том направлении, о котором мы и не подозревали. Но поскольку оно равнозначно, композитор воспримет его с восторгом. Уроки дружбы с Дютийё и Берно стали для меня ключевыми. Мне удалось взломать сейф банка с современной музыкой и украсть оттуда драгоценности.

ИИ



Артём Макаров и Аскар Абдразаков

ТЕАТР СУЩЕСТВУЕТ, ЧТОБЫ ОБЩАТЬСЯ СО ЗРИТЕЛЕМ

Московские гастроли Башкирского театра оперы и балета в середине марта нынешнего года стали в каком-то смысле рубежной точкой: показанная на исторической сцене Большого театра опера «Аттила» Верди стала последним ярким «живым» событием сезона. Далее наступила эра онлайн... О том, как держатся и чем живут друзья в Уфе, Евгения Кривицкая (ЕК) поговорила с художественным руководителем Аскаром Абдразаковым (АА) и главным дирижером театра Артемом Макаровым (АМ).

АА Мы полны сил, в строю. Как и все, мы занимались дома, кому-то из наших солистов соседи стучали в стенку... Но бодрость духа всегда присутствует в наших артистах. Слава Богу, постепенно ограничения снимаются, мы потихоньку приходим в театр, несмотря на то, что начался отпуск. Отрадно, что все соскучились по любимому театру, и надеемся, что в сентябре мы уже встретимся с нашими зрителями.

АМ Конечно, пришлось пережить длительный период простоя всей труппе, это нелегко, так как все – фанаты своего дела. А просто сидеть дома и что-то напевать, или играть, или делать балетные упражнения, конечно, сложно. Всем не хватает адреналина, выхода на сцену, эмоций публики.

ЕК Тем не менее вы старались поддерживать контакты со зрителями, пусть и виртуальные, показывали записи некоторых спектаклей.

АМ Да, но помимо того, у нас прошла серия онлайн-концертов, коротких (15–20, иногда 30 минут), в которых принимали участие и артисты балета, и солисты оркестра.

ЕК И даже вы, как пианист. Для публики это особенно любопытно, когда дирижер может сойти с подиума и перевоплотиться в исполнителя.

АМ Я не считаю себя концертирующим пианистом, и на протяжении всей карьеры занимался аккомпаниаторством. Начинать в театре как оперный концертмейстер, что мне в дальнейшем очень помогло. Меня до сих пор часто просят послушать солиста, позаниматься с ним. Я несколько лет работал концертмейстером в классе педагога Аскара Миляуши Мургазиной и от нее узнал многие вещи по технике вокала... А возвращаясь к теме разговора, расскажу, что мы исполнили с нашей солисткой Дилярой Идрисовой несколько романсов и «Вокализ» Рахманинова. И назвали программу «Соло для двоих». Был концерт к 9 мая, где звучали песни военных лет.

ФОТО: ОЛЕГ МЕНЬКОВ

ТЕКСТ: ЕВГЕНИЯ КРИВИЦКАЯ

ЕК Я видела фрагмент, где как раз Аскар пел «День Победы» Тухманова. Красивая съемка, фактурный бас – здорово! И активность ваша в соцсетях была действительно заметной.

АА Считаю, что театр для того и существует, чтобы общаться со зрителем. Да, в период изоляции мы смогли привлечь новую публику именно благодаря выходу в соцсети. И о нас узнали в международном масштабе, потому что смотреть мог любой.

ЕК Ваша передача #Театр с Аскаром Абдразаковым привлекла особое внимание. Там вы беседовали по душам и с директором Ильмаром Альмухаметовым, о чьей биографии, философии мы узнали много интересного. А потом вы встречались с солистами, с представителями цехов – с людьми, которые технически обеспечивают спектакли, но мы их никогда не видим.

АА Я хотел бы и в дальнейшем продолжать эту историю. Ведь у меня накоплен серьезный опыт в качестве ведущего авторской программы «Гримерка» на радио «Орфей». И теперь я смог расширить формат, сделать видеобеседы, показывая наш театр изнутри. Вот, Артем рассказал, как дирижеры читают партитуры, как их учат, открыл секреты своей «кухни»...

ЕК Мы беседуем после вашей репетиции. Она проходила пока в пустом театре, но все-таки в реальном времени. Что вы готовите?

АМ Давно хотели сделать программу с романсами Чайковского.

АА Готовим романсы «Благословляю вас, леса», «Нет, только тот, кто знал», «Слеза дрожит», «Серенада Дон Жуана», «Хотел бы в единое слово». Запишем их и будем транслировать онлайн.

ЕК Давайте поговорим о том, как должен был завершиться сезон.

АА Этой весной готовили с нашим главным режиссером Филиппом Разенковым оперетту «Герцогиня Герольштейнская» Оффенбаха. А также – оперу Vita Nova современного композитора Владимира Мартынова.

ЕК Полярные жанры – оперетта и постмодерн. Смело!

АМ Мы давно хотели обратиться к оперетте, потому что у нас в республике нет самостоятельного театра музыкальной комедии. Так что раз в пять-шесть лет мы обращаемся к оперетте или мюзиклу. Это сочинение Оффенбаха предложил Филипп Разенков: честно признаюсь, я раньше эту музыку не знал. Но посмотрел запись французской постановки, и мне очень понравилось. Нам показалось, что это будет свежо, неизбежно. Что касается Мартынова, то режиссером выступит Елизавета Корнеева, с которой мы работали над постановкой «Лунного мира» Гайдна. Тогда Лиза выиграла грант Министерства культуры России, и то же самое произошло сейчас. Она себя интересно зарекомендовала

и на московских площадках, как человек талантливый, неординарный, что подтвердил также конкурс «Нано-опера», где она получила вторую премию.

ЕК Я ее помню, в тот год я была в медиажюри конкурса, который стал «поставщиком» вам в театр молодых режиссеров. Ведь и Филипп Разенков там завоевал лауреатство.

АА И еще Ляйсан Сафаргулова, обладатель Гран-при прошлого года. В конце сезона намечена премьера «Евгения Онегина», и мы решили дать возможность поставить классический шедевр нашей молодой коллеге. Это будет первый полноценный спектакль Ляйсан.

ЕК Уверена, что она придумает что-то необычное. Здорово, что вы так продвигаете молодежь. Но вернемся к Vita Nova.

АМ Лиза Корнеева принесла мне список возможных сочинений для постановки, где значилась в том числе опера Мартынова. Послушал, меня она заинтересовала, тем более что, как мне кажется, философский строй сюжета из «Новой жизни» Данте и музыки резонирует с тем, что с нами происходит сейчас.

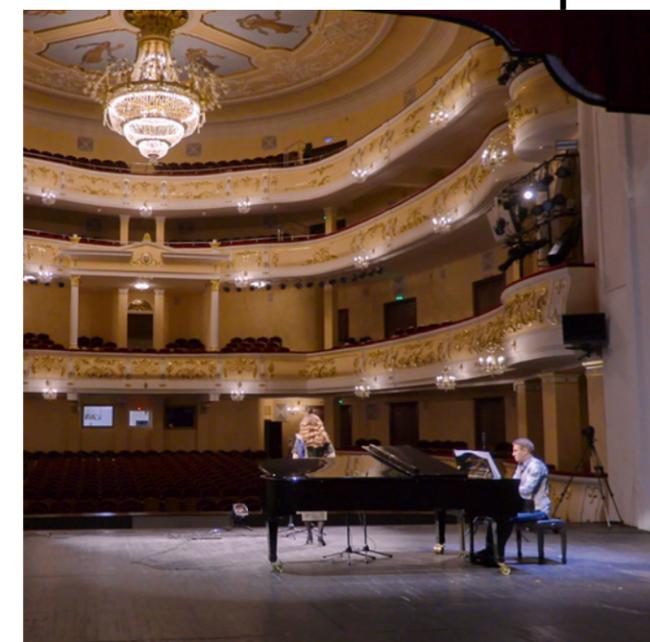
ЕК На какой стадии остановилась подготовка премьеры?

АА Шли репетиции, был готов макет, сделаны эскизы декораций, костюмов – возможно, они даже уже готовы. Еще пару недель, и мы бы могли делать прогоны.

ЕК Спектакль планировался на малой сцене или на большой?

АА На большой. Здесь полный симфонический оркестр, развернутая партия хора, и действие имеет ораториальный характер.

В программе «Соло для двоих» Диляра Идрисова (сопрано) и Артём Макаров (фортепиано)



АМ Я больше всего переживаю, как справится хор: там сложная фактура, но пока ситуация не позволяет им совместно репетировать. Что касается солистов, то там особых проблем я не вижу. Подчеркну, что мы осуществим мировую премьеру. Знаю, что готовилась постановка в Мариинском театре, но в последний момент что-то не сложилось. Поэтому композитор ждал этого события и, конечно, расстроился, что пришлось перенести дату. Теперь мы планируем показ в начале декабря.

ЕК Аскар, ведь и вы готовитесь к важной для себя премьере в новом сезоне. «Дон Кихот» Массне, где главная партия отдана басу. Кто в вашей команде?

АА Буду дебютировать в амплу режиссера-постановщика, дирижер – Артем Макаров, художник – Иван Складчиков.

ЕК Обращение к Массне – это продолжение французской линии, заявленной в «Фаусте» Гуно, где Аскар блестяще воплотил образ Мефистофеля. Да и облик испанского гранда ему к лицу – ничего специально делать не придется. Поздравляю с прекрасным выбором!

АА Благодарю за комплимент. Постановка будет классическая, красивая, и мы решили визуально приблизиться к эпохе действия романа. Иван, наш главный художник театра – специалист в области исторического костюма, он уже все отрисовал, и мы ждем теперь возможности личной встречи и детального обсуждения по каждой сцене.

ЕК В театре сильная балетная труппа. Мы знаем, что им сейчас приходится тяжелее всех.

АМ После отпуска придется интенсивно входить в форму. Наш главный балетмейстер Леонора Куватова хватается за голову, говорит, что понадобится не менее двух месяцев, чтобы они пришли в то состояние, в каком находились до карантина. Что касается планов, то к 9 мая готовились два одноактных балета на музыку Шостаковича. Их должен был ставить Иван Васильев, но они пока перенесены и, скорее всего, состоятся в начале ноября.

АА Балет – это удел молодых, так что надеемся, что они быстро восстановятся.

ЕК Неужели нельзя было составить такой график, чтобы они маленькими группами приходили и хотя бы делали «класс»?

АМ Нет, все запрещено пока. Был период, что даже я не мог войти в здание.

АА Во время самоизоляции в театр имели доступ только директор и я. Мы вдвоем решали все вопросы и с Министерством культуры, и с правительством.



Эскиз костюма Дон Кихота. Художник – Иван Складчиков

ЕК Какие сейчас послабления?

АА Пока разрешено собирать в помещении одновременно до 40 человек. Поэтому мы решили на нашем Художественном совете, что с 1 июня театр уходит в отпуск, на месяц, после чего начинаем репетиции.

ЕК Сейчас пока передвижение ограничено. Как вы проведете отпуск?

АА Мы как раз получили лицензию на открытие Академии молодых певцов, поэтому я даже не думаю об отдыхе. Надо заниматься помещением, найти инструменты, объявить конкурс и провести набор.

ЕК Вы открываетесь при Оперном театре?

АА Да. Академия будет носить имя Федора Ивановича Шаляпина. В основном мы отберем уже получивших образование вокалистов,

желающих связать свою жизнь с театром. Академия международная, подать заявку сможет любой. Курс двухгодичный, шесть счастливых получат стипендии, общежитие, чтобы полностью погрузиться в учебу.

АМ Что касается отпуска, то отвечу, наверное, как и многие мои коллеги. Появилось время узнать что-то новое, заняться самообразованием, посмотреть трансляции спектаклей, на которые раньше не хватало времени. Погрузиться глубже в партитуры, покопаться в сочинениях, которые раньше готовились в спешке. Я буду готовиться к премьерам будущего сезона. У партитуры Оффенбаха, к примеру, оказалось несколько редакций, надо обдумать варианты, скомпоновать, проверить оркестровые голоса.

ЕК Желаю вам плодотворно провести это время. И помнить, что именно артисты, культура скрасили жизнь во время карантина. Мы скучаем без вас.



ФОТО: ЮЛИЯ ЧЕЧИКОВА

ГРИГОРИЙ ЛЕВОНТИН:

У ГОСОРКЕСТРА ОГРОМНОЕ ЖЕЛАНИЕ РЕПЕТИРОВАТЬ И ВЫСТУПАТЬ

Для столичной филармонической публики начало лета уже давно ассоциируется с летним просветительским фестивалем, который Госоркестр России имени Е.Ф. Светланова проводит с 2013 года. К сожалению, нынешнему восьмому выпуску не суждено было состояться из-за введенных в Москве ограничительных мер. Вызывают множество вопросов и планы на сезон 2020/2021. Директор Госоркестра Григорий Левонтин (**ГЛ**) рассказал Юлии Чечиковой (**ЮЧ**), как изменится жизнь коллектива после эпидемии.

ЮЧ Запрет на проведение концертов для большинства оркестров мира сильно ударил по кошельку. ГАСО, как известно, находится в федеральном подчинении. Сыграло ли это положительную роль?

ГЛ Многие коллективы действительно оказались в сложной финансовой ситуации, и Госоркестр не стал исключением. Как государственный оркестр мы получаем субсидии в полном объеме, что позволяет сохранить заработную плату почти целиком, но финансовая деятельность организации состоит не только из денег, выделяемых государством,

но и из собственных средств, которые оркестр зарабатывает своей прямой деятельностью – участием в концертах, а их-то как раз сейчас и нет.

ЮЧ Как музыканты оркестра пережили период самоизоляции? Удавалось ли дистанционно поддерживать коллективный дух?

ГЛ Кто-то находился дома, кто-то сумел выехать на дачу, но со всеми у нас была постоянная связь. Настроения в коллективе связаны только с одним: есть огромное желание репетировать и выступать на сцене, играть концерты. Помимо прочего, будучи преподавателями, многие наши музыканты проводят занятия со своими студентами онлайн.

ЮЧ Что думаете насчет новых противоэпидемических схем рассадки публики и музыкантов?

ГЛ То, что я думаю, никак не поможет в создавшейся ситуации, а новые схемы не видятся возможными для продолжения продуктивной работы коллектива. Но, похоже, других вариантов для начала концертной деятельности не будет. ▶

На самом деле, складывается впечатление, что заразиться можно только в концертных залах или театрах, а метро, самолетов и поездов это не касается...

ЮЧ Нужны ли такие жесткие меры? Оправданы ли они?

ГЛ Мне кажется, люди сейчас так напуганы, что эти меры вообще излишни: даже если взять и разрешить посещать концерты, зал не заполнится больше чем наполовину...

ЮЧ Филармоническое лето традиционно связано с проведением просветительского фестиваля ГАСО. В прошлом году к нему добавился open air в Истре. Оба события отменены или же перенесены с утвержденной программой на следующий год?

ГЛ Да, летний фестиваль «Истории с оркестром» традиционно проводится в июне. Еще десять лет назад концертов в июне проходило мало: коллективы и филармония опасались летних месяцев для своей активной концертной деятельности. Но за последние годы все изменилось, и получить дату для концерта в июне, а тем более для трех-четырех, которые нам необходимы, стало гораздо сложнее. А в прошлом году мы уже заняли и июль. К сожалению, в этот раз пришлось применить «экстренное торможение» ввиду сложившейся эпидемиологической обстановки, приведшей к отмене всех наших летних выступлений. Весь Истринский фестиваль посвящен юбилею Бетховена, где на Девятую симфонию были приглашены четыре иностранных певца-солиста, которые по известным причинам теперь приехать не смогут. Но и перенести программу на следующий год не представляется возможным: приглашенные дирижеры и солисты из-за рубежа настолько востребованы, что следующее лето у них давно расписано. Ко всему прочему, в будущем сезоне тема юбилея становится неактуальной...

ЮЧ В условиях угрозы второй волны коронавируса будут ли у выступлений open air козыри перед привычными концертами в залах?

С Владимиром Юровским в Клину



ФОТО: ИЛЛА КОГОНОВА

ГЛ Эти преимущества концертов под открытым небом весьма условны, особенно учитывая дождливое начало этого лета.

ЮЧ Какие изменения будут в программах ГАСО в новом сезоне? Готов ли оркестр переключиться на репертуар для небольших составов, и как в этом случае будет происходить отбор участников для того или иного выступления?

ГЛ Пока изменения мы не вносили. К счастью, есть еще время, и сохраняется надежда, что все задуманное исполнится. Если все же придется урезать состав участников концертов, это, к сожалению, повлечет за собой изменения в программе, что, безусловно, усложнит нам жизнь. Но тут мы бессильны что-либо сделать. Распределять нагрузку на музыкантов тоже придется иначе: вероятно, люди будут работать по очереди, возможно, играть по отделению либо по два концерта в разных залах. Решение сможем принять несколько позже.

ЮЧ Lockdown в одночасье перевел концертную жизнь в режим онлайн. Видите ли вы в этом формате потенциал для раскрытия новых граней оркестра или же воспринимаете его как вынужденный временный формат?

ГЛ Честно говоря, я не вижу в этом потенциала – все-таки классическая музыка больше опирается на акустическое восприятие. Об этом в недавнем своем интервью говорил гендиректор Московской филармонии А. А. Шалашов, и я абсолютно с ним согласен. Происходящее в последние месяцы в интернете, безусловно, заслуживает похвалы всем действующим лицам, но скорее походит на шутку. Увеличивать свою аудиторию в соцсетях мы планируем путем расширения репертуара, а также приглашая лучших дирижеров и солистов мира.

ЮЧ Будут ли выходить видео, записанные дома, и после отмены ограничений?

ГЛ Все сделанное и показанное нашим слушателям за этот период было создано музыкантами на абсолютно добровольной основе – ведь никто не отменял их обычную ежедневную работу, связанную с разучиванием партий для предстоящих концертов. Если музыкантам и дальше будет интересен этот вид творчества, мы с удовольствием продолжим выкладывать подобные исполнения – до пандемии на все это просто не хватало времени.

ЮЧ Следующий сезон – последний для Владимира Юровского в качестве худрука ГАСО. Как бы вы охарактеризовали его эпоху в истории коллектива?

ГЛ Думаю, лучшей характеристикой эпохи Владимира Юровского будет беспрецедентное расширение репертуара оркестра, увеличение количества концертов на самом высоком профессиональном уровне; это период, вновь вернувший оркестр в гастрольную жизнь, время, в которое ведущими мировыми звукозаписывающими компаниями были выпущены прекрасные диски. Благодаря нашему худруку оркестр проводит несколько собственных фестивалей, участвует в фестивале современной музыки «Другое пространство» и ежегодных благотворительных концертах



ФОТО ПРЕДОСТАВЛЕНО ПРЕСС-СЛУЖБОЙ МОСКОВСКОЙ ФИЛАРМОНИИ

с посвящением в студенты первокурсников Мерзляковского училища. При непосредственном участии Владимира Михайловича Госоркестр впервые пригласил композитора в резиденцию, постоянно нацелен на мировые и российские премьеры, поддерживает связь с МГУ, где регулярно играет концерты как с худруком, так и с главным приглашенным дирижером Василием Петренко и другими.

ЮЧ Может ли Юровский стать «почетным дирижером» после того, как передаст полномочия новому худруку?

ГЛ Считаю, что он вполне может и должен им стать, что, безусловно, придаст оркестру большую уверенность в правильности выбранного курса и позволит проводить этот курс в дальнейшем. Что же касается еще одного очень значимого пункта деятельности Владимира Михайловича на посту худрука Госоркестра – своего рода новшества для российских оркестров – это цивилизованное завершение работы на данной должности... Так принято во всем мире, надеюсь, и у нас оно станет положительным прецедентом на будущее.

ЮЧ На позднюю осень намечен очередной фестиваль «Другое пространство». Как считаете, удалось ли в итоге Юровскому привить ГАСО интерес к современным партитурам?

ГЛ Однозначно считаю, что Владимиру Михайловичу удалось привить интерес к современной музыке не только артистам оркестра, но и непосредственно слушателям. На последних фестивалях «Другое пространство» залы были полными, в то время как все начиналось с полупустых. Конечно, тут и огромная заслуга Московской филармонии, и, естественно, Владимира Михайловича – как худрука фестиваля, и оркестра – как ведущего исполнителя.

Что касается грядущего фестиваля, то... возможны и замены программ, главное же – все нацелено на то, чтобы он состоялся. Вполне допускаю, что в рамках фестиваля прозвучит музыка в память об Александре Вустине...

ЮЧ В прошлом месяце вышел новый диск – запись ГАСО с Алиной Ибрагимовой. Есть ли что-то, что оркестр намерен выпустить в предстоящем сезоне 2020/2021?

ГЛ Релиз диска с Ибрагимовой состоялся 29 мая. Оба скрипичных концерта Шостаковича! Летом в планах стояло продолжение записи всех симфоний Прокофьева, конкретнее – Первой и Пятой. Возможно, получится вернуться к ним еще в этом году. По крайней мере, обсуждаем это с Владимиром Юровским. Также в этом сезоне выпустили виниловую пластинку и диск с симфоническими пьесами Геннадия Гладкова и симфонической музыкой Андрея Семенова, а в сезоне 2020/2021 постараемся найти время, чтобы продолжить записи симфоний Прокофьева.

ЮЧ Как вы сами провели время в самоизоляции? Удалось ли сделать что-то, что давно откладывали?

ГЛ Сам?.. Сам я работал удаленно, по необходимости выезжал в офис. К огромной радости, нашлось немного времени для занятий на скрипке, что дало возможность участвовать в записи Вокализа Рахманинова вместе со скрипачами оркестра под аккомпанемент Владимира Юровского! Это было очень интересно, необычно и не очень-то легко. Ну и, конечно, знаменательное событие, уже семейное – это рождение еще одной внучки. Карантин подарил возможность сделать остановку, больше общаться с родными и радоваться увеличению семейства! Желаю вам и всем вашим читателям крепкого здоровья!

ИИ



СЛОВО СИЛЬНЕЕ ВИРУСА

В Москве, несмотря на пандемию, рискнули провести шестой книжный фестиваль «Красная площадь» в режиме офлайн.

В конце одного из фестивальных спектаклей актер Дмитрий Сердюк обратился к публике с такими словами: «Вы – герои!» Кажется, он все-таки драматизировал. Мы, конечно, в каком-то смысле открыли первую страницу «новой жизни», но такая ли уж она «новая»? Напротив, постепенно возвращаемся к прежним привычным временам. Но многим романтикам-фантазерам кажется, будто жизнь после коронавируса уже никогда не станет прежней. В противовес этой позиции фестиваль «Красная площадь» сыграл сейчас стратегически важную роль.

Организаторы для своеобразного слогана удачно выбрали слова писателя Виктора Ерофеева: «Свободное русское слово сильнее любого вируса». Даже в условиях пандемии оказалось вполне возможным провести большое массовое мероприятие, где на всех хватило безопасной социальной дистанции и антисептических средств.

Как и прежде, помимо основной программы с презентациями книг и встречами писателей с читателями, многим в этом году стали интересны и музыкально-театральные события. Сразу резюмируем, что по итогам фестиваля ни один творческий жанр от санитарных требований не пострадал. А было много всего: концерты, спектакли, перформансы, лекции, мастер-классы. Артисты на сцене честно и с полной самоотдачей делали свое дело. Зрители заинтересованно воспринимали. И никакая «шахматная рассадка», и ничто другое ни тем, ни другим не смогло стать помехой.

По сравнению с опытом прошлых пяти лет нынешний марафон получился небольшим – всего лишь три дня. По традиции он стартовал 6 июня, в день рождения Александра Сергеевича Пушкина, и первый же

«выстрел» культурной программы посвятили ему. Творческое объединение «Саунд-арт и саунд-дизайн» Школы дизайна НИУ ВШЭ презентовало концерт-презентацию «Пушкин. Музыка. Пейзаж» – музыкальный триптих, основанный на описании природных явлений и пейзажей в произведениях Пушкина.

Предсказуемо авторы проекта выбрали для «омыкалывания» стихи преимущественно болдинского периода. Но если нам и нужна параллель с сегодняшним днем, то только такая: неочевидная и остроумная. Потому что пандемия закончится и не станет вечной темой, потеряв актуальность. Для воплощения идеи в ход пошли современные технологии: электроакустические инструменты, необычные сочетания механизмов и цифровых технологий, алгоритмическая музыка, видеоарт. Тайные знания в этой области продемонстрировали Андриеш Гандрабур, Евгений Вороновский и Григорий Шмидко. С их задачами, к примеру, медитативно-монотонно или нараспев читать Пушкина, прекрасно справилась Валерия Коган.

Вряд ли можно было получить из этого действия «коэффициент полезного действия»: смысловое содержание пушкинских строк несколько терялось в такой сложносоставной звуковой «трясине». Хотя все неоднозначно, тем более что заявленная медитация вполне удалась. К слову, стихотворение «Буря мглою небо кроет» в каком-то смысле слушалось даже свежо.

Другой крупной фигурой фестиваля стал Иосиф Бродский. 24 мая лауреату Нобелевской премии по литературе исполнилось бы 80 лет. Юбилей широко отмечается по всему миру, фестиваль «Красная площадь» не стал исключением. Среди всех событий особенно удачными можно назвать два, и удача эта – в их «соседстве».

Во второй фестивальный день актер Дмитрий Сердюк, знакомый нам по спектаклям «Сказки Пушкина» или

«Укрощение строптивой» в Театре Наций, сделал фактически невозможное: Бродского читать сложно, грань между нервом и пафосом тонка. Дмитрию удалось показать не образ бронзового памятника с Новинского бульвара, а живого человека – с противоречиями, грехами, со своей правдой.

С художественной точки зрения любопытны два момента: субъективный и объективный. Первый касается восприятия, когда зритель постепенно преодолевает фазу неприятия и неожиданно оказывается под абсолютной властью актера. Согласитесь, редкая химия, не без адреналина. Второй момент связан со сложным музыкальным коктейлем в спектакле, где убедительно использованы разные жанры: опера, песня, кабаре, рэп. Идеально «смешали ингредиенты» музыканты Артем Тульчинский (электробалалайка), Софья Потылицына (фортепиано) и Сергей Шамов (ударные).

Главная ценность спектакля по Бродскому – эмоция. Ради такого эффекта можно даже пожертвовать каким-то процентом содержания. «Команда спектакля не стремится к пересказу биографии поэта, – говорит Дмитрий Сердюк. – Мы составяем этот монолог из личного, интуитивного восприятия поэзии Иосифа Бродского. Из некоторых событий его жизни, которые в первую очередь тронули каждого из нас лично, повлияли на понимание мира».

За содержание на фестивале отвечал другой формат: на третий день тему Бродского продолжили актеры МХАТ имени М. Горького, идеально в плане выражения преподнесли собравшейся публике много информации. Музыкально-литературная композиция «Бог сохраняет все, особенно – слова» была создана по мотивам 12-часовой программы телеканала «МХАТ ГОВОРИТ!», созданной специально к юбилею Иосифа Бродского. В сокращенной версии прозвучали документальные свидетельства, а также воспоминания друзей и рассказы известных актеров о «своем Бродском».

Третья крупная фигура нынешнего фестиваля наравне с Пушкиным и Бродским – Анна Андреевна Ахматова. При разговоре о работе с творчеством Ахматовой нельзя не вспомнить, как это делала несколько лет назад Алла Демидова в спектакле Гоголь-Центра «Ахматова. Поэма без героя», она задала высочайшую планку диалога с наследием великой женщины XX века. Мерило это уже никуда не денешь, но тем интереснее знакомиться с другими попытками соприкосновения с Ахматовой.

На фестивале «Красная площадь» авторскую поэтическую программу, посвященную Анне Ахматовой, представила народная артистка России Юлия Рутберг. Кстати, когда-то она сыграла роль Ахматовой в сериале «Анна Герман». Программа получилась практически спиритическим сеансом, а если верить актрисе, сеанс и вправду имел место быть: вместе со своими друзьями она при свечах в темной комнате гадала на ахматовском двухтомнике, желая получить ответы на животрепещущие вопросы. На некоторые из них, например, «как вы относитесь к нынешней власти» или «когда я выйду замуж», Анна Андреевна отвечать отказалась, а вот на другие ответила однозначно.

Так, в спектакле под музыку Баха, Рахманинова и Шостаковича в исполнении пианиста Алексея Воронкова моделируют нам ответы Ахматовой на такие вопросы: «О чем вы жалеете?», «Конец любви – наказание или освобождение?», «В чем для вас национальная идея?» Но, самое важное, внутри этой замечательной и превосходно продуманной концепции Юлия Рутберг ненавязчиво рассказывает правильные вещи о судьбе Ахматовой, о ее значении в русской культуре. «Время выбрало и сохранило для нас Ахматову», – заявила артистка, только выйдя на сцену, и всем спектаклем подтвердила безошибочность этого выбора.

Одним из финальных аккордов фестиваля стала музыкально-литературная композиция «Когда мы умели летать». Сати Спивакова и Владимир Кошевой под музыкальное сопровождение аккордеониста Никиты Власова прочли стихотворения из любовной лирики Анны Ахматовой и Николая Гумилева, которые поэты посвящали друг другу в течение всей жизни. Непростой задачей актеров стало воплощение драматической любви их героев. Сати и Владимир пошли довольно искусным путем: постарались не играть в «поэтов», ничего не изображать, а пережить эти чувства и передать их через самих себя. Без спеси и наносного, живые и настоящие, какие есть на самом деле, они предстали перед публикой.

Фестиваль «Красная площадь», безусловно, обогатил нас. Три месяца без общения друг с другом, без общения артиста и зрителя – трудная история, но колоссальный опыт. Теперь утвердилась уверенность, что в скором времени мы уже будем наверстывать упущенное, встречаться с искусством не онлайн, а в театрах и концертных залах.

Концерт-медитация «Пушкин. Музыка. Пейзаж»



ФОТО ПРЕДОСТАВЛЕНЫ ПРЕСС-СЛУЖБОЙ ФЕСТИВАЛЯ «КРАСНАЯ ПЛОЩАДЬ»



ИРИНА ЛАПШИНА: ВСЕ СОСКУЧИЛИСЬ ПО СЦЕНЕ

Омская областная филармония отметила 80-летие. Ее директор Ирина Лапшина (ИЛ) рассказала Евгении Кривицкой (ЕК) о том, как музыканты противостоят вирусу в Сибири, о редкой скрипке и секретах успеха.

Мы ушли в карантин по сравнению с другими городами довольно поздно, 28 марта. Готовились к юбилею давно, выстраивали интересный формат проведения. Хотелось придумать что-то необычное, и родилась концепция связать юбилей филармонии с достопримечательностями Омска. Планировали сделать качественную профессиональную съемку с помощью партнеров – телеканала «Продвижение» и главного областного канала «12», и запечатлеть выступления наших коллективов в знаковых местах, таких, к примеру, как железнодорожный вокзал или Любинский проспект. Ведь одно из направлений работы филармонии состоит в том, чтобы внушить нашим жителям, молодежи любовь к городу, к его красоте, чтобы люди не уезжали – ведь эта проблема сейчас стоит довольно остро. Надеюсь, что замысел осуществится, так как концерт не отменен, а перенесен на 29 октября.

ЮБИЛЕЙ ОНЛАЙН

Но 15 мая, в день основания филармонии, публика ждала юбилея, и мы не могли оставить эту дату просто «пустым» днем. Поэтому попробовали найти в этой ситуации свои плюсы и провели виртуальный 11-часовой онлайн-марафон. В реальном концерте, конечно, мы бы никогда не смогли соединить то, что получилось сделать здесь, показать выступления коллективов разных лет, вспомнить важные для нас события, имена. Например, омичи увидели в записи, как играл Омский симфонический оркестр под управлением своего руководителя Дмитрия Васильева на Четвертом фестивале оркестров мира в Колонном зале в Москве. Посмотрели, как с нашим Камерным оркестром солировал Юрий Башмет в 2013 году. Погрузившись в далекое прошлое, мы восхищались, как в 1960-е годы Омский народный хор гастролировал в Австралии. В день юбилея и я, и все руководители наших коллективов, солисты, находились на своих рабочих местах в филармонии, потому что телеканал «12» брал у нас интервью по скайпу и делал прямые включения во время этого марафона.

В этот же день в социальной сети «ВКонтакте» провели онлайн-квест с различными познавательными заданиями, призами. Например, игра «Было – не было», когда слушателям предлагалось делиться, какие же «истории» случались с ними на концертах филармонии и задавать вопрос следующему. Этот пост вовлек более 160 подписчиков сообщества и собрал 379 комментариев. Мы вначале сомневались, стоит ли

все это организовывать, ведь юбилей выпал на выходной день, многие уезжали на дачи. Но приятно, что в свой день рождения мы не остались без друзей. Омичи на этих розыгрышах «рубилась», как в азартных играх. Счет шел иногда на секунды, чтобы выиграть какой-то вопрос.

Отдельных слов благодарности заслуживают видеопоздравления от наших коллег. К нам обратились с удивительно теплыми, проникновенными словами первые люди нашего профессионального сообщества: дирижеры Валерий Гергиев, Владимир Спиваков, пианист Денис Мацуев, являющийся почетным членом нашего Попечительского совета, скрипачи Пьер Амуайяль, который был председателем жюри на конкурсе Янкелевича, профессор Венского университета музыки и искусств Борис Кушнир, лауреат международных конкурсов Сергей Догадин, ансамбль «Березка», теле- и радиоведущий Артем Варгафтик, директора российских филармоний.

ПЕРЕНЕСТИ НЕЛЬЗЯ ОТМЕНИТЬ

Мы очень ждали в гости Люку Дебарга, как и Московский Пасхальный фестиваль Валерия Гергиева. Готовились проводить Пятый международный конкурс скрипачей имени Ю. И. Янкелевича и фестиваль «Владимир Спиваков приглашает...» К 75-летию Победы хотели показать «Синемафонию»: «Ленинградскую симфонию» Шостаковича с видеорядом Георгия Параджанова. В конце июня был запланирован двухдневный международный Siberian Jazz Festival с участием артистов из Канады, США, Италии, группы Botticelli Baby из Германии, культового американского саксофониста Кенни Гарретта, участника оркестра Дюка Эллингтона.

Для традиционного open air «Симфонпарк» мы приобрели сцену в два раза больше, чтобы провести баттл оркестров:

ждали в гости оркестр «Таврический» из Санкт-Петербурга с дирижером Михаилом Голиковым, с которым подружились во время саммита Президентов России и Казахстана прошлой осенью в Омске.

Сорвались весенние гастроли Симфонического оркестра в Великобритании, которые готовились четыре года. Наши музыканты должны были выступать в девяти городах страны и заключительный концерт провести в Лондоне, куда собирался приехать наш губернатор. Продажи были запущены с лета 2019 года, и партнеры нас информировали еще в январе, что везде аншлаги. В июле мы собирались лететь в Екатеринбург на фестиваль «Безумные дни». Это большая честь для нас, тем более что наш оркестр готовил программу из произведений Бетховена к 250-летию композитора.

Но мы надеемся, что все планы, как «через кальку», переведутся и состоятся через год. Их возобновить будет даже не так сложно, поскольку мы провели очень большую подготовительную работу.

СКРИПКА И НЕМНОГО НЕРВНО

Мы успели заранее, еще в декабре 2019 года приобрести главный приз Конкурса имени Ю. И. Янкелевича – скрипку. Владимир Теодорович Спиваков, Президент конкурса, выбрал инструмент итальянского мастера Джулио Дегани, изготовленный в 1901 году. Кроме того, на Пятом конкурсе был предусмотрен еще один приз – смычок французского мастера Жозефа Артура Виньерона (конец XIX века). Была готова и вся сувенирная продукция. Но конкурс пришлось тоже перенести – на май 2021 года. Он пройдет чуть позже по датам, но это даже хорошо. С 23 по 30 мая следующего года будут состязаться скрипачи, а с 1 июня начнется фестиваль «Владимир

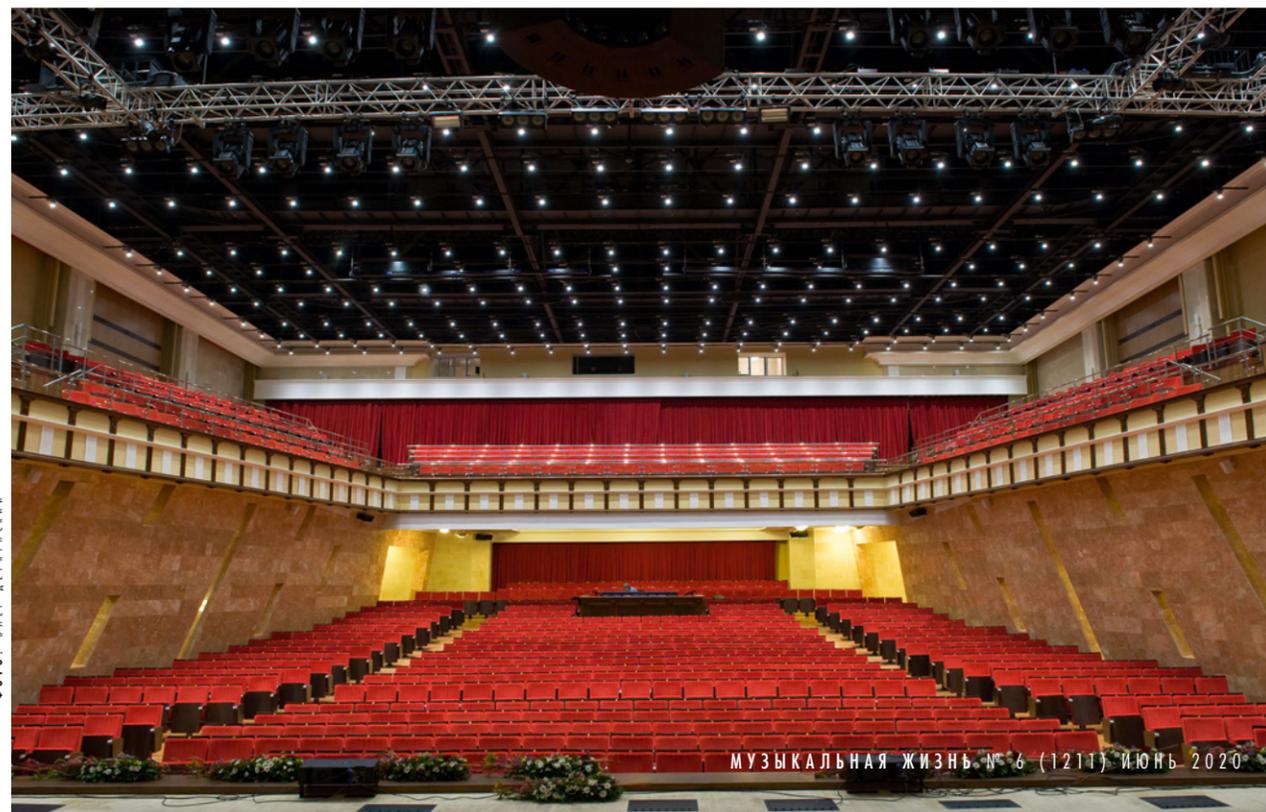


ФОТО: ОЛЕГ ДЕРЖУНСКИЙ

Спиваков приглашает...» Все предварительные этапы конкурса уже пройдены: в течение прошлого года мы собирали заявки, присланные буквально со всего мира. Провели отбор, сформировали лист участников, объявили имена. Теперь нас забросали письмами с вопросами, что будет в следующем году: дело в том, что есть возрастные ограничения, и некоторые из конкурсантов уже не смогут принять участие, так как им исполнится 26 лет. Исключения мы не сможем сделать, лишь только посоветовать, что ребятам не повезло. По согласованию с Владимиром Теодоровичем мы проведем дополнительный набор участников, и сейчас обсуждаем с ним регламент.

ОПАСНАЯ ПРОФЕССИЯ

В последний день перед началом карантина я зашла в концертный зал, где оркестр проводил репетицию, и сердце сжалось от картинки пустого зала. Онлайн-формат бьет по психике: музыканты играют без публики, нет энергетики, градуса эмоций. Сегодня коллектив пока живет в режиме домашнего творчества, и артистам страшно тяжело. Доходит до абсурда. Нашим исполнителям на медных духовых, на контрабасах соседи начали угрожать физической расправой за игру дома. И администрация приняла решение разрешить им заниматься в концертном зале в обособленных репетициях: те, у кого нет дачи, приходят по индивидуальному расписанию и занимаются с соблюдением всех средств санитарной защиты.

Оркестр постоянно занят: рассылаются партии оркестрантам, они их записывают, высылают концертмейстерам групп, а те отчитываются перед дирижерами. Все люди ответственные, никто не забыл, на каком инструменте играет. Они постоянно меня спрашивают, когда же нас «выпишут»: потому что как бы блестяще каждый не исполнил свою партию, это не заменит духа коллективного творчества и сцены.

У оркестрантов открылись новые таланты: они освоили различные технологии звукозаписи, готовят номера из дома для наших социальных сетей. Вокалисты Омского хора записывали себя под одеялом, чтобы добиться акустического звука, артисты балета снимали свои хореографические номера на лестничной площадке, где пространство хоть как-то позволяло танцевать. В таких экстремальных условиях певцы Омского хора умудрились записать целый концерт ко Дню Победы. Получилось качественно, эту программу, названную «Поклонимся великим тем годам», транслировали дважды на нашем региональном канале. Сейчас ведем переговоры с телеканалом «Культура», где заинтересовались этим проектом. А музыканты Симфонического оркестра записали из дома песню «Омские улицы» – символ нашего города, причем они не только играли, но и сами пели ее. Мы впервые услышали голоса наших оркестрантов, у многих из которых оказался приятный вокал.

НЕ БОЛЕЙТЕ, ДОКТОР

Мы следим за развитием ситуации с пандемией у нас в городе, видим, как тяжело приходится врачам. И решили поддержать их и дать концерт на площади перед

гостиничным комплексом «Иртыш»: там живут врачи, изолированные на период работы в инфекционных больницах от своих семей. Мы согласовали эту идею с Министерством культуры и Министерством здравоохранения, получили добро. Врачи в масках слушали нас с балконов гостиницы, артисты выступали с соблюдением социальной дистанции, так что главный санитарный врач Омска, смотревший концерт в записи, сказал, что к нам с точки зрения Роспотребнадзора никаких претензий нет. Мы специально исполнили песню «Не болейте, доктор», которой завершили программу. Концерт получился невероятно энергетическим, просто зашкаливающим. Я благодарю наших артистов, что они согласились участвовать, а они благодарили меня, что я дала им возможность выступить. Настолько все соскучились по сцене. Счастье от настоящего публичного выступления их просто переполняло. Спустя два дня выступил наш ансамбль Manhattan Jazz Band, а в начале июня – Омский государственный хор. Мы сомневались, как будут восприняты эти концерты, ведь вокруг запреты, ограничения, но ни одного негативного отклика не последовало. Омичи нас поддержали, и резонанс получился очень значительный.

Кстати, мы делали специальный опрос среди зрителей, и выяснилось, что именно врачи лидируют в сегменте профессий по посещаемости филармонии. Так что мы ждем их снова на наших концертах.

БИЛЕТ В ФИЛАРМОНИЮ

Когда я пришла в 2016 году на пост директора, то первой целью стало определить стратегию развития филармонии и ее основную миссию. При этом было важно найти

Концерты артистов Омской филармонии для медиков, борющихся с коронавирусом

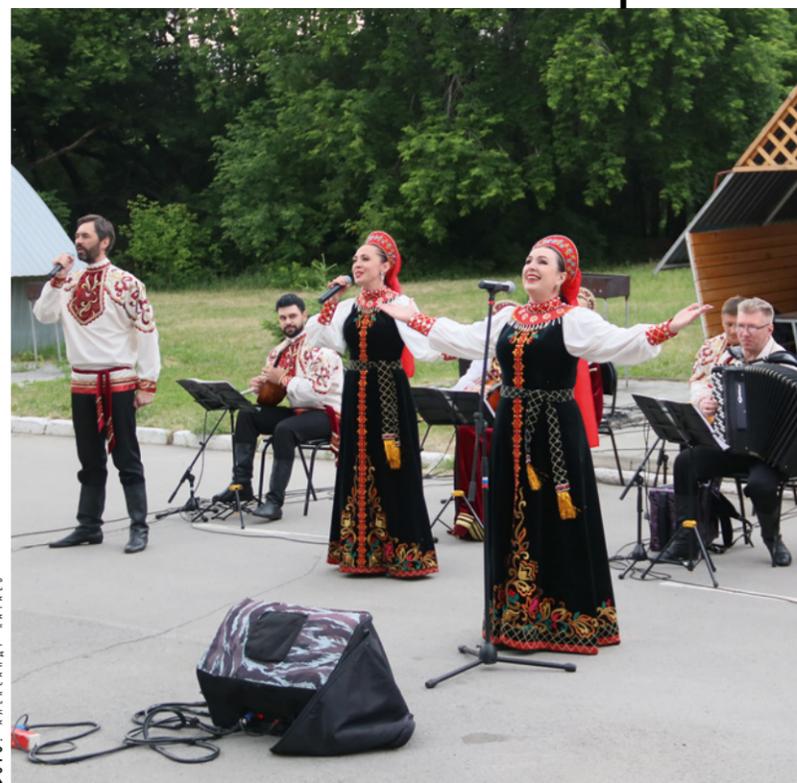


ФОТО: АЛЕКСАНДР КАТАЕВ



Омский академический симфонический оркестр под управлением Дмитрия Васильева (в центре)

общий язык с профессиональным слаженным коллективом, вникнуть в творческие процессы, завоевать доверие и авторитет. Считаю, что на сегодняшний день это удалось. Я никогда не принимаю решения одна, всегда советуюсь, собираю мнения, часто встречаюсь с музыкантами. Омская филармония – крупное учреждение, в ней собраны артисты разных направлений, коллективы с большим количеством людей. И чтобы выстраивать будущее филармонии, надо понимать, чем дышат люди, какие у них проблемы, вопросы.

Я стараюсь формировать вокруг филармонии большой круг влияния. Мне кажется, это получается: о филармонии говорят, происходит много событий, куда мы вовлечены. Например, по решению губернатора коллективы филармонии участвовали в сентябре в Днях Омской области в Москве, а буквально перед карантином Омский симфонический оркестр дал концерт в «Зарядье».

Впервые за 80 лет существования организации был создан по моей инициативе Попечительский совет из представителей бизнес-структур, других учреждений, готовых поддержать филармоническую деятельность. В 2019 году за счет фандрайзинга удалось привлечь более восьми миллионов внебюджетных средств. Второй год подряд проводим благотворительный Губернаторский бал, на аукционе разыгрывались: дирижерская палочка, места в концертном зале, Царская ложа в Органном зале. Ее, кстати, выкупил один наш предприниматель и передал в пользование многодетным семьям. Был и такой случай: мы давали концерт в детском доме, ко мне подошел мальчик и сказал: «Вы так интересно рассказываете про “филармонию” (он даже

буквы не выговаривал), сделайте, пожалуйста, чтобы меня туда пускали». Один из почитателей купил два постоянных места в зале и попросил передать этому ребенку, чтобы он мог с кем-то из взрослых ходить на наши программы. Привлеченные средства позволяют себя свободнее чувствовать в творческом плане и осуществлять серьезные замыслы, приглашать известных артистов. Ну и, конечно, это также «работает» на репутацию филармонии, повышает к нам интерес.

Омская филармония занимает лидирующую позицию в регионе, мы поддержаны областной властью и лично губернатором, благодаря чему нам выделили серьезный грант на обновление парка музыкальных инструментов – 60 миллионов рублей. Как комментировали мои коллеги, такую субсидию одновременно ни одна филармония не получала. Обновлены полностью духовые и ударные инструменты, приобретено несколько мастеровых скрипок, альтов и виолончелей. Конечно, оркестр зазвучал по-другому.

Я каждый день захожу на концерты в наши залы и уже знаю многих постоянных слушателей. Есть те, кто бывает каждый день. На вопрос, откуда у них столько сил и энтузиазма, они говорят: «А что, нам сидеть у телевизора? Мы получаем удовольствие от живой музыки, общаемся друг с другом». В эти сложные дни самоизоляции к нам поступало много звонков, и люди спрашивали: «Когда вы уже, наконец, откроетесь? Мы очень соскучились по филармонии». Это лучший ответ всем сомневающимся на вопрос, как будет развиваться культурная жизнь после окончания пандемии.

С ПЕТРОМ ИЛЬИЧОМ ПРИ ЛЮБОЙ ПОГОДЕ

И ЗВЕЗДЫ, И ДЕТИ ПОСЫЛАЛИ СВОИ КЛИПЫ НА КОНКУРС «ЧАЙКОВСКИЙ ИЗ ДОМА», ОБЪЯВЛЕННЫЙ ЖУРНАЛОМ «МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ»

1 мая на сайте журнала «Музыкальная жизнь» был запущен проект «Чайковский из дома», посвященный 180-летию композитора. Редакция обратилась к российским пианистам с предложением прислать видеоролики с исполнением одной из пьес цикла «Времена года» Чайковского. В конкурсе приняли участие 25 пианистов из Москвы, Санкт-Петербурга, Воскресенска, Жуковского, Вологды, Курска, Таганрога, Екатеринбурга, Омска, Каменска-Уральского, а также три наших соотечественника, живущих за рубежом – в США, Канаде и Франции. В голосовании приняли участие 2467 человек, первое место занял лауреат Международного конкурса имени П. И. Чайковского Константин Емельянов, второе – Евдокия Гурских, учащаяся ЖДШИ, третье – Петр Молев, учащийся ДШИ «Лира» из Воскресенска.

Проект «Чайковский из дома» понравился мне своей... сказать «народностью» было бы, наверное, чересчур, но теплотой и демократичностью – безусловно. Тем, что он показывает, насколько для самых разных людей Петр Ильич – не только гений из недостижимого сонма великих, но близкий человек, чье согревающее присутствие ощущается каждый день в стенах нашего собственного дома. Нам

с Чайковским – хорошо и доверительно, мы с ним можем быть такими, какими бываем только в самом интимном кругу. В этом смысле, можно сказать, Петр Ильич проявляет нам – нас самих. И каждый из представленных видеороликов – не просто исполнение той или иной пьесы, но настоящий портрет играющего.

Есть тут и известные всему миру звезды. Например, Борис

Березовский, которого вряд ли до того многие из нас видели в домашней обстановке. Но он снял свою игру в точности так, как я себе это представлял, зная Бориса по его спонтанности на сцене. В неприятельской комнате, на простеньких дребезжащих электронных клавишах, рядом кто-то разговаривает, что-то щелкает... Но вся эта мишура, включая несовершенство клавиш, отступает на второй план перед поэтической свободой и мастерством исполнения «Жатвы».

Встык – ролик Людмилы Берлинской, и какой же контраст! Изысканно, но без излишеств оформленная комната, ваза с кленовыми листьями на рояле – на рояле, а не на электронном эрзаце! Разве что по-хозяйски свернутый в углу ковер напоминает нам, что мы в реальном доме, а не в идеальном пространстве из книжки по дизайну. И все эмоции в пьесе «Октябрь» – не как бы невзначай, а очень-очень всерьез, с той большой, просто огромной тоской по родине, которую, как объяснила нам с экрана Людмила, она испытывает, проживая в Париже...

Один из фаворитов прошлогоднего Конкурса Чайковского Константин Емельянов – представитель новой формации, для которого вполне естественно работать и записывать свою игру, сидя в наушниках, однако его «Апрель» оттого не становится менее романтическим и живописным. В комнате все жестко функционально, включая простенькую занавеску, назначение которой, со всей



МАКСИМ ЗАМШЕВ,
главный редактор
«Литературной
газеты»

Главная боль пандемии – это, конечно, отсутствие концертов. Без ресторанов и прочего мы проживем. А вот без концертов... Вряд ли... Прекрасно, что осуществляется такой чудесный проект, когда юные музыканты играют из дома великого Чайковского. «Времена года» – это энциклопедия чувственного пианизма. Приобщившиеся к свету этой музыки – счастливы навсегда. Я помню, как сам нащупывал эти звуки, учил пассажи, легкие и пленительные. Прекрасный проект! Это часть той красоты, что спасет нас и мир.

очевидностью, – не украшать, а лишь защищать от солнца.

Точно так же никаких признаков не только гламура, но вообще чего-либо, кроме рояля, – в облике совсем юной, но стремительно набирающей международную известность Евы Геворгян, чья «Осенняя пьес» сыграна с таким душераздирающе-трагическим чувством, будто это один из эпизодов «Пляски смерти», которой два года назад девочка сразила жюри и публику конкурса Grand Piano Competition.

Рядом – записи будущих Ев и Константинов, 9–10-летних учеников музыкальных школ. От них, правда, особых музыкантских открытий еще не ждешь – но как не расплыться в улыбке, глядя на ангельскую кокетливость Кирилла Кириченко из Екатеринбурга или лукавые глаза москвича Льва Бакирова за гигантскими очками в пол-лица. Таким претендентам можно простить и то, как они порой форсируют звук, – это явно от старания, как у юных принцесс Евдокии Гурских из Жуковского или Софьи Грищёвой из Санкт-Петербурга. Зато, например, Петя Молев из Воскресенска,

играющий «У камелька», уже всерьез вызывает уважение тем, как тщательно следит: вот здесь у автора легато, а тут – стаккато. Такого внимания к тексту, бывает, не хватает и вполне взрослым исполнителям.

Одну из групп участников я для себя условно назвал «свободные художники». Они уже не учатся, еще не достигли звездной известности, но верят в свои силы, что выражается в самохарактеристике «концертирующий пианист». У некоторых успех косвенно подтверждается иностранной пропиской: вряд ли Илья Блинов или Светлана Пономарева шлют нам свои клипы из-за океана оттого, что там прозябают. Света так и вовсе шиканула перед прочими конкурсантами настоящим «Стейнвеем» и стеной зелени за широкой оконной панелью, как это принято «у них». Нашим-то привычнее играть на советской еще «Ласточке», сосланной на старенькую тесную дачу, как у Ольги Чутковой из Москвы.

Самую многочисленную группу «конкурсантов» я бы определил словом «трудолюбивые»: это солисты региональных филармоний, концертмейстеры вузов и музыкальных школ.

Те, кто, как Наталья Колычева из московской ДМШ, не мудрствуя лукаво, а только тяжело выдохнув, привычно садятся за инструмент, как таксист за баранку своего железного друга, и – добросовестно везут очередного пассажира, то бишь слушателя через «Июль» Чайковского по прочим трактам и проселкам музыки. Возможно, для них, отдавших жизнь этой самой музыке, но не стяжавших планетарной славы, участие в конкурсе особенно важно. Даже при полном отсутствии пафоса, как у Натальи.

А у некоторых клипы, напротив, сделаны с подчеркнутым тщанием – как у красавицы Марины Костериной из Омской филармонии, оформившей свою комнату в фиолетовых тонах и одевшейся соответственно – ведь она играет «Белые ночи», а тот, кто держал камеру, внимательно следил, чтобы из кадра ни на секунду не пропал бисквитный бюстик Чайковского (точно такой же стоит много десятилетий у меня дома, а возможно, и у вас, читатель). Мария Минайленко из Самарского института культуры и вовсе предваряла свою игру «Баркаролы» прочувствованной благодарностью



ФОТО: ЕВГЕНИЯ КРИВИЦКАЯ



Петр Молев



МАЙЯ КРЫЛОВА,
музыкальный
и театральный
обозреватель

Понятно, что проект «Времена года» – наиболее удобный способ привлечь широкий круг пианистов: произведения цикла – в репертуаре как маститых пианистов, так и музыкантов-школьников. Определить при таком раскладе лучшего практически невозможно. Как сравнивать? Тем более что технический уровень записи, качество и настройка инструмента – все это в условиях самоизоляции может быть проблемным. Разброс визуальных решений оказался широким. Кто-то играл в джинсах и домашних тапочках, кто-то – в концертном платье, музыканты исполнили Чайковского на рояле, пианино или электрическом приборе, с комментариями и без них... Всем большое спасибо. Но все же определить личного фаворита, то есть того, кто субъективно пришелся ко двору, можно. Тем более что никто не стал шутить, как предлагала редакция, все подошли к делу очень серьезно. Для меня критерием оценки стало особое, личное отношение к музыке. Когда протягивается душевная ниточка от Чайковского ко мне, через посредника – музыканта. Я нашла это в одном детском исполнении. Надеюсь, у этого ребенка большое будущее.

журналу «Музыкальная жизнь», а также прочла стихотворный эпиграф к пьесе – за что ей отдельное спасибо: больше никто не догадался это сделать, а жаль – Чайковский, знаток русской поэзии, сам одобрил эти эпиграфы, подобранные к каждой части цикла издателем.

Иные – возможно, из стеснения за свои скромные жилища – сделали записи в местных залах или музеях. Как это удалось в пору карантина – не знаю, но тронуло выступление, например, Алены Плетневой из Таганрога на фоне громадного портрета Петра Ильича. А про Елену Распутько, так сыгравшую «Апрель», что хоть сходу на пластинку пиши, я сразу подумал, что в своей Вологде она должна быть заметной личностью – так и оказалось. Прочел потом про Елену Николаевну, воспитанницу Ленинградской консерватории, что она уже более полувека – один из самых активных концертантов и просветителей города, дружила со своим двойным земляком вологжанином-ленинградцем Валерием Гаврилыным, первой после кончины Валерия Александровича дала концерт памяти композитора на его родине. Уже за это знакомство спасибо конкурсу.

Ну и раз он – конкурс, надо выбрать фаворита. Я, правда, не успел сделать это в оговоренные сроки на сайте проекта – сделаю тут, тем более что любопытно сравнить свой выбор с общим. Меня – наверное, оттого что не очень уже юн – все-таки больше привлекают

выступления молодых участников. Приятно, что, скажем, Люба Кобелянская, и оказавшись в самоизоляции в Каменске-Уральском (по-видимому, у себя на родине), не забывает, что она студентка Гнесинской академии, и продолжает там поддерживать форму, о чем свидетельствует отлично сыгранная «Баркарола». А еще у Любы роскошный хвост, с которым ей ни в коем случае нельзя расставаться: это будет романтичным украшением имиджа на сцене...

И все же выберу не ее. И не Владимира Родина из Мерзляковки, хотя его «Октябрь» вполне качествен. Не Юлию Синани, не Ольгу Иванову, не Артема Мурашкина, при всех их достоинствах. А выберу аспиранта Санкт-Петербургской консерватории Евгения Зарецкого. Тут мне все хорошо: и «Осенняя песнь», трактованная точно, без лишних соплей (петербуржцу ли убиваться из-за дождика за окном?); и винтажный рояль (чуть ли не «Беккер», насколько позволила разобрать запись), и вообще следы пребывания в этой комнате нескольких поколений, судя по старому фото, обилию нот, громкому тиканью ходиков, кисейной накидке на рояле... Даже незатейливая реплика в сторону включаемого магнитофона «Все, пошел» вызвала симпатию. Без натуги, естественно, в прекрасных традициях петербургского наследственного артистизма. Ну а то, что альбом Шишкина рядом на полу валяется... Может, Женя этими пейзажами дополнительно вдохновлялся, чтобы выразительней сыграть Чайковского.

P.S. Из 25 просмотренных мною исполнений встретились пять «Апрелей» и «Маев», четыре «Июня» и «Октября», два «Июля», по одному «Январю», «Февралю», «Марту», «Августу», «Ноябрю». Предпочтение теплых весенних и первого летнего месяца понятны. «Октябрь», видимо, любим за хитовость. А вот на чудесный «Декабрь» почему-то не обратил внимания никто. Он хоть и зимний месяц, но старинные святки – такой прекрасный праздник. Наверное, из теперешней поры это все кажется слишком далеким... **ИИ**

КОНСТАНТИН ЕМЕЛЬЯНОВ: А ВЫУЧУ-КА Я ЦЕЛИКОМ «ВРЕМЕНА ГОДА»



ФОТО: КРИСТИНА МАНГУЛ

Победителя проекта «Чайковский из дома», лауреата XVI Международного конкурса имени П. И. Чайковского, обладателя звания «Артист Радио России» Константина Емельянова (**КЕ**) расспросила Ольга Русанова (**ОР**) о его отношении к русскому классическому.

ОР Честно говоря, я совершенно не сомневалась в вашей победе. И причина не только в качестве исполнения (а сыграли вы пьесу «Апрель», действительно, великолепно). Как мне показалось, вы подошли к делу более серьезно и тщательно, чем ваши соперники. Качество записи, акустика, картинка – все было сделано максимально профессионально. Показательная деталь: из всех конкурсантов вы, Константин, оказались единственным человеком в наушниках. Почему?

КЕ Во-первых, спасибо за теплые слова, мне очень приятно. С наушниками на самом деле получилась детективная история, потому что у меня дома стоит акустическое пианино «Ямаха», но в комнате никакой акустики нет. Я сначала пытался записать видеофайл на телефон, но ничего хорошего из этого не вышло – и из-за отсутствия акустики, и из-за того, что за время самоизоляции у инструмента поплыл строй. Но на этом пианино есть система silent: можно переключить звук из акустического режима в электронный и играть в наушниках. Через специальный кабель мне даже удалось подключить пианино к телефону, и получилось, что звук пишется без помех и внешних шумов, и строй не плавает. Тогда я на один телефон записал звук, а на другой параллельно – видео, и потом все это соединил. Поэтому теперь могу сказать, что на самоизоляции овладел новыми навыками. **И**



ФОТО: ЕРГИСТНА ЖАНГУЛ

ОР Вот я обратила внимание: многие выбрали пьесу «Белые ночи» («Май»). Как вам кажется, почему?

КЕ Думаю, это связано с тем, что проект проходил в мае, и, наверно, все решили сыграть что-то актуальное. Я тоже сначала подумывал об этой пьесе, но потом все-таки остановился на «Апреле».

ОР А вторая по популярности была «Осенняя песнь» («Октябрь»), но здесь все понятнее, потому что она, в самом деле, едва ли не самая исполняемая пьеса «Времен года». И, может быть, самая легкая?

КЕ Тут сложно сказать, потому что у Чайковского зачастую самые простые, на первый взгляд, вещи оказываются невероятно трудными. Но, пожалуй, «Осенняя песнь» действительно является самой популярной пьесой цикла, ее многие играют, начиная с юного возраста. Да и известные артисты часто исполняют «на бис». О ней я тоже думал, но мне показалось, что уж слишком она грустная, а в это непростое время хочется чего-то более позитивного, воодушевляющего.

ОР И вы выбрали «Апрель». А до этого играли эту пьесу или специально ее выучили для нашего конкурса?

КЕ Да, выучил специально, потому что до этого, как ни странно, я никогда не играл ни одной пьесы из «Времен года». Как раз после участия в этом проекте я вдруг решил: «А выучу-ка я целиком “Времена года”!» И сейчас уже доучиваю цикл. Кстати, в этом году я собираюсь записать свой первый диск и долго думал над программой. Там изначально планировался Чайковский, а сейчас я склоняюсь к мысли составить программу целиком из музыки этого автора. И надеюсь записать полностью цикл «Времена года».

ОР Мне кажется, это было бы очень правильно, потому что это ваш композитор, это было сразу слышно на Конкурсе имени П. И. Чайковского, где вы сыграли рекордное число его произведений.

КЕ На самом деле с Чайковским у меня не очень давние отношения. Да, я играл какие-то его отдельные пьесы, Первый концерт, но, например, когда я учился в училище – не чувствовал особого контакта с этой музыкой. Конечно, она гениальная, но что за всем этим стоит? Только в консерваторские годы я начал, как мне кажется, что-то в ней понимать. И сейчас я очень люблю музыку Петра Ильича, из нереализованных планов – Фортепианное трио, очень хотелось бы его сыграть...

ОР Вот вы говорите, что готовите монографический альбом с музыкой Чайковского. Какой там будет процент известного и неизвестного? Или этот критерий для вас не принципиален?

КЕ В данном случае, поскольку это мой первый диск, это как раз важный момент. Программу я обсуждал еще с моим профессором Сергеем Леонидовичем Доренским, которого, к сожалению, недавно не стало... Он советовал не слишком мудрить, взять что-то яркое, тот репертуар, с которым меня знают. Поэтому, думаю, в первом альбоме будет в основном популярная музыка. Редкости оставлю на потом.

КАК НИ СТРАННО, Я НИКОГДА НЕ ИГРАЛ НИ ОДНОЙ ПЬЕСЫ ИЗ «ВРЕМЕН ГОДА». КАК РАЗ ПОСЛЕ УЧАСТИЯ В ЭТОМ ПРОЕКТЕ Я ВДУРГ РЕШИЛ: «А ВЫУЧУ-КА Я ЦЕЛИКОМ “ВРЕМЕНА ГОДА”!» И СЕЙЧАС УЖЕ ДОУЧИВАЮ ЦИКЛ

ОР А на каком лейбле планируется релиз?

КЕ Пока ведутся переговоры.

ОР Вы сказали, что пришли к Чайковскому не так давно и сейчас начали в нем разбираться. А что самое главное?

КЕ Приведу такой пример. Многие его фортепианные пьесы раньше казались мне преимущественно салонной музыкой для домашнего музицирования. А потом, по мере взросления, я начал в ней слышать совсем иное. Вспомним тот же Ноктюрн до-диез минор: что-то в нем есть невероятно интимное, глубокое и очень личное. Тут главное – не скатиться в сентиментальную, салонную манеру игры, но в то же время и не перегрузить эти пьесы. Такая тонкая грань, едва уловимый баланс – в этом я вижу основную сложность.

ОР Константин, мы все сейчас попали в очень неприятную, трудную и непредсказуемую ситуацию. Как вы переживаете эти дни, что делаете? Вам кажется, что вам лучше, чем, может быть, другим людям, поскольку вы можете заниматься дома? Или, наоборот, хуже?

КЕ Конечно, я полагаю, людям творческих профессий сейчас легче, хотя бы потому, что всегда есть, чем заняться, поучить новый репертуар, например. Правда, спустя месяц я уже остро ощущал непривычность жизни без графика, постоянных концертов, гастрольных поездок. Я вдруг понял, что больше всего я сейчас тоскую по аэропорту «Шереметьево». Хочется сесть в самолет и куда-то полететь.

ОР У вас много концертов отменилось?

КЕ Ну, что-то уже перенесено на следующий сезон, какие-то выступления согласовываются сейчас – еще нет дат, но надеюсь, что они все-таки состоятся, начиная с сентября. Но вообще, я стараюсь использовать это время по максимуму: например, в этом году я заканчиваю ассистентуру-стажировку в Московской консерватории, и у меня, наконец, появилось время, чтобы написать диплом, сдать все долги, зачеты.

ОР А тема диплома?

КЕ. Фортепианное творчество Сэмюэла Барбера. Я за него взялся, потому что на русском языке практически нет ни статей, ни книг, все только англоязычные.

ОР А когда все-таки планируются ближайшие концерты?

КЕ В начале июля, но опять же пока я не могу с уверенностью сказать, состоятся ли они.

ОР Речь идет о России?

КЕ Да. Все летние выступления за границей перенесены на более поздний срок. **ПМ**

СИМФОНИИ МИ МИНОР

(ОКОНЧАНИЕ)

Еще одно выдающееся ми-минорное сочинение конца XIX века – симфония Дворжака «Из Нового Света» (ор. 95), написанная в 1893 году в Нью-Йорке. По старой нумерации, которой придерживался сам автор, она тоже Пятая (как и симфония Чайковского). Но по нынешней, включающей в себя и более ранние «безопасные» симфонии композитора, она считается Девятой. (И таким образом подпадает под знаменитое «проклятие Девятой симфонии», так как у Дворжака она тоже стала последней!) Это одно из самых известных сочинений Дворжака вообще – и самое известное из тех, что вдохновлены пребыванием композитора в Соединенных Штатах.

В этой симфонии тоже четыре части – с медленным вступлением к первой и скерцо в качестве третьей части. Ее образный круг – звуки Нового Света и музыкальные воспоминания о родине. Как и Чайковский, Дворжак следует здесь скорее музыкальной правде, чем навязанной музыке литературщине. В его симфонии сталкиваются темы «американские», напоминающие спиричуэлс и самые ранние формы джаза, с темами «чешскими», звучащими подобно «Славянским танцам» того же автора. Иногда они причудливо переходят одна в другую. Вторая часть симфонии – следующий вариант уже знакомого нам образного контраста: знаменитая пентатоническая тема (соло английского рожка), звучащая как «музыка прерий», – и меланхолическая славянская «думка» в среднем разделе. Как и в Пятой Чайковского, здесь тоже есть сквозная драматургия – правда, строится она не на одной, а на двух исходных темах. Они переходят из одной части симфонии в другую, и всякий раз – в преобразованном, лишь отдаленно узнаваемом виде. Основная («американская») образность, заявленная в главной теме первой части (с ее синкопами и натуральным минором), преобразуется в обе основные темы скерцо – и в «джазово-американскую», и в «уютно-славянскую» (среднего раздела), – а затем становится главным музыкальным образом финала. Певучая вторая тема первой части дает начало обеим темам медленной части – и «американской» мажорной, и «славянской» минорной, – и так далее.

Подобно всей чешской культуре, находящейся посередине между австро-немецкими и славянскими влияниями, симфонии Дворжака и можно считать некоей промежуточной линией между брамовским рационализмом и душевной исповедальностью Чайковского. Инструментовка симфонии – ближе к брамовской: везде натуральная медь. Главный тембровый сюрприз – во второй части, где вместо гобоя появляется английский рожок. В этой части имеются еще и тонкие приемы игры солирующих струнных, а также – исчезающие тихие звучания, когда от каждой партии играет только один пульт.

Последним крупным ми-минорным произведением конца романтического века стала Первая симфония Сибелиуса ор. 39, написанная в 1899 году и год спустя переработанная

автором во вторую редакцию. Это первая выдающаяся симфония финской музыки, в которой сразу задается узнаваемый авторский стиль – с его нордической эпичностью и столь же нордической мощью и яростью. Так же, как и Дворжак, Сибелиус находится между двумя культурами – между германо-скандинавским и русско-славянским началом. Но это композитор уже другого поколения, чем Брамс, Чайковский или Дворжак. Уже в самой первой его симфонии проявляются характерные «терпкости», необычности и странности, которые делают его композитором весьма неакадемического толка. В партитуре Первой симфонии слышно характерное для этого автора густое звучание духовых, с частыми тембровыми наложениями. В дополнение к обычным оркестровым группам здесь участвует еще и арфа. В сочетании с частыми сочными пиццикато струнных она создает излюбленное для финской музыки расподическое звучание щипковых инструментов вроде кантеле (финский аналог гуслей).

В Первой симфонии Сибелиуса, как часто и у Чайковского, слышно упоение силами природы, она наполнена выражением тоски, исканий и боли. Произведение это тоже состоит из четырех частей – с медленными вступлениями к первой части и к финалу. Оба они строятся на одной и той же теме. В первой части это поэтическое протяжное соло кларнета на фоне тихих раскатов литавр: удивительно точное попадание в образ тишины северных лесов и озер, когда слышен малейший всплеск воды. Перед финалом эта же самая тема звучит у других инструментов – уже громко, обостренно и яростно. В первой части уже с самого начала быстрого раздела слышна характерная «переменная» ладовость народного склада, которая отныне будет проявляться почти в каждой симфонии этого автора. Удивительно сильная вторая, медленная часть этого сочинения. Ее сдержанная красота и внутреннее состояние благоговения довольно быстро раскрывают свой затаенный трагический потенциал. Наиболее «национально» звучит скерцо с его резкими акцентированными пиццикато у струнных. В среднем разделе этой части проявляется больше всего авторских «терпкостей» и «странностей». Перед его началом звучит совершенно изумительный резкий диссонантный аккорд – который, намеренно длясь и тем самым подчеркивая свою необычную красочность, в конце концов «грамотно» разрешается в основную тональность этого раздела: такой своеобразный аналог «тристановского аккорда» у Сибелиуса. Финал симфонии носит название *Quasi una fantasia* – и он действительно весьма «фантазиен» своей пестротой тем и частыми колебаниями темпов. Завершается эта симфония медленным темпом и в миноре.

Наконец наступает XX век. Как уже говорилось, в нем хватает симфоний, написанных в тональности ми минор.

Первая, которую следует упомянуть по хронологии, – Седьмая симфония Малера, завершенная в 1905 году. Она замыкает средний период его симфоний, в которых не звучит человеческий голос (к нему относятся также его Пятая и Шестая симфонии). Правда, как и во многих симфониях этого композитора, тональность, которой она обозначается, присутствует лишь вначале, а завершается это сочинение совсем в другой тональности: до мажор. Ми минор – тональность первой части симфонии, да и то устанавливается она не сразу! Композиция симфонии тоже типично малеровская. Идет она в общей сложности один час двадцать



Тициан. Портрет Томмазо Мосты / Палатинская галерея

ФОТО: ЮЛИЯ ЧЕЧКОВА

МУЗЫКА 24 ЦВЕТОВ РАДУГИ

минут. Как и в его Пятой симфонии, здесь тоже пять частей. Написаны они в разных тональностях и расположены по принципу концентрической симметрии. В начале этого круга – протяженная драматическая первая часть (с тревожным по музыке медленным вступлением, которое возвращается в середине, и основным «событийным» разделом с его экспрессионистской взвинченностью), а в конце – праздничный ликующий Рондо-финал, воскрешающий дух вагнеровских «Мейстерзингеров». Обе четные части симфонии (вторая и четвертая) называются «ноктюрны» (Nachtmusik), а в середине этого круга – большое, насыщенное событиями Скерцо (для обозначения его характера композитор дал подзаголовок Schattenhaft: «призрачно», «смутно»). В этой симфонии господствуют образы ночи – и только в финальной части появляется «музыка дня». Если первый из Ноктюрнов напоминает таинственное ночное шествие («ночной дозор»), то второй звучит как любовная серенада, затерявшаяся в большом городе (ее отдельные мотивы очень близки мелодиям венской оперетты). Призрачное гротескное Скерцо словно продолжает ночные видения первого Ноктюрна. Феноменально уже само его начало: короткий удар литавр – и ответное пиццикато струнных. Все это звучит как переключки далеких чужих миров, совершенно немыслимая для музыки предыдущего столетия.

Образный склад Седьмой симфонии повлиял и на выбор особых средств оркестровой выразительности. Помимо огромного, как всегда у Малера, оркестра – струнных, духовых и ударных инструментов, – здесь появляются такие редкие гости, как теноровый горн (на его тревожной теме строится музыка вступления первой части), альпийские колокольцы и металлический прут (они звучат в первом Ноктюрне с его развернутыми звуко-пространственными эффектами – опять же, немыслимыми для музыки предыдущей эпохи), гитара и мандолина (во втором Ноктюрне-«серенаде») и даже стальные бруски. В этой же симфонии едва ли не впервые в истории применяется особого рода способ игры пиццикато – с резким ударом струн о гриф. Позднее такое пиццикато получит название «бартоковского» – но, как можно убедиться, здесь оно появляется задолго до Бартока.

В 1907 году, спустя два года после окончания малеровской Седьмой появилась еще одна выдающаяся русская симфония в ми миноре – Вторая симфония Рахманинова (ор. 27). Без сомнения, лучшая из трех его симфоний и одно из лучших его сочинений вообще. Рахманинов – композитор не столь радикальный, как Малер. Его оркестр не столь огромен, но все же это тройной состав духовых. И в его сочинении традиционные четыре части (со скерцо в качестве второй и медленной частью в качестве третьей). В этой симфонии имеется, пожалуй, лишь один недостаток: как и большинство рахманиновских «крупных форм», она длинна, весьма многословна и идет около часа. Впрочем, Вторая симфония содержит в себе абсолютный шедевр, за который автору хочется простить все. Это – медленная часть. Мне кажется, ни в одном другом русском сочинении не выражен с такой подлинностью образ пробуждения весны и всего живого вокруг. Одновременно это воспринимается как возрождение человеческой души к новой любви и новым надеждам – совершенно в духе романов Толстого. Именно этот образ и развивает здесь Рахманинов как антитезу апокалиптическим драмам предыдущих двух частей. Наверное, это вообще лучшее симфоническое адажио в русской музыке

и высшая точка всей русской музыкальной лирики. Самая запоминающаяся из этой музыки – мелодия вступления-мотто, звучащая в дальнейшем вроде «припева». Она быстро переходит в тему первого раздела (с ведущим кларнетом), разрешаясь в нее с гармонической терпкостью, почти как у Прокофьева. А сама эта тема звучит как бесконечное движение и прорастание. По ощущению, это одна из самых длинных мелодий в мире.

Более поздние ми-минорные симфонии XX века, написанные западноевропейскими и североамериканскими авторами, уже не столь знамениты. Перечислим их вкратце.

В 1927 году трехчастную ми-минорную Первую симфонию написал американский композитор Роджер Шеннз – тоже автор девяти симфоний, пострадавший от знаменитого «проклятья». Другой американец, написавший симфонию ми минор, – Сэмюэл Барбер, автор знаменитого Адажио для струнных. Его одночастная симфония 1936 года (ор. 9) состоит из четырех эпизодов и завершается Пассакальей (возможно, по примеру Брамса).

Еще один композитор XX века, не преодолевший «проклятья Девятой симфонии», – швед Курт Аттерберг, один из трех крупнейших скандинавских симфонистов наряду с Сибелиусом и Нильсеном. В ми миноре у него написана Восьмая симфония 1944 года (ор. 48) под названием «На шведские народные мотивы». Немца Вильгельма Фуртвенглера мы знаем главным образом как дирижера, но сам он считал себя в первую очередь композитором. Среди прочего он автор трех симфоний. В ми миноре – его Вторая симфония, написанная в 1946 году. Ее музыкальный язык продолжает позднеромантические традиции немецкой музыки.

И последнее, что стоило бы упомянуть в этом списке, – две симфонии англичанина Ралфа Воана-Уильямса: Шестую (1948) и Девятую (1957). Первая из них заканчивается в миноре, а вторая – в мажоре. Как нетрудно догадаться, это еще один композитор, чье творчество не пережило «проклятия Девятой симфонии».

Вот теперь настал черед русских симфоний в ми миноре – помимо упоминавшихся уже Чайковского и Рахманинова. Самой ранней из них можно считать, наверное, ученическое «безоупусное» сочинение Танеева 1874 года (ныне называемое Первой симфонией), написанное им в очень юные годы. Самокритичный автор не посчитал его зрелым и не желал издать. Следующая по времени – Первая симфония Римского-Корсакова во второй авторской редакции 1884 года, где он не только изменил тональность и инструментовку (транспонировав всю музыку на полтона выше и используя вместо натуральной меди уже хроматическую), но и переставил местами две средние части. (Об этой симфонии мы уже говорили в выпуске про ми-бемоль минор.) Дальше идут те самые две великие симфонии Чайковского и Рахманинова, о которых говорилось выше. Закрывает период «русской классики» Первая симфония Ипполитова-Иванова ор. 46, написанная в 1908 году. В ней четыре части, и, как часто случается у этого автора, в ней преобладает восточный колорит. Что интересно, финал симфонии написан не в тональности «ми», а в параллельном соль мажоре – случай весьма необычный для русской музыки, весьма консервативной в вопросах тонального единства.

Дальше наступает уже послереволюционный XX век, в котором наиболее ранние симфонии в ми миноре принадлежат Мясковскому: его Четвертая (ор. 17) и Девятая

(ор. 28) симфонии 1918 и 1927 года соответственно. В то время их автор входил в Ассоциацию современной музыки и стремился ко всякого рода поискам. Пресловутое «проклятье Девятой симфонии» его не коснулось: после своей Девятой он написал еще восемнадцать симфоний. Существует также симфония Юрия Шапорина 1933 года. Найти ее мне не удалось нигде – хотя всюду указывается, что в свое время ее исполнял лондонский оркестр Би-Би-Си. Целых две симфонии подряд – Первую и Вторую в одной и той же тональности ми минор! – написал Арам Хачатурян в 1934 и 1943 году. Последняя из них – наиболее известная. Она носит название «Симфония с колоколом» и относится к так называемым «советским симфониям военной поры». Действительно, из всех трех симфоний Хачатуряна она наиболее драматичная – но ей, конечно же, далеко до трагизма «военных» симфоний Шостаковича.

А у Шостаковича в этой тональности написана Десятая симфония (ор. 93) 1953 года. Сочинение это завершает период его «больших симфоний», начатый в 1930-х годах, и написано оно после долгого восьмилетнего перерыва, последовавшего за Девятой симфонией, подвергнутой разгромной критике во время «антиформалистической» кампании 1948 года. В этой ситуации «проклятье Девятой симфонии» грозило коснуться и его. Свою новую симфонию, преодолевающую это «проклятье», Шостакович опубликовал сразу после смерти Сталина. (Премьера состоялась в декабре того же 1953 года под управлением Мравинского.) Десятая Шостаковича – одно из наиболее известных и часто исполняемых его сочинений. Она состоит из четырех частей и продолжает философский трагизм его «больших симфоний». Обе ее средние части – аналоги скерцо

(как это бывает и в симфониях Малера). Подобно Чайковскому, программность симфоний Шостаковича носит скрытый характер и не поддается простым литературным истолкованиям. С ее «музыкальным содержанием» связано немало апокрифов. Исходят они от людей, привыкших чисто по-советски эксплуатировать уровень примитивной литературной программности. В известной книге Соломона Волкова, выдаваемой автором за прямую речь Шостаковича, утверждается, что вторая часть этой симфонии (по характеру – яростное скерцо, отчасти напоминающее мотивы из «Бориса Годунова») – «музыкальный портрет Сталина». Но это очевидная дешевая политизация, исходящая от автора, написавшего свою книгу в расчете на сенсацию, которая была ему необходима для саморекламы в первые годы жизни в США. Из того, что действительно не поддается сомнениям, – в этой симфонии впервые появляется автобиографическая тема в творчестве композитора: в третьей части звучит его авторская музыкальная монограмма DSCN (от немецкого написания инициалов «Д.Ш.») – мотив «ре – ми-бемоль – до – си», ставший лейтмотивом многих сочинений Шостаковича уже позднего периода. Любители сенсаций уверяют также, что второй мотив этой части (звуки «ми – ля – ми – ре – ля», которые можно записать с помощью смеси итальянских и немецких потных обозначений как E La Mi Re A – ELMIRA) – якобы анаграмма имени тогдашней ученицы Шостаковича Эльмиры Назировой, в которую он, как говорят, был влюблен. Но все подобные «открытия» вокруг Шостаковича надо, как говорится, «делить на десять»: известно, что на его имени и фактах его биографии спекулировало немалое число людей – особенно после его смерти.



Тициан. Венера, завязывающая глаза Амуру / Галерея Боргезе

БОРИС ФИЛАНОВСКИЙ:

ЧЕМ ДАЛЬШЕ, ТЕМ БОЛЬШЕ КОМПЛЕКС САМОЗВАНЦА

В мае петербургское «Издательство Яромира Хладика» выпустило книгу композитора Бориса Филановского (БФ). О выходе его первого сборника текстов, публицистике и музыке во время карантина с музыкантом беседовала Элина Андрианова (ЭА).

ЭА Название вашей книги – «Шмоцарт». Так же называется ваше фортепианное трио 2006 года. Здесь есть некая связь?

БФ На самом деле мне просто очень нравится слово. «Шмоцарт» – это такой нью-йоркский идишизм.

ЭА Расскажите, как появилась идея издать книгу?

БФ Это была не моя инициатива – книжку издавать. Я с какого-то момента ушел в подполье и перестал выкладывать на Фейсбуке свои довольно специальные заметки. И когда Игорь Булатовский – человек с безупречным литературным вкусом – предложил собрать мои дневниковые почеркушки в книжку, я был очень удивлен. Рядом с Мортон Фелдманом, с теми монстрами, которых он публикует, вдруг я со свиным рылом в калашный ряд.

ЭА Как вы отбирали тексты для книги?

БФ Но это же не тексты, а просто... там че-то квакнул, здесь че-то пискнул. Опавшие хлопья, как я их называю. Там есть

более-менее законченные высказывания, есть дневниковые записи, какие-то bons mots, про детей, все вперемешку. Видимо, это Игоря и привлекло. Я побросал заметки в один файл, что-то переставил, чтобы появилось какое-то дыхание. Игорь не вмешивался в работу.

И это было второе большое удивление, потому что, ну елы-палы, такой крупный поэт, литератор, редактор с огромным опытом, издатель, и тут он тебе говорит: «Знаешь, вообще не оторваться. Ничего не меняй. Я читаю с огромным удовольствием».

У меня чем дальше, тем больше комплекс самозванца. И дневник как бы «никого», как он может быть интересен? Мне самому интересно, потому что я – это я. Я себя читаю, я гляжусь в это зеркало. И хотя нарциссизм мне свойственен, но не настолько, чтобы свою книжку, да еще в таком жанре – такое ненавязчивое бла-бла-бла – продвигать.

ЭА Вы пишете тексты на протяжении всей музыкальной карьеры. Практика писания о музыке, говорения о музыке, проговаривания стала необходимой для вас?

БФ Она стала действительно необходимой в последние полтора-два года, когда я начал писать рукой, в блокнотиках. Половина «Шмоцарта» написана в этот период. Вождение пером по бумаге воплощает физически производство мысли. Я чувствую, что мысль можно производить, и что ее можно производить из ниоткуда. Может, она окажется уже подуманной кем-то, не очень стройной или вперед смотрящей, но само производство не останавливается.

ЭА Этот период совпадает с вашим уходом в «подполье», как вы это назвали? Временем, когда вы меньше стали писать онлайн?

БФ Да, именно.

ЭА Это такой интимный процесс?

БФ Я описываю достаточно интимные композиторские переживания, которые не знаю, как обнаруживать, кроме как в форме дневника. Не роман же с продолжением в Фейсбуке писать.

Еще писание для меня – это пребывание в эмпиреях потенциальности, пребывание в стадиях не то что эскизных, а доэскизных. Когда еще все возможно, когда еще практически ничего не родилось из того, что могут увидеть чужие глаза в виде рукописи или набросков.

ЭА С ваших слов выходит, что письмо – это интимное, личное дело, а создание музыки тогда – публичное...



ФОТО: ДИРЕКЦИЯ

БФ Интимное, потому что у письма – очень короткий технологический цикл. Ты написал, что-то прочел, вот и все дела. А у производства музыки технологический цикл довольно длинный. И тут выход в две темы.

Первая – это мой проект direct music. Любой может заказать мне пьесу на лист А4, и ее названием станет порядковый номер и имя заказчика или человека, кому он хочет посвятить сочинение (примерно 4/5 заказов – это подарки). Такой формат сокращает технологический цикл, ведь между мной и заказчиком нет ни издателя, ни концертного зала – музыкальное натуральное хозяйство.

А с другой стороны, натуральное хозяйство – это что? Это карантин. Вдруг мы увидели, насколько важна связность музыкального поля, музыкального тела, которое мы все жрем, и эта жратва происходит, как правило, все-таки офлайн. Пойти на концерт, встретиться там с кем-то. Или как музыка академическая делается? Нужно пойти на репетицию, где тебя играют, в концертный зал на свою премьеру. Мы все чувствуем, что мелосфера оказалась рассеченной, и мы, как ее часть, зависли в состоянии натурального хозяйствования.

ЭА Раз вы заговорили о direct music, могли бы вы рассказать, как родился этот проект?

БФ Direct music появился вынужденно, я об этом упоминаю в «Шмоцарте». У меня ведь нет как таковой карьеры, заказов, настоящей музыкальной жизни. С издательствами и концертными агентствами у меня как-то не складывается. Все, что я имею сейчас, – исключительно мои усилия, больше ничьи. Но они не могут быть настолько же эффективными, как если бы кто-то мной профессионально занялся.

С одной стороны, мне обидно. Я не боюсь признаться, что завидую более успешным коллегам. А с другой стороны, может, и композитор я хреновый? И никто не должен мной интересоваться, и место мое в этом аутсайдерстве, да? Вот на обочине постою с баночкой соленых огурцов, пока вы там рассекаете на своих минивэнах. Я не знаю. Но понятно, что direct music не от хорошей жизни возник. Вообще, всех, кто обращается ко мне, я сперва стараюсь отговорить.

ЭА Почему?

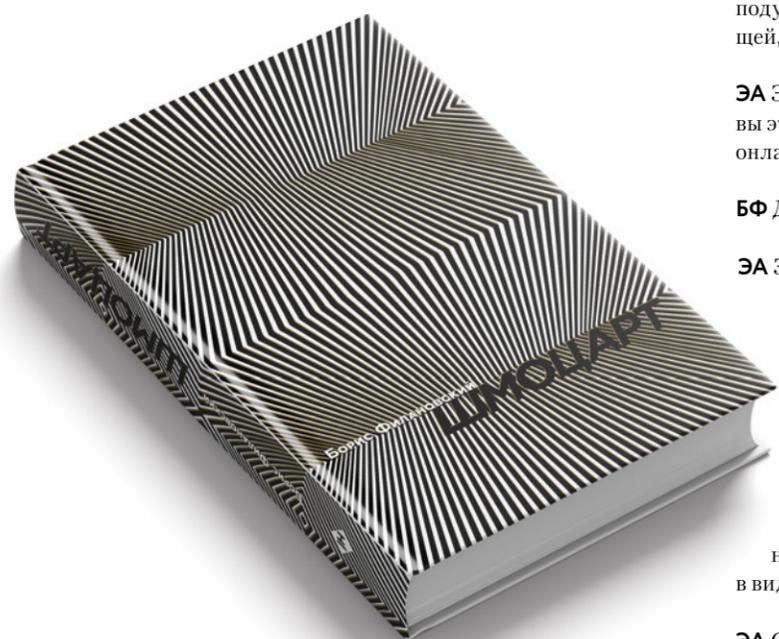
БФ Чтобы не было недопониманий. Я не пишу стилизаций. Поначалу приходили предложения вроде «пусть начинается как вон там-то, продолжается так-то, заканчивается так-то». Ответ один: мне, конечно, очень нужны деньги, но на это я не готов. Теперь я прошу послушать мою музыку на YouTube. И только после того, как согласие получено, могу начинать, чувствуя себя свободным.

ЭА За год существования direct music у вас поменялось отношение к композиторскому ремеслу?

БФ Конечно! Никакого writer's block больше не существует. Я написал три десятка этих вещей и надеюсь продолжать. И более того, мы запустили платформу, где тем же самым будут заниматься другие композиторы. Если это дело взлетит, тогда окажется, что я в некотором смысле инициировал новый сегмент в экономике академической музыки. Посмотрим.

ЭА Как вы считаете, почему академические композиторы так сильно зависимы от институций, конкурсов и грантов?

БФ Это связано с невестественностью музыки. Я могу заказать портрет художнику, но что я закажу композитору? Музыка претендует на такую степень абстракции, которая может быть только очень сильно обобщенной. Она адресована большим социальным стратам, мощным интересующимся множествами и поэтому финансируется обезличенно, через фонды, фестивали, оркестры, you name it. А обратный эффект такой, что композиторы разучились смотреть в лицо своему



слушателю. Они считают его статистически ничтожной единицей большого обезличенного множества. И в общем они правы, иначе не могли бы так абстрактно адресоваться к неопределенному кругу лиц.

Для композитора это никогда не было «глаза в глаза», тет-а-тет, vis-à-vis. То, что раньше финансировал персональный капитал, сосредоточенный у графов, князей, курфюрстов, перешел затем к оперным домам, издателям, богатым исполнителям, меценатам. Затем к радиостанциям и так далее.

В конце концов, это эрзац адресования вверх, ну, Адресату, – как было во время Ренессанса и до. В рамках общественного разделения труда композитор – специалист по сакральному. Он его деконструирует, разбирает. Он отвечает за то видение, которым сакральное видят другие.

ЭА Вы сказали, что 4/5 заказов для direct music – это подарки. А если бы вы сами себе заказывали пьесу, кому бы вы ее подарили и по какому поводу?

БФ Мне дорога идея бесконечно растущего сочинения. Так что если бы я заказывал такую музыку, то для своих детей, чтобы они росли вместе с ними.

ЭА Расскажите поподробнее, что вы имеете в виду под «бесконечно растущим произведением»?

БФ Это сочинение, которое представляет собой бесконечную серию законченных форм. Промежуточные итерации можно исполнять как угодно, вне контекста, отдельно, не как серию концертов, а просто так. И в то же время это не work in progress, потому что каждая часть обладает законченностью. Законченная форма вырастает, распускается в какую-то еще, и еще, и еще. Это след, как композитор живет музыкальную форму.

ЭА То есть это условная «бесконечность»...

БФ Есть анекдот, как прусский король Фридрих Великий в одном из сражений заорал своей растерявшейся коннице или пехоте: «Собаки, вы что, надеетесь жить вечно?!» Понятно, что я не надеюсь жить вечно. Но есть художественные практики, которые преодолевают конечность человеческого существования и передают себя от человека к человеку как генокод, например, как архаический фольклор.

Пока у меня есть три заказных бесконечно растущих произведения под названием Infinite Superposition и еще несколько, которые начаты, но пока не нашли меценатов. Практику их сочинения я определяю как супер-позицию, по аналогии с ком-позицией. Про это много в «Шмоцарте» соображений.

ЭА Давайте поговорим о публицистике, ведь она занимает большую часть вашей жизни.

БФ Да, несколько больше, чем мне хотелось бы.

ЭА Вы начали публиковаться практически сразу после выпуска из консерватории, в 1996 году. Как это произошло?



ФОТО: DIRK SCIBIA

БФ Это был единственный способ зарабатывать. Ольга Манулкина сосватала меня на фестиваль Gaudeamus в 1996 году. Мне было двадцать восемь лет, это был мой первый выезд за границу, и я попал сразу в Голландию, да еще и на два фестиваля – Gaudeamus в Амстердаме и Фестиваль старинной музыки в Утрехте. Оба – во всем их тогдашнем великолепии. Конечно, я немного прифигел по сумме впечатлений.

Когда я вернулся, Дмитрий Циликин, царствие ему небесное, предложил написать про поездку в «Час пик». Я тогда толком не знал, как и чего. (Годами позже я преподавал в проартевской Школе культурной журналистики, где редактировал тексты прекрасных мальчиков и девочек. И они писали так же, как я в своей первой статье. Ну, может, у меня вышло чуть грамотнее и содержательнее, но тем не менее.) В «Час пик» я написал текст сразу на полполосы. Платили построчно и очень мало, но время было голодное, а как зарабатывать, я тогда не понимал. Так и началось.

ЭА Вы также публиковались в «Коммерсанте».

БФ Сначала в 1998 году был «Русский телеграф» и Петя Поспелов. Туда я писал много текстов уже более-менее коммерсантовского формата, не стили, конечно. А с 2001 года, кажется, и в «Коммерсантъ» начал пописывать. Я по-прежнему не понимал огромного количества вещей, и Ольга Манулкина очень тактично и снисходительно мне все объясняла, за что я ей очень благодарен. И постепенно это стало ремеслом, я стал профи. Еще в начале 2000-х я писал во «Время новостей», где Дина Годер была редактором отдела культуры, и в специальные журналы типа «Аудиомагазин». Но я плохо помню это время.

ЭА Вы были и композитором и критиком. У вас возникли из-за этого сложности, может быть, конфликты интересов?

БФ Конфликт интересов возникает, если ты смешиваешь социальные роли, перекидываешь ресурс из одной в другую. У меня этого никогда не случалось. Если я и высказывался про современную музыку, то чаще в формате рецензий на диски каких-то там далеких зарубежных композиторов. Моя совесть чиста: они не могут прочесть «гадость», которую я написал на русском, и никогда не узнают о моем существовании. Про российских коллег я написал два-три текста, да и те, в общем-то, хвалебные.

ЭА Но в New York Times существует свод правил для критика. Вплоть до того, что если ты писал превью, то ревью писать уже не можешь.

БФ Это верно. Но дело в том, что критик, который пишет в тот же New York Times, получает столько денег, что может пойти на концерты за свои кровные. Он может ни с кем не общаться и блюсти свод профессиональной чести критика. Закономерность вот какая: чтобы размежеваться, нужно быть богатым. Профессиональные стандарты соблюдают, когда тебе достойно платят. Тогда можно не дружить с композитором, не просить у филармонических администраторов или оперных директоров бесплатные билеты и не чувствовать себя обязанным написать благосклонную рецензию. А в России так никогда не было, и сейчас, мне кажется, такого нет.

ЭА Ваши рецензии тех лет запоминаются едкими и иногда резкими замечаниями. Вы когда-нибудь жалели о написанном?

БФ Если текст хорошо написан, жалеть не о чем.

ЭА То есть эстетика выше этики.

БФ «Написанность» текста – настолько важное качество, что оно перевешивает неполиткорректность. А о чем жалеть? О том, что зря поругал? Или скорее даже о том, что малодушно похвалил, когда надо было разнести в пух и прах? Наверное, можно и что-то такое найти.

ЭА Читая антологию «Новая русская музыкальная критика», в которую вошли и ваши тексты, я нехотя задавалась вопросом, что случилось. Что случилось с дерзкими критиками конца 1990-х – начала 2000-х? Люди, олицетворявшие когда-то расцвет музыкальной журналистики в России, устали и исписались, вклинились в систему?

БФ Думаю, с возрастом становишься добрее. В молодости всех рвешь зубами, и кажется, что ты-то знаешь, как правильно, а все эти старперы неизвестно что и зачем делают. Но также в открытии чего-то нового есть первобытная энергия. И в открытии возможностей свободной критики и свободного слова эта энергия была. А затем это поле превратилось в возделанную делянку – ее надо пахать и бережно относиться к ее ресурсам, чтобы урожай приносила.

И музыка действительно не хватает молодой злой критики. В театральной среде с этим все в порядке, насколько я понимаю. Есть Антон Хитров, есть Вилисов, прости господи, который попирает все моральные стандарты, но тексты у него энергичные, дай бог всякому. А в музыкальной критике... Может, я не слежу и не знаю.

ЭА В конце нашего интервью я хотела бы вспомнить ваш лозунг, который задел многих российских музыкантов: «Убей в себе DSCH». А кого спустя пятнадцать лет надо сейчас убить?

БФ Я бы сказал, что нужно убить в себе себя как цельность. Но это мой личный ответ, только для меня. Быть не целым, не цельным. Убить в себе стремление к логичности, завершенности, с чем бы оно ни было связано. У большинства людей оно связано с какими-то хорошо известными паттернами, принадлежащими тому или иному стилю, но это только частный случай. Я хочу все время обновляться, быть ошибкой, быть агентом ошибки. Не замыкать себя как систему.

ЭА Тогда написание бесконечного произведения – это своего рода метафора этого обновления и постоянного производства ошибок.

БФ Прошло слишком мало времени, сделано еще слишком мало. Я только могу надеяться. ■■■

МУЗЫКАЛЬНОЕ ЧТЕНИЕ

Каждый год книг о популярной музыке выходит немало. Разобраться в том, что действительно достойно внимания, – задача не всегда простая. Алексей Певчев представляет несколько интересных новинок.

**ВЕРНЕР ЛИНДЕМАНН
МАЙК ОЛДФИЛД В КРЕСЛЕ-КАЧАЛКЕ
БОМБОРА**

Поклонники одной из самых популярных современных рок-групп Rammstein, увидев имя автора, конечно же, примут боевую стойку,



и не напрасно. Действительно, автор – известный в ГДР детский писатель и отец Тилля Линдемманна, предстающего в книге во всем мятежном обаянии юноши из страны бывшего соцлагеря. Музыке здесь, несмотря на название, места почти не нашлось – упоминание пластинки того же Майка Олдфилда и группы Scorpions, конечно же, не в счет. В целом это наблюдение главы семейства за взрослением нагловатого подростка, отмечающего дисциплину, семейные ценности и еще не определившегося, как ему строить жизнь. По мнению прошедшего войну отца, отрок ведет себя

неясно – и именно эта неясность пугает сильнее, чем все страшилки еще даже в грезах не возникших Rammstein. Увы, до того, как Rammstein покорили вершины, Вернер Линдемманн не дожил.

Запутанная семейная история – мать Тилля в книге возникает лишь эпизодически, его подруги то и дело подкидывают проблем, но, как поясняется в завершающем книгу интервью Линдемманна-младшего, во многом все это – продукт творческой фантазии Линдемманна-старшего. Воспринимать книгу как подлинную семейную хронику, пожалуй, не стоит, но сама манера изложения – неторопливая, но при этом плотная, известная всем, кто знаком с литературой ГДР, позволяет погрузиться в очень непростой и тревожный период жизни Германии, уже отчетливо ощущающей треск Берлинской стены. В конфликте отца и сына, так же, как и в противостоянии Восточной и Западной сторон, – конфронтация старого и нового. Скрытое личное опасение в несостоятельности многолетних традиционных ценностей и закипающая энергия молодой силы еще сосуществуют под крышей семейного загородного домика. И никто из героев книги даже во сне не видит чаши многотысячных стадионов, так же, как миллионы юных поклонников Rammstein вряд ли могут представить, что у огромного монстра с микрофоном папа – детский писатель.

**ФИЛ КОЛЛИНЗ
Я ЕЩЕ ЖИВ
АВТОБИОГРАФИЯ
БОМБОРА**

Первая обширная русскоязычная биография как Фила Коллинза, так и отчасти выдающейся британской группы Genesis. Отношение к Коллинзу у почитателей рок-музыки двоякое. Для одних – после выхода из состава Genesis вокалиста Питера Гэбриэла и начала лидерства

в ней Коллинза группа закончилась. Для других – только началась. Тем не менее практически все едины в одном: Фил Коллинз – выдающийся барабанщик и исполнитель, странным образом долгое время умудряющийся совмещать работу в умной арт-роковой группе и запись успешных и действительно качественных поп-пластинок. Коллинз настолько умело и доброжелательно вовлекает читателя в подробности своей биографии, что уже в самом начале повествования, испытываешь стойкое желание купить всю



дискографию Genesis на виниле, а в финале становишься поклонником еще и сольного творчества, ранее казавшегося всего лишь качественной фоновой музыкой для прибрежного буржуазного ресторана.

Главный недостаток русскоязычной версии книги – некомпетентная редакция текста, увы, типичная для многих «музыкальных» книг, выходящих потоком. Впрочем, режущие любительские толкования общеизвестных музыкальных терминов, погоды, к счастью, не делают и погружению в мир Коллинза почти не мешают. Учитывая современные интернет-возможности, многие из упоминаемых малоизвестных

песен, киноролей или сессионных записей можно найти не отвлекаясь от чтения, а отдельные негласные выводы пойдут на пользу всем музыкантам. Например, любвеобильный Коллинз, к счастью, ни разу не доверил вести свои дела ни одной из своих пассий. Что, как показывают мировая (за исключением, разве что тандема Оззи Осборн – Шерон Арден) и отечественная практики, неизменно привело как к личной деградации лидера, так и к творческому кризису всего коллектива. Все пережитое на амурном поприще позволяло Коллинзу не только входить и выбираться из алкогольных трипов (о которых мало кто знал из почитателей этого неизменно веселого и обаятельного дядьки), но и создавать настоящие шедевры. И несмотря



на то, что именно крайне сложным личным переживанием места в книге уделено больше, чем куда более занимательным творческим подробностям, автобиография одного из самых харизматичных музыкантов британского рока – образец честного и поучительного литературно-музыкального повествования.

**ДЖОАННА СТИНГРЕЙ
РУССКИЙ РОК. ИСТОРИЯ
(ФОТОГРАФИИ, ИНТЕРВЬЮ, ДОКУМЕНТЫ)
АСТ**

Это третий, завершающий том в многолетнем романе несостоявшейся американской певицы и одного

из важнейших менеджеров в истории российского рока. Появившись несколько лет назад в интернете редкие, сделанные Стингрей фото рок-героев взбудоражили интересующую общественность, но идея издать снимки одним красивым фотоальбомом отклика у автора не нашла. Условной и, как оказалось, успешной «нагрузкой» к нынешнему изданию стали два тома описаний «приключений» – «Стингрей в Стране Чудес» и «Стингрей в Зазеркалье», иногда занимательных, иногда откровенно наивных и, по словам очевидцев, порой грешащих отдельными отступлениями от истины. Тем не менее игра стоила свеч, и картина рок-н-роллного бытия середины – конца 1980-х годов получилась весьма яркой. Все та же наивность вопросов в интервью смелой американки к представителям русского рока с лихвой компенсируется уверенными ответами самих спикеров – еще фактически запрещенных, но уже абсолютно готовых к тому, чтобы стать «звездами». Документы, фиксирующие отношения с партиями, правительствами двух стран, личные письма и фрагменты газет – настоящий слепок эпохи. Ну и наконец, то, ради чего все затевалось: фотографии молодых Гребенщикова, Курехина, Науменко, Мамонова – яркие, качественные и бесконечно динамичные. Именно такие могла сделать только безбашенная американка, переживавшая в тот исторический период, вероятно, самое яркое музыкально-романтическое впечатление своей жизни.

**ВЛАДИМИР ПОЛУПАНОВ
АРТИСТЫ ТЯЖЕЛОГО ПОВЕДЕНИЯ
ИД «ВЕЗДЕЦ»**

Автор книги – бесценный музыкальный обозреватель газеты «Аргументы и Факты», так же как и Стингрей, переживает и описывает свой опыт в музыкальной среде. Дело ему пришлось иметь с фактурой, разительно отличающейся от той, что досталась его американской коллеге. Массовая журналистика 1990-х – 2000-х по большей части, увы, сводилась к развлечению толпы (нежели к ее просвещению) и воле газетного руководства, требовавшего увеличения

тиража за счет смакования финансовых и интимных подробностей жизни артистов, не сильно совмещающихся с музыкальной аналитикой и продвижением новых талантов. Тем не менее описание Полупановым коллизий и «бурь в стакане воды», к которым, по большому счету, сводится деятельность большинства героев повествования, выглядит, во всяком случае, забавно и весело. Разборки, обидки, судянные тяжбы, закулисная возня, пьянки-гулянки и прочая «светско-индустриальная» канитель, поданные в привычной для автора легкой и ироничной манере, пускай и наталкивают на один грустноватый вопрос «что все это было!?!», но отлично объясняют положение дел. Сложно сказать, задавался ли этой целью сам автор, или здесь вопрос читательского



отношения, но желающим попробовать разобраться в том, как выстраивалась сегодняшняя ситуация с массовой отечественной поп-музыкой, прочтения этой книги не избежать. Ну и о главном: именно здесь вы найдете одно из самых объемных, убедительных и всеохватывающих многочастных интервью с Аллой Пугачевой и абсолютно уникальную беседу с Сергеем Курехиным. Такие достойные персонажи, как Марк Нопфлер, Deep Purple, Depeche Mode и группа «ДДТ», вынесенные для привлечения на обложку, в книге отсутствуют. Вероятно, оставлены на второй том, а ради них его точно стоит подождать.

САМЫЙ ТИХИЙ «ЖУК»



Рассказ о любом из «битлов», даже если это Ринго, – занятие довольно бессмысленное. Описание их трудовой и творческой, ну и конечно личной жизни занимает сотни томов и исследований. Легендарного барабанщика The Beatles принято считать самым незаметным, но это совсем не так.

Несмотря на то, что неоднократно звучала мысль, дескать, в «великой ливерпульской четверке» Ринго Старр не обладал таким композиторским даром, как Джон Леннон, Пол Маккартни и Джордж Харрисон, а по словам Джона, не являлся лучшим барабанщиком даже в The Beatles, проведенный однажды масштабный опрос на тему лучшего рок-ударника неожиданно вывел его на одно из первых мест. Действительно, на фоне блистательных Джона, Пола и Джорджа Ринго немного терялся, но с того самого исторического момента, когда он уселся за барабаны в группе, которой было суждено навсегда перевернуть мировую популярную музыку, ни в мастерстве, ни в обаянии, ни в чувстве юмора Ринго ни разу им не уступал.

Ринго Старр, урожденный Ричард Старки, родился 7 июля 1940 года в рабочем районе Ливерпуля. В детстве часто болел и именно в детской больнице получил первые уроки игры на барабанах. В 16 лет уже бодро работал за самодельной ударной установкой, а в 19 слыл звездой в главной на тот момент ливерпульской группе Rory Storm & the Hurricanes до тех пор, пока в среду 15 августа 1962 года не получил предложение от земляков под названием The Beatles заменить их барабанщика Пита Беста. Ну а дальше – история, которую можно прочесть в сотнях вариантов и вариаций.

Забавно, однажды случилось так, что первым свое выходное пособие в The Beatles мог получить именно последний к ней присоединившийся – Ринго! Во время напряженной работы над записью двойного White Album кто-то – то ли Джон, то ли Пол, то ли Джордж, всплыв, обвинил Старра в профнепригодности. Ничего подобного до этого не случилось! Ну не принимать же всерьез ситуации, когда на записи дебютного «битловского» альбома профессионал высшего класса продюсер Джордж Мартин решил подменить Ринго студийным музыкантом, или когда в 1964-м из-за болезни на части тура Старра заменил барабанщик Джимми Николл. Во время работы над «белым» все явно вышло из-под контроля еще и потому, что The Beatles перестали быть концертной группой. Возможности аппаратуры не позволяли музыкантам слышать себя на стадионах, разрываемых от девчачьего визга, и оказавшись запертыми в студии, наедине со своей великой музыкой, Джон, Пол, Джордж и Ринго просто оказались не готовы к дружескому уединению, о котором мечтали, удирая от поклонников, как в фильме A Hard Day's Night, так и в реальной жизни, перемещаясь лишь в окружении полиции или персональной охраны. Так что в тот раз Ринго в компании тогдашней

жены Морин и двоих детей спокойно махнул на Сардинию предаваться радостям семейного отдыха и своему главному увлечению – фотографии! Об этом хобби много лет спустя Ринго говорил: «У меня есть всего лишь семь фотографий от рождения до совершеннолетия. В нашей семье никогда не было фотоаппарата!» Как только «зарплата» стала позволять, Ринго в страшном восторге принялся скупать самое новое съемочное оборудование, уже в интервью для первого издания «Авторизованной биографии The Beatles» жалуется, что ему некуда его девать, а он все покупает и покупает. Ничего! Чуть позже пригодились и возможности, и желание, и оборудование для съемки.

Конечно, во время той нервной сессии история The Beatles не закончилась. К возвращению Ринго Джордж украсил студию цветами, чтобы подчеркнуть красоту воссоединения.

Были ли все четверо друзьями и считали ли Ринго за равного? Конечно, были и считали! И развести этот великий квартет окончательно не могли ни слава, ни деньги, ни женщины, ни время. Спустя три года и три альбома, когда The Beatles все-таки распались, их неоднократное воссоединение в полном составе происходило только на сольных пластинках Ринго. Пускай в качестве авторов песен и приглашенных музыкантов, но и Джон, и Пол, и Джордж всегда были рядом с ним и всегда готовы были к его фирменным «сдвоенным долям».

Ну а что было у Ринго после The Beatles? Да много всего. Казалось бы, самый незаметный и тихий из группы мог бы легко удалиться на покой и даже в свои молодые годы спокойно курить бамбук, выкупив милый остров в южных морях. Любой другой, но не Ринго.

Будучи одним из тех, кто однажды перевернул мир, он с интересом следил за теми, кто шел следом. И одним из самых пристальных объектов внимания стал король глэм-рока, удивительный музыкант-чародей, лидер неповторимой группы Т. Рех Марк Болан. О нем-то и повествует фильм Born to Boogie, в котором Ринго Старр выступает как режиссер и продюсер. Увлечение фотографией плавно привело и в кино и в актерство. На сегодняшний день Ринго Старр отметил почти в трех десятках картин (не считая работ, так или иначе связанных с The Beatles) и везде оказывался к месту.

Одна из самых популярных песен Ринго «битловского» периода называется Octopus's Garden («Сад осьминога»). Кстати, надо отметить, что ни одна пластинка The Beatles не обходилась без одной его песни, а на том самом двойном White Album их, понятное дело, две. Осьминог, как известно, – существо не только осторожное, но и очень умное, так что тот факт, что Ринго оказался весьма неплохим бизнесменом, явление вполне себе объяснимое. То и дело всплывает в прессе информация о каких-нибудь аукционах, на которых вещи из кладовок веселого барабанщика уходят за бешеные суммы.

Жены, дети, правнуки Ринго Старра души в нем не чают. Ну, еще бы: бодрый, веселый деда, один из The Beatles, актер,



ФОТО: MARK SELIGER

автор песен, книг и фотоальбомов да еще и Кавалер ордена Британской империи, полученного еще в 1965 году из рук королевы Елизаветы II, и сэр «рыцарь-бакалавр». Последнее звание музыкант получил спустя двадцать лет после Пола Маккартни.

А что же с музыкой? И с ней у сэра Ринго Старра все в порядке. Он успешно гастролирует с группой Ringo Starr and His All-Starr Band, с 1989 года и по наши дни сменившей тринадцать составов. В разное время в нее входили музыканты групп The Eagles, The Who, Procol Harum, The Guess Who, Cream, Grand Funk Railroad, Bad Company, Free, The Police, Supertramp, ELP, Mott The Hoople и многих других, не говоря уже об успешных сольных исполнителях, желающих поучаствовать в этом славном и заводном проекте.

Сольная работа вне «звездного бэнда» тоже кипит вовсю, и отличный альбом What's My Name, вышедший в прошлом году, – лишнее тому подтверждение. Одним из приглашенных на запись в домашней студии стал Пол Маккартни, а одной из песен, записанных на этом альбоме старыми друзьями, стала Grow Old with Me авторства Джона Леннона.

Однажды у Ринго Старра спросили, сколько раз в день он произносит свою любимую фразу «Peace and Love» («мира и любви»); тот ответил, что это именно те первые слова, которые слышит его жена Барбара Бах, вот уже тридцать девять лет просыпающаяся рядом с мужем. А потом Ринго повторяет их при встрече и расставании. На протяжении многих лет в день рождения Ринго Старра, 7 июля, именинник и его поклонники проводят ежегодную акцию: сжимают ладонь, поднимают вверх указательный и средний пальцы, возведенные в знак мира, и говорят: «Peace and Love». Даже если вы не успели это сделать в назначенный день, сделайте это сейчас.

Хуже точно не будет, точно будет лучше!

ИИ

ОНИ ТАКИЕ РАЗНЫЕ

ГРУППА QUEEN ОТМЕЧАЕТ ПОЛУВЕКОВОЙ ЮБИЛЕЙ

27 июня 1970 года в местечке Труро, расположенном в графстве Корнуолл – более чем в 200 милях к юго-западу от Лондона, начинающая группа с помпезным, но истинно британским названием Queen сыграла свой дебютный концерт. Много лет спустя барабанщик Роджер Тейлор рассказывал, что выступление организовала его матушка, задумав провести благотворительную акцию в помощь Красному Кресту: «Нам заплатили пятьдесят фунтов, и по тем временам это была приличная сумма!» Помимо Тейлора, на сцене City Hall в тот вечер находились Брайан Мэй (гитара), Фредди Меркьюри (вокал) и Майк Гроуз (бас). Вскоре место последнего занял Джон Дикон. В сет-лист вошли такие композиции, как Stone Cold Crazy (речь об этой песне пойдет ниже) и Son and Daughter.

Музыкальное наследие самой интеллигентной британской рок-группы выдержало испытание временем, и спустя пятьдесят лет «королевские» сокровища не утратили своей ценности. Но в чем же феномен Queen? Почему эксперты до сих пор не могут дать однозначного ответа на вопрос о стиле группы? Вероятно, потому что Queen изначально сторонились стандартных идиом рока и не боялись постоянно исследовать «далекие планеты» – пусть даже в рамках одной, отдельно взятой «нетипичной» композиции. Вот несколько примеров.



STONE COLD CRAZY
(1969)

У песни Stone Cold Crazy с третьей студийной пластинки Queen – Sheer Heart Attack (1974) – интересная судьба. Фредди написал ее во время работы с ансамблем Wreckage, но впоследствии к Stone Cold Crazy приложил руку каждый из участников Queen: это был первый в истории группы прецедент, когда авторские права делились на четверых. До официального релиза

трехминутная песня многократно подвергалась изменениям. Брайан Мэй рассказывает, что предложил Фредди сделать музыку «безумнее»: новый гитарный рифф ускорил темп композиции. В итоге совместных доработок получилась песня, которую теперь принято считать одним из ранних образцов speed metal, и которая сыграла важную роль в становлении такого направления, как thrash metal.

Ироничный текст песни смешивает сон и реальность: в ночном кошмаре герой – духовик, играющий на тромбоне, – видит себя гангстером Аль Капоне и пытается избежать столкновения с полицией. Затем он взаправду вынужден убежать от представителей закона, поскольку, устав от своих однообразных будней, воплощает свои гангстерские фантазии в жизнь: нарушает общественный порядок, расстреливая прохожих из водяного пистолета-пулемета Tommy.

В 1990 году американская группа Metallica записала кавер на Stone Cold Crazy. В этой версии брутальность доведена до предела:

по содержанию – уличное насилие вместо английской иронии и по звучанию – свирепый, рычащий баритон Джеймса Хетфилда вместо чистого, звонкого вокала Фредди. Соотечественники оценили переделку, присудив Metallica «Грэмми» в номинации «Лучшее метал-исполнение».



ANOTHER ONE BITES THE DUST (1980)

Единственная песня Queen, покорившая американскую аудиторию и, как следствие, коммерчески самая успешная, хотя стилистически не имеющая ничего общего с хитами группы в европейских чартах.

Another One Bites the Dust была написана басистом Джоном Диконом, который рискнул ступить на территорию фанк-музыки под влиянием американцев из Chic. Впрочем, для Queen это уже было не в новинку: ранее в фанке упражнялся дуэт Меркьюри – Тейлор (альбом Jazz представляет итог их экспериментов – песню Fun it), но до такого серьезного шага, как выпуск сингла, дело не дошло.

Во время записи Дикон, помимо своего баса, играл на большинстве инструментов: двух гитарах, пианино, а также отбивал ритм хлопками. Тейлора он обяжал обмотать барабаны пленкой и одеялами, чтобы добиться сухого звука электронной перкуссии – характерного фанкового грува. У слушателя должно было создаться впечатление,

что в песне присутствовал синтезатор, но это не так: все спецэффекты были сделаны путем искажения звука гитары и фортепиано.

Текст Another One Bites the Dust, на первый взгляд, отсылает к гангстерским историям: вооруженный до зубов Стив идет по улице, натянув шляпу на лоб. Но если вчитаться, то легко заметить сходство эмоциональных переживаний героя этой песни с настроением уже упомянутого выше тромбониста из Stone Cold Crazy, с той разницей, что новый персонаж обозлен на весь мир, и ему не до шуток.

Another One Bites the Dust расколола группу на два лагеря. С одной стороны были Дикон и лояльный к афро-американской музыке Меркьюри; с другой – Мэй и Тейлор, выступавшие против выпуска песни отдельным синглом. В ситуацию вмешался случай в образе другой легенды 80–90-х: Майкл Джексон услышал новинку и высказал свое мнение: Another One Bites the Dust достойна сингла. Так король поп-музыки стал крестным отцом будущего номинанта на «Грэмми». Но успех песни сыграл с Queen злую шутку: следующая работа – альбом Hot Space, фанковый от корки до корки, с единственным исключением – балладой Life Is Real (Song for John Lennon), оказался самым неудачным во всей дискографии британского квартета. После взлета к вершинам последовало громкое падение. Подавленные участники поспешили взять творческую паузу и уделить внимание сольным проектам.



YOU DON'T FOOL ME (1995)

Королевский фандом уверен, что последний сингл Queen, записанный с Фредди, – You Don't Fool Me – самое нетипичное творение группы. По своему построению он отвечает стандартам успешных радиохитов с их многократным повторением мотивов и отдельных фраз, но для Queen в целом это было не свойственно. Песня также выбивается из контекста альбома Made in Heaven, в котором она была впервые представлена: весь материал пластинки – лучшие образцы рок-музыки 80-х, в то время как You Don't Fool Me – вариант для танцполов. При этом в ней есть нечто совершенно нехарактерное и для канонов клубного искусства 90-х: пронзительное, драматичное соло электрогитары – одно из лучших у Мэя, и общее меланхолическое настроение, свойственное скорее балладам. Причина этого несоответствия кроется в истории записи You Don't Fool Me.

Как вспоминает Мэй, фрагменты композиции удалось сделать в швейцарском Монтрё во время последних сессий с Фредди. Сил практически



ФОТО: ПАТРИК ЛЕЧОЛД

не оставалось, дни фронтмена Queen были сочтены. «Когда дело дошло до того, чтобы собрать воедино альбом (уже после смерти Меркьюри. – Ред.), продюсер Дэвид Ричардс решил взять за основу существующие наброски и сделать из них законченный трек. Я не был уверен, что у него получится, так как исходников сохранилось очень мало – голые кости, если так можно сказать. Дэвид проделал огромную работу, переплетая текстуры вокруг вокальных секций, растягивая длительность композиции. Роджер и Джон добавили свои идеи. Потом пришла моя очередь, и мы с Дэвидом записали множество различных риффов. Результат привел нас в восторг! Дэйв и до этого “спасал” много вещей, микширование – его конек!»



UNTITLED TRACK 13
(1995)

Пожалуй, ни одна композиция Queen не вызывает столько вопросов, как эта 22-минутная вариация в стилистике эмбиент (в основе которой лежит создание специфической атмосферы вокруг одного конкретного тона путем обработки его

тембра и других физических характеристик) – последняя на пластинке Made in Heaven. В среде фанатов безымянный трек-энigma получил название Ascension («Вознесение»).

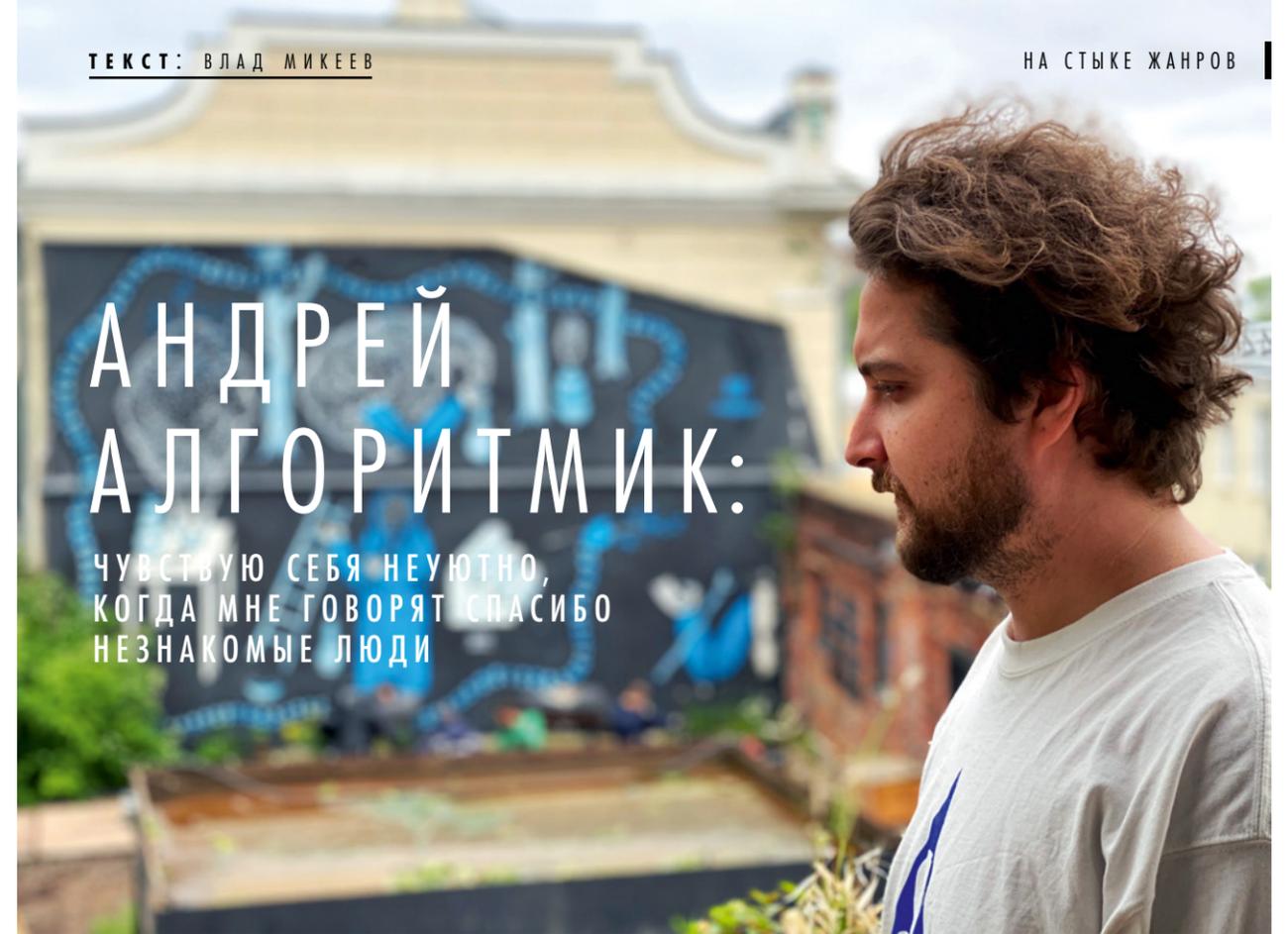
Находясь формально вне основной структуры Made in Heaven, композиция тем не менее тематически и тонально (ре мажор) связана с открывающей диск песней It's a Beautiful Day и ее репризой, закольцовывающей альбом. Атмосферное фоновое звучание рождается из нарастающего вибрирующего гула, устремляющегося ввысь. В этом странном путешествии за пределы реальности ход времени то убыстряется, то проваливается в небытие, и где-то вдали эхом отзывается голос Фредди, спрашивающий: «Are you running?» Движение прекращается, и остается лишь холодное космическое пространство, хранящее обрывки памяти – смеха Фредди на фоне грозового ливня. Но стихия отступает, и слушатель попадает в мир струящегося света. Что это? Рай?

Долгое время Брайан Мэй хранил молчание, не выдавая подробностей рождения тринадцатого трека. Однако после кончины уже упомянутого выше Дэвида Ричардса все же

приоткрыл тайну: «Мы с Дэйвом зажгли благовония и свечи в аппаратурной, включили всю технику в студии и принялись “писать картины” синтезаторами и сэмплерами на фоне мерного гудения дронов». По его словам, процесс длился восемь часов. Тейлор тоже внес свою лепту, добавив некоторые звуки ударных.

Законы поп-индустрии таковы, что о стиле того или иного музыкального коллектива мы привыкли судить по песням из сборников, ротации радиостанций, рекламных роликов, киномейнстрима, фонового сопровождения нашего шоппинга. Но лишь отходя от хитов, можно открыть весь стилиевой диапазон группы. Широкая аудитория знает о Queen лишь то, что до сих пор приносит дивиденды. Настоящая же «королева» все еще остается для нее неузнанной.

Стиль группы, безусловно, эволюционировал с годами, но при этом для каждого нового альбома Queen оставался неизменным эклектичный подход, то есть смешение различных жанров и поджанров. Полистилистика (будем это называть академическим термином) здесь – не негативная оценка, а скорее один из признаков искусства второй половины XX века. Стилиевая множественность позволила Фредди, который выступал не только эпатажным фронтменом, но идеологом группы, Брайану, Роджеру и Джону в эпоху глэм-рока использовать самые контрастные музыкальные компоненты. Somebody to Love – что это, если не госпел? Crazy Little Thing Called Love – отличный образец рокабилли. Seaside Rendezvous – изящный двухминутный водевиль. Средняя часть одной из самых мощных песен Queen – эпической Innuendo (великолепная работа Фредди и Роджера!) – иступленное, невероятное фламенко. Блюз, кантри, кроссовер, диско, фолк, фанк – Queen могли одновременно экспериментировать с огромным количеством стилей. И все же людям свойственно навешивать ярлыки, поэтому в среде поклонников группы прижилось мнение, что их кумиры играли progressive rock. ■■



АНДРЕЙ АЛГОРИТМИК:

ЧУВСТВУЮ СЕБЯ НЕУЮТНО,
КОГДА МНЕ ГОВОРЯТ СПАСИБО
НЕЗНАКОМЫЕ ЛЮДИ

Когда в редакции предложили взять интервью «у кого-нибудь интересного», я, Влад Микеев (ВМ), недолго думая, позвонил Андрею Алгоритмику (АА), известному московскому диджею и музыкальному деятелю. В это смутное время Андрей самоизолировался в особняке на Гончарной, где находятся его клуб Powerhouse и студия звукозаписи. По утрам он выходит в эфир собственной интернет-радиостанции New New World Radio, днем успевает поддерживать жизнедеятельность клуба, записывать молодых музыкантов и «менеджерить» производство пластинок на заводе Semikols, который он открыл вместе с отцом. Героический человек.

Мы провели с Андреем целый день в стенах «Дома». Вместо пленки, которую пока негде проявлять, я решил сфотографировать его на свой телефон. Получилось DIY-интервью, соответствующее духу времени.

ВМ Как дела, Андрей?

АА Неплохо, неплохо. Отвоевали наш особняк. Владелец здания в очередной раз вывесил объявление о продаже, хотел вовремя получить арендную плату, что довольно сложно в условиях пандемии. Но когда мы написали пост о ситуации, за неделю пришла огромная поддержка от друзей, посетителей и музыкантов. Cream Soda перевели крупную сумму, просто сказали: «Ребята, держитесь». Это очень классный дружественный жест. Теперь мы опять на плаву, готовим веранду к летнему сезону. Придется делать большие интервалы между столиками, но сможем принимать около сотни человек.

ВМ Был момент, когда у тебя опустились руки?

АА Нет, первый месяц я был на легком адреналине, придумывал что-то новое, не раскисал. Потом все стало совсем плохо, и подключилась поддержка окружающих людей, что опять же не дало мне впасть в уныние. Остался бы жить в квартире – точно бы загрузил (смеется).

ВМ Про поддержку расскажи подробнее, как это происходило?

АА Мы не объявляли сбор денег. Еще рано (смеется). Я оставил это на крайний случай. Мы выставили на продажу огромное количество мерча. Более пятисот лотов: пластинки, майки, депозиты на бар, запись на студии, духи. Скоро выставим ограниченный тираж принтов с изображением «Дома».

ВМ Запись на студии – востребованный лот?

АА Да, сейчас, например, пишется группа «Казускома». Они перенесли запись наверх. Мы расставили звукоинженеры по комнатам. Пишем общую панораму и инструменты, а на студии уже будет вокал. «Пасош» и «Увула» скоро начнут записывать совместный альбом.

ВМ А как насчет трансляций?

АА Мы их периодически делаем и в конце недели устроим онлайн-фестиваль, где выступят «Пасош», «Увула»,

Куматик Ensemble и Катя Шилоносова, «Деревянные киты», «Нотэбёрд», «Сад имени Фёдора», Juncti, «Всигме» и «Спасибо». Надеюсь, на этом трансляции закончатся, и мы перейдем в режим маленьких концертов на пятьдесят человек. Мне кажется, людям это надоело уже.

BM Точно!

AA От трансляций все действительно устали, но в будущем начнутся попытки переосмысления, смешивание с VR, театром. На следующей неделе у нас будет делать трансляцию Pixelord. Его команда придет оцифровывать площадку, создавать 3D-макет. В итоге артист будет играть лайв в сенсорном костюме. Получится картинка в картинке, со сменой масок, фактически мультяк. Для электронной музыки это нормально, но «рокешник» вряд ли будет чувствовать себя уютно в такой атмосфере.

BM Дружественные «Дому» артисты сильно пострадали из-за пандемии?

AA Пострадали в первую очередь те, кто только начал зарабатывать на музыке. Те же «Интурист», Мидборн или Lucidwox не зарабатывают на стриминге. Концерты для них – это решающая история.

BM Не кажется ли тебе, что сложившаяся ситуация подтолкнет музыкантов к изобретательности? Может, форма подачи музыки изменится?

AA Это да, люди ищут цифровое самовыражение. Тот же Мидборн делает включения со своего балкона. Называется «На балкончике с Димончиком» (*смеется*). Не факт, что это к чему-то приведет в плане заработка.

BM Ты в прошлом году перезапустил New New World Radio...

AA Да, три года назад его запустили Ваня Золото и Артур Кузьмин. Все было достаточно классно, с большим количеством контрибьюторов. Радио базировалось в стенах Powerhouse, и я наблюдал за его становлением. Затем Ваня ушел, все как-то пошло на спад, и я решил подключиться к процессу, вошел в команду, чуть-чуть переосмыслил концепцию и запустил сайт nnwradio.com. Теперь новые выпуски программ выходят по средам и воскресеньям, и почти каждый день есть мой поздний утренний эфир с 12 до 14 часов под названием «Поздний завтрак». Он состоит из музыки, которая накопилась у меня за годы. Я почти не говорю, в основном приветствую слушателей и прощаюсь. Для меня это больше медитативная практика.

BM Не хочешь быть полноценным радиоведущим?

AA Я не чувствую себя ведущим, мне больше нравится слушать, нежели говорить. Но когда все вокруг окончательно сломается, я обязательно уеду в Ригу и начну выступать на радиоволнах в качестве долгоиграющего рассказчика.

BM Получаешь feedback от слушателей?

AA На вечеринках подходят люди, говорят спасибо. Чувствую себя неуютно, когда мне говорят спасибо незнакомые люди.

BM Ты все равно живешь в клубе. Не было желания начинать свое утреннее шоу пораньше?

AA Раньше начинать нет смысла: все спят. В 12 часов люди подключаются, слушают «Поздний завтрак» и остаются с нами на весь день. Так же делает Чарли Бонс на английской интернет-станции NTS. Постепенно люди привыкают и начинают слушать радио ежедневно.

BM Какие шоу на New New World Radio читателям стоит послушать в первую очередь?

AA Push The Button одного из редакторов The Wire Шейна Вулмана. «Последний писк» музыкального журналиста Армаса Шпилева-Викстрема. Mute Song – шоу, в котором представители легендарного лейбла ставят треки из своего каталога. Вместе мы уже сделали специальные выпуски перед днем рождения Ника Кейва и на годовщину смерти Йоханна



Йоханссона. Наши резиденты Jazzve и «Опиум Андеграунд» выпускают отличные шоу.

BM Как проходит жизнь самоизолировавшихся в Powerhouse?

AA Сюда переехали я, Наиля Гольман и Алина Носкова. У всех есть свои дневные дела. Девчонки помогают со спецпроектами, историями поддержки, придумывают новые способы, как нам о себе заявить.

Я попробовал себя во всех ролях, могу даже на кухне работать. Жизнь здесь стала отдельным опытом, и мне пока очень нравится. Подумываю даже не переезжать обратно в квартиру. Один из плюсов этого странного страшного времени в том, что у меня теперь стабильный график.

BM Давай поговорим про Semikols. Как в жизни человека вдруг появляется завод по производству пластинок?

AA Сцене нужен не только клуб, но и завод, печатающий музыку. Я много раз печатал сам и сталкивался с очередями, затяжной доставкой и суровым сервисом. Мой отец раньше продавал пластинки, переписывал музыку с бобин на кассеты, такой музыкальный бутлеггер. В какой-то момент мы сошлись на нашем увлечении музыкой и решили открыть завод Semikols. Отец занимается менеджментом, а я ищу артистов. Печатаются у нас в основном локальные группы из России, Прибалтики, Словакии, Словении, Польши. В связи с пандемией стало в пять раз меньше заказов, но завод продолжает работать. Например, «Хадн дадн» и Is3reak печатаются сейчас.

BM Какие пластинки из выпущенных тобой порекомендуешь читателям?

AA «Интурист», альбом «Экономика» – яркий пример нового авангарда, интеллигентного, с огоньком. Последний альбом группы «Увула», новая романтика, которую можно послушать больше одного раза. Есть поп-нотки, но все равно на эстетстве. Для более широкого среза аудитории подойдут альбомы Cream Soda «Комета» и «Красиво». У Никиты Забелина неплохой двойной альбом вышел – Rhizome. Все думают, что это техно, но на самом деле вещь достаточно экспериментальная и отлично подходит для домашнего прослушивания.

BM Есть ли сейчас совсем новые артисты, близкие к Powerhouse, про которых ты понимаешь, что они скоро выстрелят?

AA Группа LOVANDA из Екатеринбурга, Лала и Паша. Это такой фанковый грузовый хип-хоп на очень чилловом вайбе с большим влиянием кумбии и бразильской музыки, но обернуто все в аутентичное русское звучание. Они у нас записали мини-альбом TURBO, и он очень классный.

BM Ты очень много делаешь для локальной независимой сцены. Задумывался, зачем тебе все это?

AA Для меня это долгий и важный путь. Классно заниматься любимым делом, видеть результат и развиваться вместе с музыкой и людьми вокруг. Важно понимать свою миссию и осознавать ответственность, но при этом не забывать получать удовольствие.





JUNGS AUS MOSKAU UND BERLIN (1985)

IG BLACKBOYARA INSTAGRAM

Праздник 9 мая использовался Советским Союзом в том числе как символ политического влияния в странах соцлагеря. Вот музыкальный артефакт этой коммеморативной стратегии – пластинка, выпущенная на гдээрзовском лейбле Eterna к 40-летию победы над фашизмом. Под гомозротической обложкой в духе альбомов The Smiths скрывается строго концептуальная запись: это музыкальный баттл между хором и оркестром группы советских войск в Германии и ансамблем Национальной народной армии ГДР. Поединок, который заканчивается победой дружбы. Наши демонстрируют самое проверенное оружие, выкованное Ансамблем

Александрова, – «Марш советской армии», «Калинку» и прочие russische Tänze. Немцы зычно отвечают народными и специально сочиненными песнями о Freundschaft, под маршевый ритм которых инстинктивно вздрагиваешь, и бежит по позвоночнику предательский холодок.

Венец альбома – исполненная на русском и немецком революционная песня «Смело, товарищи, в ногу», сочиненная народовольцем Радиным в 1897-м. У нее очень долгая и интересная история в культуре Германии и России. Ее мотив восходит к песне, возникшей в среде берлинского студенчества во времена Наполеона, а некоторые исследователи ведут ее вообще к гимнам Мартина Лютера. Из Российской империи она была вывезена немецким дирижером

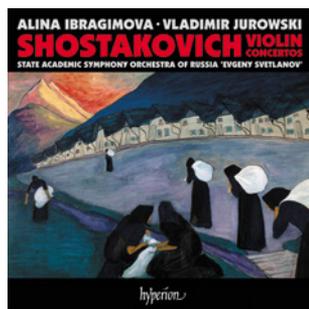
Германом Шерхеном в 1917-м и, будучи переведена на немецкий, стала популярна у пролетариата и левых. Ее использовали в своей пропаганде и национал-социалисты, а в начале 1920-х ее переняли штурмовики SA. Так что ее включение в альбом, воспевающий советско-немецкую дружбу, – исключительная находка неизвестного автора концепции. Жаль, что группа Laibach – великие мастера музыкальной провокации и обезвреживания тоталитарного искусства – ничего не знает и никогда не узнает про эту пластинку. Переделав ее на свой лад, они могли бы превратить ее в маленький шедевр.

#нетленкивзастенках #year1985
#soviet #DDR
#totalitart

III

РЕЛИЗ МЕСЯЦА
SHOSTAKOVICH. VIOLIN CONCERTOS
ALINA IBRAGIMOVA.
VLADIMIR JUROWSKI
STATE ACADEMIC SYMPHONY
ORCHESTRA OF RUSSIA «EVGENY
SVETLANOV»
HYPERION     

Героиней нового альбома, записанного Госоркестром России имени Е. Ф. Светланова под управлением своего художественного руководителя Владимира



Юровского, стала пронзительная Алина Ибрагимова, чей многогранный талант еще предстоит оценить современникам удивительного музыканта. Новый релиз – ее первая работа, полностью посвященная концертам Шостаковича, к которым, по собственному признанию Ибрагимовой, она подбиралась с подросткового возраста, еще когда занималась в Музыкальной школе имени Гнесиных в Москве.

С тех пор скрипачка решила «тренировать физическую и эмоциональную выносливость», исполняя эти сочинения для концертной аудитории, а уж затем думать о записи полноценного релиза. Юровский, с которым Ибрагимова (вместе с оркестром Эпохи Просвещения) уже записала в 2012 году концерты Мендельсона, поддержал идею воплотить в жизнь давнюю мечту музыканта и предложил разделить проект с вверенным ему российским

коллективом. Результат этого сотрудничества превзошел все ожидания.

Холодный и тусклый свет низких струнных в открывающем Первом концерте Ноктюрне создает общее для всего исполнения настроение томительного беспокойства. Из этого сумрака выделяется солирующая скрипка – чрезвычайно выразительное, смелое повествование Ибрагимовой. Оно удивляет неотвратимой напористостью, подчиняя себе рычащую медную группу, – так львиная стая замирает перед решительностью своего укротителя. Серьезность и вдумчивая увесистость оркестра и бескомпромиссное проявление творческой воли исполнителя предлагают слушателям идеальное сочетание строгого интеллектуализма и упрямой порывистости. Будь то танец смерти (Скерцо) – с ксилофонами и бубнами, где с агрессивным захватом Ибрагимова отсекает каждое скольжение по струнам, или трагедийная Пассакалья, передающая почти что физику человеческой боли в каждом ударе трости смычка, – это всегда сложная психоземotionalная работа, в которую включается оркестр и которую великолепно транслирует солистка, не теряя свой голос ни на такт. Даже открыть финал Ибрагимова решает самостоятельно, блестящим соло: в этой записи исполняется версия концерта, первоначально задуманная Шостаковичем и позже отредактированная как слишком трудная технически.

Продолжение этого диалога – во Втором концерте, в сферах таинственного лиризма Шостаковича, построенного

на разработке скрытых и неоднозначных сюжетов. Мучительная неопределенность, болезненная сосредоточенность, глубокая тишина – Ибрагимова и Юровский великолепно чувствуют все тонкости партитуры, отслеживают инструментальные переключения, озвучивают паузы, точно рассчитывают взрывные *accelerando*, а в финале включают сирену – своеобразные сигналы бедствия, которые пробивают все звуковое пространство музыкального полотна.

Новый диск – явление исключительное, направленное на переосмысление не только самого текста партитуры, но и традиции исполнения этих концертов. Это уже не трагедийная притча – результат композиторской саморефлексии, устрашающее путешествие по темным коридорам человеческой памяти. Прежде всего это музыка, существующая независимо от воли автора, подчиняющая себе желание исполнителей, это медиум, выбрасывающий слушателей за границу привычных ощущений и открывающий иные миры переживаний, где заканчивается доступ к реальному и открывается бесконечное сияние трансцендентности.

Роман Королев

VENI, VIDI, VINCI
FRANCO FAGIOLI, IL POMO D'ORO,
ZEFIRA VALOVA
DEUTSCHE GRAMMOPHON  

Новый диск Франко Фаджоли записан в Италии в прошлом году, а вышел 8 мая. Он посвящен композитору, который долго был забыт, но в последние годы стремительно набирает популярность среди любителей старинной музыки. Название диска *Veni, Vidi, Vinci* – игра слов:

достаточно убрать одну букву в *Vinci* и получится *Veni, Vidi, Vici* – латинская крылатая фраза «Пришел, увидел, победил». Выражение Юлиа Цезаря, как известно, обозначает быстрый и уверенный триумф. Нужно иметь популярность Фаджоли и уверенность в успехе, чтобы так назвать диск. Конечно, соблазн каламбура был велик, ведь записаны произведения



Леонардо Винчи (1690–1730). К этому представителю неаполитанской барочной школы у Фаджоли особый интерес: он пел во многих операх Винчи.

Впрочем, в диск вошли и сочинения, которые еще не воплотились на современных подмостках. Часть арий обнаружена сравнительно недавно в архивах, так что из тринадцати треков семь – мировые премьеры. За них отвечает оркестр *Il Pomo d'Oro*, управляемый болгарской скрипачкой и дирижером Зефирой Валовой. Этот коллектив – ас музыки XVIII века, знающий все о ее специфике. В трактовке оркестра музыка Винчи, представителя «галантного стиля», равна самой себе: прямодушна и велеречива, пикантна и легка, грациозна и полна искренности, прихотливо-капризна и томно-мечтательна. Если где-то нужен перманентный глас трубы или остиная блок-флейта, их сольные ▶

«выходы» органично впадают в общий расклад.

Музыка Винчи устроена из простых тональностей, несложных ритмов и чистых трезвучий, что не мешает ей становиться изощренной и яркой там, где начинается царство вокала. Фаджолы, сочиняя себе виртуозные вариации в ариях и речитативах, полностью сливаются с исходным материалом: «Как только страсть захватила героя, начинается ария» (так говорил Стендаль об операх на либретто Метастазии). Кстати, фрагменты с текстами самого известного либреттиста того времени – часть нового диска.

Щеголя инструментальной подвижностью голоса, Фаджолы поет арии из опер «Триумф Камиллы», «Эрнелинда», «Александр в Индии», «Сирой», «Верная Розмира (Партенопа)», «Медей» и «Сигизмунд, король Польши», причем как женские, так и мужские персонажи. Он любит всякого рода гендерные путаницы, характерные для той эпохи, и так называемые «арии сравнения». Тут и Камилла, героическая царица вольсков, и благородный завоеватель из Македонии, и мятущийся герой «Эрнелинды» Витиг, и Ясон из «Медеея», горящий о превратностях судьбы, и мучимый угрызениями совести раскаявшийся тиран-отец из «Сироя» и влюбленный Арсак из «Партенопы», и Оттон из «Сигизмунда», оплакивающий жестокость судьбы.

Но вот что важно. При непринужденном любовании вокальными трюками (каждый звук подан с ювелирной выделкой) певец никогда не забывает про драматургию целого. Исповеди его персонажей захватывают от начала до конца.

И когда Фаджолы говорит, что новым диском надеется порадовать слушателей в наше сложное время, хочется верить, что это не просто рекламный ход.

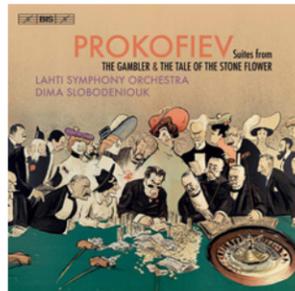
Майя Крылова

PROKOFIEV: SUITES FROM THE GAMBLER & THE TALE OF THE STONE FLOWER LAHTI SYMPHONY ORCHESTRA & DIMA SLOBODENIUK BIS

Релиз в почтенном жанре «было – стало». Сначала Прокофьев ранний – экскерт оперы «Игрок» под названием «Четыре портрета и развязка». Затем Прокофьев самый поздний, в нарезке из балета «Сказ о каменном цветке». Интермеццо служит пьеса девятнадцатилетнего автора «Осеннее». Запись, которую Симфонический оркестр Лахти и его главный дирижер Дмитрий Слободенюк сделали в три этапа в 2016–2018 годах, иллюстрирует тезис «не все сочинения классиков одинаково полезны», также почтенный.

Едва начав писать для театра, Прокофьев убедился, что премьеры можно ждать годами и не дожидаться вовсе, – и быстро научился продавать готовую музыку путем расфасовки в концертные формы. Результат переделки мог быть блестящим (Третья симфония, производная от «Огненного ангела»), а чаще был торпливым и небрежным, и как раз таковы «Четыре портрета и развязка». Изъяв из «Игрока» вокал и собрав по кучкам соответствующий каждому герою оркестровый материал (Александр, Бабуленька, Генерал, Полина), Прокофьев соорудил нечто удивительно водянистое и всякий раз кадансирующее внезапно.

В «Развязке» склеены два антракта, обрамляющие сцену в игорном доме, а для аплодисментов приставлены громогласные последние восемь тактов оперы. Рецензенты новой записи рекомендуют «Четыре портрета» тем, кто еще сомневается, слушать ли «Игрока» целиком. Гораздо лучше наоборот: без сомнений, слушать оперу, одну из самых блестящих в XX веке, а уж затем, для



коллекционерского удовольствия, сюиту. Оркестр Лахти исполнил «Четыре портрета» бережно-учтиво, в очень сдержанных темпах и динамике, любуясь каждым барашком этого разлитого моря.

«Осеннее» исчерпывается формулой Фета «не знаю сам, что буду петь – но только песня зреет». Семь минут прекрасно исполненного рамплиссажа в ми миноре будут хороши во время загородной прогулки или вечером у камина.

В «Сказе о каменном цветке» (1948–1953) моторный бег прокофьевской музыки остановился: это балет медленных темпов, с довольно сумрачным колоритом – и целой россыпью дивных, бесконечно закручивающихся в самое себя мелодий. Слободенюк – с помощью звукорежиссера Маттиаса Шпицбарта и осуществлявшего постпродакшн Мартина Нагорни – избегает массивного звучания и ретуширует

кульминации. Властные соло труб в номере «Хозяйка Медной горы» (трек ошибочно указан как одноименный опус 129, который композитор задумал как сюиту и пронумеровал, но не успел оформить) поданы округло и матово. Даже в «Цыганской фантазии» с ее махровым балетным китчем цыгане пляшут очень интеллигентно. «Сказ», вопреки исполнительской традиции (Рождественский, Михаил Юровский, Неэме Ярви, Гергиев), теряет монументальную тяжесть и злое щий блеск эдакого золотого шпилья, венчающего сталинскую высоту.

«In short, if you're a Prokofiev fan, you can't go wrong», – как заметил рецензент: запись имеет небольшой художественный вес, однако высвечивает один специальный сюжет. Как ни крути, многие годы для отечественных и западных слушателей облик прокофьевской музыки определяли Валерий Гергиев и оркестр Мариинского театра. Это массивный звук, скорые темпы (и чем дальше, тем они скорее), яростная атака, могучий и несколько растрепанный образ. В 2010-х явился Прокофьев совсем другой, не скиф, но мыслитель – прежде всего в трактовках Владимира Юровского (симфоний 2–5 и «Оды на окончание войны»), а также «Огненный ангел» в Баварской опере, где Юровский попросту уменьшил состав оркестра). Дмитрий Слободенюк эту линию продолжает, оставляя вопрос: всегда ли жирные оркестровые опусы Прокофьева нужно играть жирно – или дело состоит лишь в многолетней слушательской привычке.

Богдан Королёк

JOHN ADAMS MUST THE DEVIL HAVE ALL THE GOOD TUNES? DEUTSCHE GRAMMOPHON

Мировая премьера нового фортепианного концерта Адамса состоялась в марте 2019 года, в Бостоне и Лос-Анджелесе. Год спустя в цифровом виде вышла его запись. Концерт Адамса дополнен лишь миниатюрой China Gates, и слушатель, даже если перестал покупать CD, спрашивает себя, достоин ли полной цены релиз длиной всего полчаса с единственным произведением, не считая довеска.

Третье сочинение Адамса для фортепиано с оркестром, как и предыдущие два – Eros Piano и Century Rolls, не классифицируется как концерт номер такой-то: из старой журнальной статьи Адамс взял длинное название Must the Devil Have All the Good Tunes? – которое вряд ли нуждается в переводе и предсказуемо обыгрывается критиками. «Да, «Дьявол» – на уровне прежних фокусов Адамса. Но каков же дьявол! И каковы же фокусы!» – пишет рецензент Los Angeles Times, язвительно продолжая: «В этой же программе играли Адажио Барбера, и если уж все лучшие мелодии – у дьявола, дьяволом в тот день был Барбер». По мнению автора BachTrack, «выбор такого заголовка для концерта, где хороших мелодий нет, предсказуемо раздражает... и если уж по прихоти автора жизнь сочинению дает удачное название, получается скорее концертная симфония, нежели концерт».

С последним трудно не согласиться: хотя формально здесь три части,

две быстрых и медленная, они перетекают друг в друга плавно, без перепадов и перепадов, напоминая скорее рапсодию, чем концерт. Сам Адамс называет его своей «Пляской смерти», не в стиле Листа, но в более прифанкованной манере». С фанком здесь все в порядке; сочинение захватывает в первую очередь прихотливыми сменами ритма, по всем



поворотам которых слушателя уверенно ведет бас-гитара. Есть и синтезатор с тембром honky-tonk piano – слегка расстроеного кабацкого пианино, но звучит он скорее как одна из красок в оркестре, чем как двойник солирующего рояля.

В крайних частях, более стремительных и виртуозных, главным героем предстает Филармонический оркестр Лос-Анджелеса. На высоте и Юйцзя Ван, чьи технические возможности безграничны, однако с лучших сторон она показывает себя не как виртуоз, но как лирик: во второй части Адамс словно решает ответить всем, кто вышутит название его сочинения, и удивляет нас лирическим интермеццо. Здесь фортепиано мягко подерживают вздохи струнных и отзвуки духовых – эти минуты поразительной красоты впечатляют даже больше, чем неожиданный дискотечный бит в первой

части и не менее неожиданной поворот к трагедии в финале, увенчанном ударом колокола. Юйцзя Ван и дирижер Густаво Дудамель представили сочинение в ряде мировых музыкальных столиц, а на YouTube можно познаться с трактовкой Викингура Олафссона под управлением автора, не менее убедительной.

Илья Овчинников

LUCIANO BERIO: CHEMINS WDR SINFONIEORCHESTER BASTILLE MUSIQUE

Философия лейбла bastille musique – осознанное «медленное» слушание, отчасти поэтому их релизы не найти на популярных стриминговых сервисах или в интернет-магазинах. Основатель и директор лейбла Себастьян Сольте предпочитает издавать только на физических носителях, оформляя их всегда с безупречным вкусом. Густав Малер или Клод Вивье, Александр Скрябин или Вольфганг Рим, Франц Шуберт или Жерар Пессон – каждый новый проект немецкого лейбла стремится удивить слушателя. Совсем недавно bastille musique представил серию Chemins Лучано Берлио в исполнении Симфонического оркестра Кёльнского радио.

Серия Chemins занимала итальянского композитора на протяжении тридцати лет – с 1965 по 1996 год, став для него одним из opus magnum. Каждая пьеса этого гиперцикла является вариантом той или иной Sequenza Берлио – виртуозной сольной пьесы, в которой исполнитель борется не столько сложностями нотного текста, сколько с самим собой и возможностями

музыкального инструмента. Chemins I для арфы и оркестра основана на Sequenza II для арфы соло, Chemins IV для гобоя и одиннадцати струнных – на материале гобойной Sequenza VII, etc. В каждом случае к солирующему инструменту прибавляется оркестр или инструментальный ансамбль (от девяти инструментов в Chemins II до сорока трех в Chemins V).



Для итальянского мастера крайне важны акустические подробности сольных Sequenz и то, как они будут модифицироваться. Солирующая труба из Kol od (Chemins VI) взаимодействует с оркестром подобно тому, как сталиквиваются миры солиста и резонирующего фортепиано (именно туда направляет свой звук трубач) в Sequenza X.

Иногда пьесы Chemins складываются как пазл: одна пьеса становится источником для следующей версии. К примеру, сначала Берлио написал Chemins II для солирующего альта и девяти инструментов, затем добавил к этому составу оркестр и получил Chemins III. Эту новую композицию он переработал позднее в Chemins IIIb, а после сделал еще одну версию – Chemins IIc, на этот раз для солирующего бас-кларнета и оркестра. К слову, до этого момента опус Chemins IIc еще никогда

не записывался на аудиосителе, обеспечив релизу *bastille musique* статус мировой премьеры.

Все треки нового двухдискового издания записывались «вживую» во время немецких гастролей оркестра Кёльнского радио с 2016 по 2017 год. Поражает, насколько тонко музыканты чувствуют партитуру Берлио: пластичный и элегантный звук арфы Андреаса Милднера в *Chemins I*, магнетизм гитары Пабло Маркеса в *Chemins V*, «огненное» мускульное звучание альты Кристофа Дежардана в *Chemins II*. В свое время этот альтист-виртуоз даже записал *Sequenza VI* для *Deutsche Grammophon*.

Одна из самых ярких интерпретаций на диске – *Récit (Chemins VII)* для саксофона-альты и оркестра. Здесь органично все: мягкий тембр солиста Луца Коппечы, сочетающего джазовые идиомы и «жесты» *contemporary music*; обволакивающее звучание оркестра; ясная структура, обеспечиваемая точным дирижерским жестом Брэда Лабмена.

Для Берлио *Chemins* не было *idée fixe*, когда одна и та же история рассказывалась бы снова и снова, наоборот – это новый взгляд на одни и те же вещи, подобно тому, как с возрастом мы открываем новые «слои» в, казалось бы, давно известных нам произведениях искусства. В аннотации к одной из партитур композитор сравнивает свои *Chemins* со словами лука: уже написанный музыкальный текст становится фоном, сквозь который просвечивает новый материал. «Искусство музыкального комментария», как сам называл эти пьесы Берлио, повлияло на современную

академическую музыку – от поликомпозиций Хайнца Холлигера вплоть до *Construction* Ричарда Баррета или искусных «музыкальных комментариев» Георга Фридриха Хааса к Реквиему Моцарта в *7 Klangräume*.

Владимир Жалнин

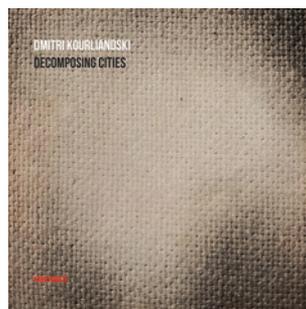
DMITRI KOURLIANDSKI DECOMPOSING CITIES FANCYMUSIC

CD

Дмитрий Курляндский продолжает свою одиссею, оставляя традиционные композиторские практики все дальше за горизонтом. Сразу несколько его проектов последних месяцев (саундтрек к спектаклю «Пиноккио» в Электротеатре, альбомы *Non-lieux* и *Piano space*, генеративная опера «Письма счастья») сделаны с помощью приложения *dekompozitor*, которое Курляндский разработал вместе с саунд-дизайнером Олегом Макаровым. Программа занимается процессингом аудиофайлов: разбивает их на сегменты, обрабатывает и размещает результаты во времени. Процесс можно контролировать, задавая ограничения, но в основе в любом случае лежат случайные процедуры. Рецензируемый альбом, *Decomposing Cities*, целиком сгенерирован этим же методом. Основой для четырех треков стали записи более ранних сочинений Курляндского – три номера из цикла «Карты несуществующих городов» («Париж», «Санкт-Петербург» и «Нижний Новгород») и пьеса 2013 года *prePositions*, превратившаяся в новой альбомной версии в аналогично «несуществующий» «Берлин».

Будучи плотно вписан в европейский и общемировой контекст,

Курляндский действует здесь, в общем-то, в тренде. Производство музыки стремительно технологизируется, и отыскать композитора, который бы ни разу в жизни не пользовался хоть какой-то автоматизацией творческого процесса, с каждым годом становится все сложнее. Кейдж сейчас, вероятно, не гадал бы по «Книге перемен» вручную, а написал приложение,



которое генерировало бы нужный результат. Реальность наших дней – это произведение искусства в эпоху технической воспроизводимости алгоритма, с помощью которого оно было создано. Современная музыка делает шаги в сторону уорхоловской модели массового промышленного производства артефактов.

В духе Уорхола и перенос центра тяжести на сам художественный жест, а не на его внутреннее устройство. Внутри четырех треков, составляющих *Decomposing Cities*, мы находим в высокой степени однородный синтаксис и нарратив. Правила игры понятны сразу и до конца каждого трека музыка развивается, в общем, без неожиданностей – можно сказать, мы слушаем четыре положения одного и того же (пользуясь названием одной из ранних пьес автора). Разумеется, не любой меломан окажется готов

к четырем получасовым путешествиям, по ходу которых мало что действительно происходит. Курляндский в комментарии, опубликованном на портале *reMusik*, даже зараннее согласен, что «мало кто доберется хотя бы до середины каждой части». Но на самом деле добраться нетрудно – музыка когнитивно комфортна и без проблем воспринимается в эмбиент-режиме.

Метод композиции, при котором одно сочинение путем контролируемых процедур превращается в другое, – неожиданно оказывается развитием идей Штокхаузена о континууме. Для Штокхаузена исчезала качественная разница между параметрами звука – для Курляндского же автоматизация стирает грань между различными сочинениями. Вся музыка оказывается частью непрерывного континуума вариантов, любую композицию можно превратить в любую другую – нужно только подобрать алгоритм преобразования. То, как звучит конкретный опус, оказывается, в сущности, неважно. Важно – из чего он был получен, во что может превратиться дальше и каким путем. Композитор на том пути, который показывает нам Курляндский, перестает быть «сочинителем звуков» и превращается в исследователя пространства между готовыми артефактами. Возможно, мы видим здесь очертания музыки будущего – внеавторской, нейтральной и невозмутимо спокойной, но в любой момент способной трансформироваться в нечто иное и обернуться на наших глазах коллажем нового типа.

Антон Светличный

Виктор Александров (Москва) — окончил Нижегородскую консерваторию имени М. И. Глинки. Работал на радиоканале классической музыки «Орфей», в настоящее время — специальный корреспондент интернет-радио Мариинского театра (Mariinsky FM), корреспондент и музыкальный редактор журнала Musicum.

Элина Андрианова (Санкт-Петербург) — выпускница Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (специальность «композиция»). С 2019 года — магистрантка программы «Музыкальная критика» на факультете свободных искусств и наук (СПбГУ). Сфера интересов — современная академическая музыка (тема выпускной квалификационной работы «...in tempore de silence... Микаэля Жарреля: к проблеме реализации принципов концертности в музыке XXI века»). В 2018–2019 годах работала координатором в Санкт-Петербургском центре современной музыки teMusik.org. В 2019 году участвовала в лаборатории молодых музыкальных критиков Stravinsky.Online.

Сергей Бирюков (Москва) — окончил МГК имени П. И. Чайковского и ее аспирантуру как музыковед-теоретик. Кандидат искусствоведения. С 1988 года — музыкальный обозреватель центральных газет, с 1991 года — в «Труде» (с 2011 года — редактор отдела культуры). Автор книг «Николай Петров. Творческий портрет», «Денис Мацуев — жизнь на crescendo» и других.

Денис Бояринов (Москва) — музыкальный критик, лектор, шеф-редактор раздела «Современная музыка» сайта Colta.ru. Куратор фестивалей «Остров 90-х», Sound Up и проекта «Темные лошади». Работал в журналах «Новое время», «ОМ» и «Time Out Москва».

Сергей Буланов (Москва) — музыковед, музыкальный критик, лектор. Выпускник Российской академии музыки имени Гнесиных. Ведущий интервью-проекта для студентов музыкальных вузов Москвы «Оку, Гнесинка». Автор просветительских лекций «Золотой век Большого театра», «Комическое в русской музыке XX века». Куратор музея памяти Валентины Левко.

Владимир Дудин (Санкт-Петербург) — музыкальный критик, член экспертного совета фестиваля «Золотая Маска». Печатается в московских и петербургских газетах и журналах.

Владимир Жалнин (Москва) — музыковед, аспирант Российской академии музыки имени Гнесиных, ответственный секретарь и редактор журнала «Музыкальная академия». Принимал участие в образовательной программе Дагилевского фестиваля искусств, театрального фестиваля «Золотая Маска».

Мария Залеская (Москва) — окончила Государственный музыкально-педагогический институт имени М. М. Ипполитова-Иванова. В настоящее время — первый заместитель главного редактора издательства «Молодая гвардия». Будучи специалистом по истории музыки и истории Германии XIX века, написала несколько книг о короле Людвиге II Баварском и Рихарде Вагнере. Ее книга «Вагнер» в серии «ЖЗЛ» вызвала большой интерес как в России, так и в Германии, где ее признали лучшей иностранной биографией композитора.

Роман Королев (Москва) — научный сотрудник Московского музея современного искусства (ММОМА). Окончил МГУ имени М. В. Ломоносова, получил степень магистра культурологии в РГГУ. В разное время работал в Научной музыкальной библиотеке имени С. И. Танеева, занимал должность музыкального обозревателя «Радио России. Культура».

Богдан Королёк (Екатеринбург — Санкт-Петербург) — помощник художественного руководителя Екатеринбургского балета. Лауреат Всероссийской премии для молодых музыкальных критиков «Резонанс».

Евгения Кривицкая (Москва) — доктор искусствоведения, профессор Московской консерватории, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания. Лауреат Премии города Москвы. Член Союза московских композиторов и России, член Союза журналистов Москвы и СТД, концертующая органистка. Автор более 400 научных и критико-публицистических работ, монографий «История французской органной музыки» (2010), «Музыка Франции: век двадцатый» (2012).

Майя Крылова (Москва) — музыкальный и балетный журналист, член СТД, неоднократный эксперт национального театрального фестиваля «Золотая Маска», председатель экспертного совета «Золотой Маски» по музыкальному театру в 2006 и 2007 годах, печаталась во многих российских периодических изданиях.

Ая Макарова (Санкт-Петербург) — музыкальный критик, выпускница программы «Музыкальная критика» факультета свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета. Сотрудник литературно-издательского отдела Большого театра. Лауреат Всероссийской премии «Резонанс» для молодых музыкальных критиков 2016 года.

Влад Микеев (Москва) — программный директор радиостанции «Серебряный дождь».

Илья Овчинников (Москва) — музыкальный критик, работал выпускающим редактором интернет-издания «Русский журнал», музыкальным обозревателем ежедневной «Газеты», публикуется в периодических изданиях. Автор книги интервью с музыкантами, соавтор книг Льва Маркиза, Владимира Крайнева, Дмитрия Ситковецкого. Член экспертного совета Московской филармонии. Постоянно сотрудничает с летним и зимним фестивалями в Зальцбурге, Конкурсом Чайковского, Транссибирским Арт-Фестивалем.

Алексей Певчев (Москва) — журналист, теле- и радиоведущий. В качестве автора сотрудничал с изданиями «Столица», «Огонек», «Большой город», Moscow Times, Rolling Stone, Time Out. Заведовал отделом культуры журнала «Профиль», газет «Газета», «Известия». Автор книги «Авторизованная биография группы "Браво"». Ведущий программы «Москва гид» на канале «Москва 24» и программы «Повторение пройденного» на радио Rock FM. Сотрудничает с ведущими российскими СМИ. Коллекционирует виниловые пластинки 1960–1980-х годов.

Петр Поспелов (Москва) — музыкальный критик, композитор, редактор, с 2018 — шеф-редактор издательства «Композитор». Автор более полутора тысяч статей в газетах «Коммерсантъ», «Известия», «Ведомости», сетевых изданиях. Автор произведений для музыкального театра, симфонических и камерных сочинений. Лауреат премии «Золотая Маска» (опера «Путешествие в страну Джамблей», Пермь, 2014).

Ольга Русанова (Москва) — окончила МГК имени П. И. Чайковского. Член Союза журналистов, лауреат Премии города Москвы в области журналистики, лауреат премии «Радиомания». Музыкальный обозреватель «Радио России», ведущая авторской программы «Музыка в событиях».

Антон Сафронов (Москва) — композитор, педагог. Окончил МГК имени П. И. Чайковского (класс проф. Э. В. Денисова) и Университет музыки г. Карлсруэ (Германия, класс проф. В. Рима). Лауреат международных конкурсов, стипендиат Союза московских композиторов, Немецкой службы академических обменов, Берлинского Сената по культуре, Академии Солитюд (Штутгарт, Германия), Академии Вилло Массимо (Рим). Автор сочинений в различных жанрах, которые звучат в России и за ее пределами, преподаватель композиции и теории музыки в МГК и в Берлинском Университете искусств, ведет мастер-классы в России и за рубежом, организатор ряда проектов в области современной музыки и автор текстов о музыке.

Антон Светличный (Ростов-на-Дону) — композитор, эссеист, лектор. Автор сочинений, исполнявшихся в России, Европе, Азии, Северной и Южной Америке. Лауреат нескольких конкурсов. Преподает и читает лекции по современной музыке и музыкальной теории на официальных (консерватория, колледж) и неофициальных площадках в Ростове-на-Дону. Один из основателей ансамбля современной музыки InEnsemble. В 2017 году получил II и III премии на конкурсе музыкальных критиков «Резонанс». Публиковал тексты в журналах «Новый мир» и «Театр».

Юлия Чечикова (Москва) — театральный и музыкальный журналист, выпускница Московского государственного университета культуры и искусств, с 2007 сотрудничает с различными столичными изданиями. В разные годы занималась развитием и продвижением московских интернет-проектов, посвященных театру (в том числе «Театрал» ИД «Новые Известия»). В настоящее время является заместителем главного редактора «Музыкальной жизни».

Екатерина Шелухина (Москва) — искусствовед, критик. Окончила Государственное музыкальное училище имени Гнесиных и Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова. Старший преподаватель факультета искусств МГУ. Автор публикаций о музыке (главным образом о дирижерском искусстве) и литературе (серия работ об И. Л. Андроникове). Проводит общедоступные просветительские лекции; соведущая цикла встреч «Посвящение дирижерам» в Музее-квартире Н. С. Голованова.

Гузель Яруллина (Уфа) — музыковед, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Уфимского государственного института искусств имени З. Исмагилова. Работала редактором веб-сайта Башкирского государственного театра оперы и балета. Руководила Молодежным научным обществом УГИИ имени З. Исмагилова. Публикуется в научных и периодических изданиях. С 2017 года постоянный автор журнала «Рампа. Культура Башкортостана». ■■■



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



МОСКОВСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ П.И. ЧАЙКОВСКОГО



ФОНД РАЗВИТИЯ
ТВОРЧЕСКИХ ИНИЦИАТИВ

ИНФОРМАЦИОННЫЙ ПАРТНЕР

МУЗЫКАЛЬНАЯ
ЖИЗНЬ

БОЛЬШОЙ ЗАЛ КОНСЕРВАТОРИИ

11, 22, 26
СЕНТЯБРЯ

XVI
Осенний
ХОРОВОЙ
ФЕСТИВАЛЬ
имени профессора Б.Г. ТЕВЛИНА

Художественный руководитель фестиваля —
ПРОФЕССОР АЛЕКСАНДР СОЛОВЬЁВ



ПОСВЯЩЕНИЕ
АЛЕКСАНДРУ ВАСИЛЬЕВИЧУ
СВЕШНИКОВУ
к 130-летию со дня рождения

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ

Свидетельство о регистрации СМИ:
№ 011000 от 05.01.1993
ООО Издательство «КОМПОЗИТОР»

Генеральный директор: Роман Абрамов
Шеф-редактор издательства:
Петр Поспелов

Редакция журнала: 125006, г. Москва,
Брюсов пер., д. 8/10, стр. 2
+7 (495) 252 7003, mz@kmpztr.ru

Издатель: Карина Абрамян
Главный редактор: Евгения Кривицкая
Заместитель главного редактора:
Юлия Чечикова
Ответственный секретарь:
Сергей Буланов
Арт-директор: Григорий Жуков
Верстка: Анна Ким
Корректор: Мария Карачевская

Фото на обложке: Jakob Eschenburg



Макет: Студия дизайна «Дом 5»

Тираж: 3000 экземпляров

Отпечатано: Общество
с ограниченной ответственностью
«Типография», Россия, 129090
Москва, ул. Кантемировская, д. 60,
<http://tipografia.moscow>

Рукописи не рецензируются
и не возвращаются. Мнения авторов,
высказанные в материалах журнала,
не обязательно совпадают с точкой
зрения редакции. Перепечатка
материалов допускается только
с разрешения редакции.

Редакция не несет ответственности
за достоверность информации,
содержащейся в рекламных
объявлениях.

MUZLIFEMAGAZINE.RU

Цена свободная

Издание выпущено с использованием
гранта, предоставленного ООО «Рос-
сийский фонд культуры», при финансо-
вой поддержке Федерального агентства
по печати и массовым коммуникациям,
Всероссийской общественной органи-
зации «Союз композиторов России»,
ООО Издательство «КОМПОЗИТОР».

№ 6 (1211), июнь 2020 года
Подписной индекс: 70551
© «Музыкальная жизнь», 2020 год,
ISSN 0131 – 2383

[facebook.com/muslife.ru/](https://www.facebook.com/muslife.ru/)
[muzlifemagazine](https://www.instagram.com/muzlifemagazine)

По вопросам размещения
рекламы обращайтесь:
Евгения Воронова
тел.: 8 (495) 232-52-11,
e-mail: mz@kmpztr.ru

