

Подопытный Чайковский

Как бы ни относились по сей день во Франции к Чайковскому некоторые музыкальные "авторитеты", продолжающие порицать его за "дурной вкус", а все же любой концерт из произведений Петра Ильича наверняка обеспечивает хорошо заполненный зал. В марте Чайковский оказался в особенном почете в Париже и в Страсбурге, хотя и не всегда в том исполнении, которое можно было бы желать. Начну с эксперимента, проведенного в Париже (13—15 марта) Английским дирижером Роджером Норрингтоном, так и обозначенного на афишах и в программе: Tchaikovsky Experience.

Всякий "поиск" потенциально интересен, но при условии, что он стремится к наиболее художественному выявлению замыслов композитора. Когда же поиск исходит из догматических позиций, под которые исполнитель старается во что бы то ни стало подогнать теоретическую основу — в данном случае, модные сейчас на Западе попытки облечь романтическую музыку в барочные тона, — или под предлогом восстановления ее "подлинного звучания" фактически лишить ее того, что составляет ее эмоциональную сущность, а подчас придать ей облик, который явно идет вразрез с ней, — то подобный опыт обречен на неудачу, каким бы ярким ни казался успех, созданный музыканту его заранее убежденными сторонниками. Именно так и произошло с Норрингтоном, чьей "подопытный Чайковский" хоть и вызвал бурное одобрение достаточно наполненного зала Cité de la Musique, но был обойден полным молчанием всей парижской прессы. Можно с уверенностью — и удовлетворением — сказать, что он останется без последствий.

Тем большие недоумение и досаду — и в этом вся неоднозначность такого рода экспериментов — вызывает то, что некоторые из принципов Норрингтона в их теоретическом изложении выглядят, казалось бы, вполне убедительно. "Ясность звучания, красота которого должна непосредственно исходить из инструментов, без излишних средств, т. е. без вибрато, так как это принуждает музыкантов всегда играть "интересно". В своей публичной лекции, предшествовавшей одному из концертов, Норрингтон сильно настаивал на этом, равно как и на необходимости для струнных инструментов пользоваться жильными, а не металлическими струнами, и на звучании медной группы, которая должна быть мягче, чем то, что мы привыкли слышать.

Казалось бы, какой истинный музыкант не подписался бы под этими словами, конечная цель которых — очистить романтическую музыку от тех перегрузок, на которые она так соблазнительно напрашивается. Что и говорить, всех нас сверх меры потчевали "перебродившим" Чайковским... Но если изъять из организма все, что рискует дать брожение, то этим самым организм лишается и своего жизненного потенциала. И когда вследствие заманчивых теорий приходится слушать Струнную серенаду, отрывки из Второй и Третьей Сюит, из "Спящей красавицы", и наконец, "Патетическую симфонию", сыгранные "голым", заставившим, как бы пастеризованным звуком, к тому же с далеко не безупречной интонацией и с полным отсутствием элементарного душевного участия, то создается чувство полного разлада с самой сущностью музыки. Для "ясности" звучания Норрингтон пользуется умеренным количеством струнных инструментов (в общей сложности от 30 до 40), забыв, очевидно, об

указании сделанном Чайковским в партитуре Серенады: "Чем многочисленнее будет состав струнного оркестра, тем более это будет соответствовать желаниям автора". Но что поделаешь: когда у исполнителя есть непоколебимое убеждение в своей эстетической правоте, никакие "желания автора" в счет не идут. Принцип исполнения музыки "как она звучала в то время" охотно выдает предвзятые теории за исторические истины. А утверждение дирижера, что в русских оркестрах вибрато струнных "очень мало применялось до 1920-х годов", вызывает любопытство касательно источников, из которых оно почерпнуто. На лекции много времени было уделено некоторым аспектам оркестрового звучания, представленным как величайшие открытия. Например, расположение струнной группы на эстраде: первые и вторые скрипки по обе стороны дирижерского пульта, а альты и виолончели впереди. На основании этого Норрингтон долго и подробно объяснял эф-

героине и в развязке вернулся к исторической истине — гибели Жанны на костре, а не на поле битвы, как у Шиллера. Но франкофильство Чайковского не было оценено по заслугам на родине Жанны, и пришлось ждать 1998 года, чтобы "Орлеанская дева" впервые удостоилась постановки на французской сцене, в Рейнском оперном театре Страсбурга. По выбору и художественному уровню своих программ этот театр стоит во Франции на третьем месте после Парижа и Лиона. Честь ему и слава за премьеру "Орлеанской девы", даже если это событие требует нескольких оговорок. Во-первых, жестокие купюры, выбросившие, кроме нескольких отрывков первого действия и значительной части балета во втором, все вступление к четвертой картине (коронование короля Карла VII в Реймсе). Даже если признать, что в этом далеко не ровном по качеству произведению есть длинноты, по случаю национальной премьеры можно все-таки рассчитывать на неурезанный музыкальный текст.

ней стороны спектакля позволило выявить основную идею произведения — психологическое одиночество Жанны. В сцене шествия на казнь она проходит через сцену одна, без стражи, без солдат, без священников, медленными болезненными шагами; народ толпится поодаль. Когда в глубине сцены вспыхивает красное зарево, Жанны уже не видно. Лишь при заключительных тактах оркестра — неожиданный эффект, не вызвавший единогласного одобрения, но не лишенный впечатляющей силы: во весь размер дальнего панно сцены — фотография лица певицы, с коротко подстриженными волосами и ясным, проникновенным взглядом.

Новосибирск в Париже

Не будет преувеличением сказать, что в связи с Чайковским концерт Новосибирской филармонии под управлением Арнольда Каца и с участием Максима Венгерова оказался одним из событий парижского музыкального сезона. В переполненном зале Плейеля прозвучали (после увертюры к "Руслану и Людмиле") Скрипичный концерт и Пятая симфония. Программа, можно сказать, самая что ни на есть обиходная, причем Кац справедливо заметил, что по случаю первого выступления в Париже он мог бы показать свой оркестр в более разнообразном репертуаре. Но пожелания исходили от самих организаторов концерта, и в итоге о выборе пожалеть не пришлось.

О Венгерове, который сейчас, наряду с Репиным, самый видный скрипач своего поколения, можно только сказать, что он принадлежит к числу тех немногих, Богом избранных, для которых слияние со своим инструментом является логикой существования. О его виртуозных и звуковых данных, о всей фактурной стороне его игры, так же как и о восприятии его слушателями уже говорилось достаточно. Позволю все же себе сказать, что зрелость мастерства и зрелость исполнения не всегда оказываются синонимами. Есть что-то показное, утрированное в его манере выводить кантлены — красиво, тепло, задушевно, но уже слишком "послушайте, как я сейчас это пропою", а в некоторых виртуозных пассажах, особенно в концовках фраз, тенденция забыть вперед оркестра. Пусть эти детали замечания не будут приняты в ущерб целого, того блестящего урока скрипичной игры, который подарил парижанам Венгеров. А инцидент с лопнувшей струной в финале концерта, как раз перед побочной партией, принудивший к остановке, а затем возобновлению финала, показал, с какой простотой и самообладанием можно обернуть подобное происшествие в свою пользу.

О Новосибирском оркестре скажу только, что по всем параметрам ему мог бы сейчас позавидовать не один московский ансамбль. Весь концерт вообще, а в особенности прочтение Кацем Пятой симфонии, оставили то чувство, которое можно резюмировать тремя словами: "Это именно так". Особенно полезно было парижской публике почувствовать подобное напоминание о многогранности музыкальной натуры Чайковского: сочетание душевной напевности, богатейшей драматической риторики с незыблемой четкостью, ритмическим волевым началом; мощь и яркость при равновесии всех тембровых компонентов, но без трескучести, без излишних оркестровых выкриков. Сильнейший внутренний накал при железной структуре — Чайковский, восходящий к Бетховену, полноценный, правдивый и уж наверняка не "экспериментальный"!

Андрей ЛИШКЕ,
французский музыковед
русского происхождения, автор монографии
о Чайковском и многочисленных
статей в периодике
Рос. муз. газета. — 1998. — № 4. — с. 4
**Нам пишут
из Парижа**

фект скрещенного голосоведения в главной партии финала "Патетической симфонии", усердно ломаясь в открытые двери, поскольку лекция предназначалась для профессионалов или по меньшей мере для просвещенных музыкантов, для которых, надеюсь, это не должно было сказаться неслыханной новостью.

Кроме вышеупомянутых произведений, в программу входил Первый фортепианный концерт Чайковского в своей первоначальной версии, кое в чем отличающейся в сольной партии от обычно исполняемого окончательного варианта (например, арпеджированные аккорды во вступительной части). Опять же в целях исторической достоверности он был исполнен на рояле Эрара 1870 года. Можно все же предположить, что подобный инструмент в свое время, будучи новым и прочным, обладал несколько более устойчивым звуком, чем те дребезжания, тонущие уже в оркестровых меццо форте (о фортиссимо и говорить не приходится), которые пришлось выслушивать и выявлять. Не лучше ли было бы заменить музейный инструмент хорошо сделанной копией? К тому же пианист Сирилль Ювэ технически просто не справился со своей партией. Когда половина концерта идет под незвучащий рояль, слушатель вправе испытывать чувство неудовлетворения, постепенно переходящее в негодование.

«Орлеанская дева» возвращается на Родину

По логике вещей "Орлеанская дева" должна была бы стать самой близкой для французской оперы Чайковского. Хотя либретто основано в значительной степени на вымыслах, заимствованных из драмы Шиллера, композитор тем не менее изучил всю французскую литературу о своей

Во-вторых, постановка, не только лишенная внешней привлекательности, фактически без декораций (с чем вполне можно примириться), но и свидетельствует о полном отсутствии воображения: между картинами — минимум разницы, лишь во 2-й, 3-й и 4-й сценического пустота заполнена двумя симметрическими возвышениями. Можно было бы и без них — вероятно, так подумал и исполнитель роли Дюнуа, эффектно споткнувшийся при попытке "восхождения".

Музыкальное исполнение было на достаточно высоком уровне, под энергичным и четким управлением русско-итальянского дирижера Олега Казани. Отлично было спето большинство мужских партий, порученных отчасти русским, отчасти польским певцам, среди которых особенно выделились тембровые басы Войтека Смилека (Тибо) и Мариуша Квечина (Дюнуа). Оба создали яркие образы своих персонажей — злобешего и благородного. Не хуже их был бы и Евгений Дмитриев (Лионель), и лишь явно неудачная идея постановщика — заставить Жанну и Лионеля петь весь их последний дуэт лежа (уточню, на уважительном расстоянии друг от друга) несколько отрицательно отразилась на его вокальных качествах. Обаятельна во всех смыслах — вокально и физически — была Людмила Слепнева (Аньес Сорель). Что касается главной партии, венгерская певица Ильдиико Комложи обладает почти всеми надлежащими качествами для столь сложной роли:

ровным, достаточно мощным голосом, приличной дикцией, статной внешностью. При этом можно было бы желать еще большей контрастности между Жанной-пастушкой и Жанной-полководцем, еще больше магнетической яркости от последней, а также более осознанного решения мучительного для всех певцов вопроса: что делать со своими руками... Но последняя картина оперы заставила забыть все предшествующие недочеты постановки и актерской игры, и в ней крайнее упрощение внеш-