

21.12.2011 Фёдор Софронов

Идея или материя?

Сейчас уже трудно вспомнить, когда современная итальянская музыка экспортировалась бы в Россию в таких объёмах, которые были представлены на последнем «Московском форуме». После Ноно и Беріо, двух колоссальных фигур итальянского авангарда (а также менее известных у нас Донатони и Мадерны), итальянский музыкальный пейзаж оказался фактически закрыт от нас пеленой слухов – правда, достаточно плотной – о таких авторах, как Шаррино, Ромителли, Биллоне. Их редкие живые исполнения только подтверждали, что новейшая итальянская музыка – это интереснейшая область *terra incognita*, которую очень хотелось бы узнать поближе.



И это наконец произошло в достойных этой музыки масштабах. Итак, состав итальянского десанта: пятеро композиторов (Иван Феделе, Никола Сани – среднее поколение, Рафаэле Гримальди, Алессандро Перини, Стефано Пьерини – более молодое). Два ансамбля – Alter Ego и Xenia. О серьёзности итальянского вторжения можно было судить даже по погоде. Нынешнюю московскую зиму – с плюсовой температурой посреди декабря и массовым выходом протестующих на улицы – как будто привезли с собой итальянцы. Дух Луиджи

Ноно – бунтаря, коммуниста, свято верящего в то, что искусство если не делает лучше каждого отдельного человека, то общество в целом, – витал над всем фестивалем и, как кажется, всем тем, что происходило вокруг.

Дополняли эту атмосферу и воспоминания гостя фестиваля, режиссёра Юрия Любимова, о его совместной с Ноно борьбе против советских культурных чиновников, и все, как одна, остро политизированные мультимедийные композиции, представленные в программе итальянского ансамбля Alter Ego в театральном центре на Страстном бульваре.

Но самое интересное, что, кажется, впервые за последнее время фестиваль стал не только показом достижений композиторов и исполнителей, но поводом для настоящего культурного диалога, высветившего существенную разницу в подходах к своему делу между российскими и итальянскими (а ещё шире – европейскими) музыкантами.

Речь даже не об исполнителях, выступивших с очень интересно построенными программами (у обоих ансамблей было по одной строго сольной программе, демонстрирующей мастерство каждого из участников, и одной чисто ансамблевой).

Конечно, ансамбль Alter Ego, которому в прошлом году исполнилось 20 лет, целиком и полностью отражает наши представления о том, как должны играть итальянцы: с виртуозным блеском, театральной подачей, да такой, что слушатель просто забывает о том, что ноты, разложенные на пюпитрах участников, относятся едва ли не к самым сложным как для воспроизведения, так и для слушательского понимания. Таковы, к примеру, сочинения Сальваторе Шаррино, самого известного из ныне живущих композиторов Италии и работающего в самых крайних пределах инструментальных возможностей: у него есть либо нежнейшие обертоновые звучания на грани звукового симулякра, либо удары по фортепианной клавиатуре, от которых рвутся струны. Его музыку со всей тонкостью и силой продемонстрировали солисты ансамбля Alter Ego – пианист Оскар Пиццо и струнники Альдо Кампаньяри и Франческо Диллон.

С другой стороны, есть ансамбль Xenia, работающий в Италии с 1995 года и руководимый ученицей Ростроповича, британской виолончелисткой и музыковедом Элизабет Уилсон, состоит из одних иностранцев, осевших в Италии (отсюда название коллектива). По характеру своей игры Xenia очень напоминает наши ансамбли. У них идеально звучит, например, нежнейший, мистический Кнайфель со скрытыми за инструментальными партиями строчками тютчевских

набросков, загадочный Шелси, минималистичный Кастильони и другая музыка, светящаяся как бы изнутри. Исполнительская манера ансамбля довольно герметична и сдержанна даже там, где должна быть очевидная зрелищность, – впрочем, примкнувший к Хепиа кларнетист и бассетгорнист Микеле Марелли своей бьющей через край энергией выводил музыкантов ансамбля на гребень энергетической волны, и они начинали звучать совсем по-другому.

О самом Марелли стоит сказать особо. Молодой музыкант довольно быстро выбился в мировые лидеры исполнительства на бассетгорне, инструменте кларнетового семейства моцартовских времён, благополучно забытом на полтора века, до тех пор пока в 1970-е годы о нём не вспомнил Штокхаузен, один из отцов-основателей послевоенного авангарда. Именно со Штокхаузеном и его позднейшей поэтикой, окончательно оформившейся в гепталогии «Свет» и предполагающей единство исполнительского жеста и музыкального звука, связано было творческое становление Марелли, о чём он подробно рассказывал на своём мастер-классе. Штокхаузен очень ценил молодого музыканта – достаточно сказать, что его последнее сочинение для бассетгорна, написанное за год до кончины, посвящено Марелли.

Но серьёзный перепад в подходах к музыкальному материалу мы увидели прежде всего у композиторов. Почему такой разницы не чувствовалось на других форумах? Просто ещё не было представлено в таких масштабах творчество молодой композиторской генерации.

В основном оно было сконцентрировано на концерте в Союзе композиторов, шедшем без антракта без малого пять часов. Открыли его молодые исполнители музыкой Сальваторе Шаррино (написанной им также в очень юном возрасте: шесть капризов для скрипки соло, Вторая соната для фортепиано и Соната для двух фортепиано). Следует сказать, что Елизавета Кошкина (скрипка), Наталия Черкасова и Юрий Фаворин (фортепиано) в том тщании, с которым они воспроизводили полупрозрачные звуковые миры Шаррино, были вполне достойны своих итальянских коллег.



А вот дальше начались звуковые эксперименты в исполнении двух ансамблей – NoName Ensemble из Нижнего Новгорода и московской Kuku Group под руководством композитора и дирижёра Владимира Горлинского. Спектр их изысканий был достаточно широк – от изысканного постмодернизма в духе Жерара Пессона («Таинственные баррикады» Марка Булошников, руководителя нижегородского коллектива) до игры на скрипке ручной пилой вместо смычка с дальнейшими попытками её полного распила (Study для скрипки соло Георгия Дорохова, уже давно снискавшего себе славу уничтожителя струнных инструментов на сцене).

Но между этими полюсами находилось нечто значительно более показательное для понимания сегодняшнего музыкального процесса – коллективная получасовая импровизация двух ансамблей, в процессе которой были продемонстрированы самые различные способы обращения с музыкальными инструментами. Такие приёмы, как игра воздушными шариками и двумя смычками в шесть рук на виолончели, распластанной, как труп в анатомическом театре, были ещё не самыми экзотическими. В ход шли свистки, тромбоны, губные гармошки, электроника, собиравшая весь этот хаос звуков и выдающая из колонок его отражения.

Нельзя сказать, что это было очень громко, – в конце концов, на концерте, организованном Владимиром Горлинским в рамках фестиваля «Московская осень» месяц назад, всё было гораздо громче, на пределе болевого порога. Нельзя сказать, что это единственное, на что способны эти композиторы: в конце концов, именно Николай Хруст и Владимир Горлинский организовали и представили на X фестивале «Московский форум» группу «Пластика звука», созданную именно как противовес излишней, по мнению её организаторов, брутальности и литературоцентричности группы «СоМа».

Но именно сейчас, в контрасте с итальянской музыкой, проявилась эта «шумовая» тенденция, о которой нельзя не говорить. Она была заметна и на других, вполне академических концертах – на открытии фестиваля прозвучали пьесы Александра Хубеева и Олега Пайбердина, целиком и полностью построенные на различных градациях шума, который можно извлечь из инструментов.



На следующий день после концерта в Союзе композиторов Иван Феделе выступил перед молодыми авторами, собравшимися на его мастер-класс, и выразил неподдельное удивление по поводу того, что только в двух странах – России и Франции – композиторы проявляют такое внимание к шуму как основному строительному материалу для своих пьес.

В Италии ведь всё совершенно по-другому. Был такой культовый композитор – Фаусто Ромителли, умерший в 41 год. Он вплетал в свои пьесы потусторонние звуки и индустриальные шумы, пришедшие из техно-музыки (а помимо этого, кстати, детские дуделки и губные гармошки), и гораздо более был известен во Франции, чем у себя на родине. Но по его диптиху «Воскресенья на окраинах империи», прозвучавшему в концерте Alter Ego, было совершенно очевидно, что эта шумовая составляющая – всего лишь одна из деталей фантастически прописанного музыкального техно-ландшафта, созданного чутким слухом Ромителли.

Другой пример – композиция молодого, но очень уже известного у себя на родине композитора Эммануэле Казале «5», с блеском исполненная кларнетистом Паоло Равальей и руководителем ансамбля Alter Ego, флейтистом Манузле Дзуррией. Она как бы заключена в звуковую оболочку электронного шума, создаваемого 8-битными компьютерными игрушками нашего детства, но импульсы этого шума, подстёгивая музыкантов на сцене, создают сложную и опять-таки очень прослушанную ткань.

Эти примеры можно умножать, приводя и творчество самого Феделе (представившего, кстати, пьесу, вдохновлённую математическим творчеством нашего соотечественника Григория Перельмана, *Deystviya*, с блеском сыгранную питерским аккордеонистом Сергеем Чирковым и квартетом ансамбля «Студия новой музыки» на заключительном концерте), а также Стефано Скотданибио, Рикардо Новы и многих других.

У наших авторов – если сравнивать с итальянцами – от пьесы остаётся один контур, идея, набросок. Идея совершенно очевидно торжествует над материей – в данном случае материей музыкальной. Когда-то русские и итальянцы шли здесь единым фронтом. Ведь у художников из обеих стран (супрематиста Малевича, футуристов Баллы и Маринетти) в 1910-е годы дела обстояли очень похоже. А если говорить о собственно шумовой музыке, то её отцом также был итальянец – известный всему миру футурист Луиджи Руссоло, создавший в те же годы первый шумовой оркестр и введший в музыкальный мир понятие *Intonatumori* – тонально окрашенных шумов.

Другое дело, убеждает эта идея в чистом виде или нет, есть ли у этой идеи возможность обрести тональную плотность (гармонией, контрапунктом, тембром) или в этом нет никакой необходимости, как нет необходимости у инсталляций становиться скульптурами? И скоро ли маятник авангардно-музыкальной моды в России качнётся в другую сторону?

Понятно, что того дизайна музыкальной фактуры, который свойственен новой итальянской школе, нам не достичь, – достаточно нам и нашей угловатости и расхристанности. Но стоит, наверное, перестать быть только идеей, наброском и стать чем-то, что можно ощутить в категориях собственно акустических (я нарочно не говорю – музыкальных) закономерностей. Чтобы прикоснуться, так сказать, живыми ушами и получить не только яркую идеологию, но и пищу для слуха. Как это удавалось Луиджи Ноно и удаётся сейчас многим другим.