

# ДВА «ПЬЕРО»

В МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ ПРОШЕЛ КОНЦЕРТ «ЛУННЫЙ ПЬЕРО 2.0» АНСАМБЛЯ «СТУДИЯ НОВОЙ МУЗЫКИ»

Ансамбль солистов «Студия новой музыки» Московской консерватории в концерте «Лунный Пьеро 2.0», приуроченном к 25-летию коллектива, исполнил фрагменты знаменитого сочинения Арнольда Шёнберга и не известного московской публике вокального цикла Макса Ковальски

В начале первого десятилетия XX века австриец Арнольд Шёнберг и немец польского происхождения Макс Ковальски, еще не связанные личным знакомством, практически одновременно обращаются к сборнику 50 ронделей бельгийского поэта Альбера Жиро «Лунный Пьеро» (1884) в немецком переводе Отто Эриха Хартлебена. Изоморфизм решений, параллелизм открытий – в историко-культурной ретроспективе истоки явления синхронизма коренятся в повышенной восприимчивости художника к актуальным идеям времени. Подобно ситуации вокруг пьесы Метерлинка «Пеллеас и Мелизанда» (1892), с разницей в несколько лет вдохновившей написание музыки Форэ (1898), Дебюсси (1902), Шёнберга (1903) и Сибелиуса (1905), символистские тексты Жиро сразу стали объектом внимания современников: Ф. Поль (1891), М. Маршалк (1901), О. Фрисландер (1905), П. Гренер (1908), Й. Маркс (1910–1911) – имена музыкальных соавторов «Пьеро» ныне всецело принадлежат истории.

Самой известной интерпретацией поэтического оригинала по-прежнему остается шёнберговский ор. 21, созданный в 1912 году по заказу актрисы Альбертины Цеце, супруги преуспевающего адвоката из Лейпцига. Не менее успешный франкфуртский правовед Ковальски в дебютном цикле для голоса и фортепиано 1913 года обращается к тем же текстам по собственной инициативе. Уже через несколько лет он завоевывает признание как мастер песенного жанра, а спустя четверть века эта увлеченность вокальным искусством станет для него единственной отдушиной: в 1939 году, лишившись адвокатской лицензии и практики, пройдя Бухенвальд и потеряв все, что имел, Ковальски эмигрирует в Лондон, где после долгих мытарств будет зарабатывать на жизнь уроками пения.

Два сочинения – как два художественных менталитета, в единстве противоположностей дающие необходимую полноту знания о мире: проникнутое меланхолией, с весомой долей гротеска и горького скепсиса видение аналитика (Шёнберг) и романтический, немного наивный взгляд не склонного к рефлексии лирика (Ковальски). В Рахманиновском зале Московской консерватории благодаря продуманной драматургии сценического освещения эта мировоззренческая антиномия обрела визуализацию: неизменно приглушенные тона – в моменты явлений шёнберговского Пьеро и яркий свет софитов, сопровождавший Пьеро Ковальски. Наряду с поляризацией основного образа, игра света и тени способствовала воссозданию «аутентичной» атмосферы 1910-х, перевоплощая статусную сцену в подиум маленького кабаре, – в Германии расцвет жанра мелодрамы, как и искусства мелодраматизации, происходил именно в недрах этой субкультуры.

Бесспорной находкой можно считать и способ репрезентации обеих «музык». Из «трижды семи» и 12 стихотворений Жиро, составивших основу циклов Шёнберга и Ковальски, организаторы концерта отобрали шесть, общих для обоих произведений: «Молитва к Пьеро», «Грабеж», «Денди», «Коломбина», «Лунное пятно» и «Возвращение на родину». Каждый из текстов предстал в непосредственном соседстве с собственным двойником, отразился в зеркале другого Я, обнажив амбивалентную природу заложенных в нем смыслов. На идею сравнительного сопоставления работал и параметр тембровой идентичности, поскольку фрагменты цикла Ковальски прозвучали в камерном переложении Йоханнеса Шельхорна (2013), воспроизводящем именно тот индивидуализированный инструментальный состав, который так удивил первых слушателей шёнберговского опуса: голос, фортепиано, флейта, кларнет, скрипка



ФОТО: ЕЛЕНА ГЕРШУНСКАЯ

К. Мельцер (сопрано), М. Хаба (фортепиано), М. Рубинштейн (флейта), Е. Фомицкая (скрипка), А. Прищепя (кларнет), О. Галочкина (виолончель), И. Дронов (дирижер)

и виолончель. Тем сильнее в ситуации концерта, замкнутого пространством сцены и, вопреки внутренней, смысловой составляющей, подчиненного классическому закону единства времени, места и действия, ощущался контраст стиливого диалога двух современников: пение belcanto с несколько салонным оттенком – и предельно заостренная графика Sprechstimme, тональный гармонический «сюжет» – и атональная абстракция, вписанность в вековую песенную культуру немецкой Lied – и прорыв в будущее, чреватый полным разрывом с традицией. И как итог – два Пьеро, консерватор и радикалист, на равных представляющие свое время, передающие его атмосферу.

Образ клоуна-плаксы из французской разновидности commedia dell'arte в театре fin de siècle претерпевает существенные изменения: из носителя пародии на романтическую гиперчувствительность он превращается в олицетворение ранимой, отвергнутой миром людей личности. Скрывающий лицо под маской, разочаровавшийся в жизни и обществе Пьеро – идеальное alter ego непонятого, гонимого художника, подвижника и страстотерпца. В шёнберговском цикле явственно

ощутим этот автобиографический подтекст. Тем более что именно «Лунный Пьеро», по словам его автора, «изменил историю музыки», став символом новой эпохи с ее новым типом интонационности, новым способом записи и озвучения нотного текста. Впервые в жанре камерной вокальной музыки голос сопровождает группа разнохарактерных инструментов. Впервые в нотной графике вокальной партии реализована идея Sprechmelodie, представляющая промежуточную область между пением и говором. Впрочем, подробные рекомендации Шёнберга в предисловии к партитуре, как и изобретенная им нотация, четко фиксирующая ритмическую составляющую при относительной неопределенности высотного компонента, не дают практического понимания техники «речевой мелодии».

Как известно, автор не был удовлетворен ни премьерным, ни последующими исполнениями. Возможно, интерпретация сопрано Каролины Мельцер (Германия), на концерте «Студии» выступившей в качестве солистки, была именно тем, чего ожидали от нововведения, – тонким балансом на грани мелодизированной декламации и академического вокала,

изысканным «блужданием» между словом-музыкой и словом-речью. Рваные фразы, широкие регистровые броски, резкие перепады динамики в сочетании с вокальной sonoristikой – гибкий голос певицы воспринимался как еще один виртуозный инструмент, первый среди равных в ансамбле. Остальные его участники – Мона Хаба (фортепиано), Марина Рубинштейн (флейта), Екатерина Фомицкая (скрипка), Антон Прищепя (кларнет), Ольга Галочкина (виолончель) и Игорь Дронов (дирижер) – вложились в исполнение с полной отдачей, сумев донести до слушателя послание из другого века.

Проект «Студии новой музыки» имел успех. Оптимизм в отношении будущего «Лунного Пьеро» Шёнберга не подвергается сомнению – одно из наиболее исполняемых сочинений композитора, ор. 21 обладает потенциалом недописанного романа. Список его версий совсем недавно пополнился транскрипцией для большого симфонического оркестра, выполненной Фараджем Караевым и принятой в каталог венского издательства Universal Edition.

Окажется ли столь же востребованным «Пьеро» Макса Ковальски, покажет время.

ИИ

