

моментов; их прекрасно воплотила альтистка Елизавета Годунова. Главенствующую роль в партитуре играла ударная установка, капризный и «нагловатый» ритм которой держал слушателей в постоянном напряжении. Временами казалось, что ударные слишком активны, и необходимо более четко сбалансировать их звучание с другими участниками музыкального процесса.

Марк Коммер представил слушателям вторую часть своей Фантазии для терменвокса с оркестром — Ноктюрн. Автор интересно раскрыл образно-эмоциональную палитру звучания этого экзотического инструмента, показав все темброво-динамические и артикуляционные возможности терменвокса — от тонкой иронии до гротеска, от любовной лирики до драматического пафоса.

Третьим по счету во втором отделении концерта прозвучала Симфоническая поэма Александра Скрипко «Своды Камелота». Чрезвычайно утонченное, можно сказать, даже «рафинированное» звучание произведения напомнило мне музыку для кино. Поэма отличалась подчеркнутой статичностью, некоторой созерцательностью, к которой явно тяготеет композитор. Оркестровка произведения обладала очевидными достоинствами — она была и прозрачна, и аккуратна.

Алексей Ордин показывал «Концерт для оркестра» в трех частях, идущих без перерыва. В первой части (она написана в свободной форме) после медленного вступления последовала цепь быстро сменяющихся

разнохарактерных эпизодов — своеобразных вариаций на тему, которой, однако, не было, по крайней мере, на слух она таковой не воспринималась. Вторая и третья части написаны в цепной форме и тематически связаны друг с другом (кода третьей части построена на материале второй). На меня произвела впечатление именно финальная часть Концерта, решенная в мужественно-аскетичных тонах с известной долей решительности и азарта.

В завершении творческого показа сочинений выпускников консерватории прозвучало программное произведение Сергея Корниенко «Операция „Искра“», посвященное битве у Ладожского озера (1944), целью и итогом которой стал прорыв блокады Ленинграда. Автор построил музыкальную драматургию на контрасте двух образных сфер — агрессивно-воинственной и победно-гимнической. В ходе музыкального развития возникали интонационные отсылки к музыке того времени, в частности, звучание медных духовых инструментов в кульминационных разделах формы напоминало фанфары военных оркестров. Масштабность и динамичность музыки, энергичность оркестрового звучания, обилие эпизодов на фортиссимо сделали «Операцию „Искра“» мощной кульминацией всего концерта.

Экзамен по специальности «композиция» представил интересную панораму исканий творческой молодежи нашего вуза и первых серьезных результатов их деятельности. Удачи им и новых свершений!

Evgeniya KHAZDAN Poetry of Emptiness

Евгения ХАЗДАН Поэзия пустоты

*Общий разум — мрачных рыбьих дел,
Ничего не знающий о дружбе,
Пел о вечном... непонятно пел.
Коффин Репосадо. «Пение рыб»*

12 мая в рамках фестиваля 52-я «Петербургская музыкальная весна» прошел камерный концерт с игривым названием «Музыка на троих». Одно из звучащих

The article comments on one of the concerts that took place in the St. Petersburg House of Composers on 12th May 2016 as a part of the International Music Festival Musical spring in Petersburg.

Key words: The International Music Festival Musical spring in Petersburg, Aleksander Popov, Singing of the fish.

Отклик на один из концертов Международного фестиваля «Петербургская музыкальная весна», состоявшихся в Доме композиторов 12 мая 2016 года.

Ключевые слова: Международный музыкальный фестиваль «Петербургская музыкальная весна», А. Г. Попов «Пение рыб».

в нем сочинений — трио Александра Попова «Пение рыб» — также имело название, данное словно бы «не всерьез», ведь сведения о звуковых сигналах, издаваемых обитателями водной стихии, не повлияли на бытование в нашей речи поговорки «нем, как рыба». Зная эстетические пристрастия композитора, можно было не бояться, что новый опус окажется чем-то наподобие 4'33" Кейджа, музыкальным аналогом «Черного квадрата». И все же...

Начальные чередования высоких звуков у скрипки еще не складываются в интонацию, хотя секунда, простукаящая в разрозненных восклицаниях и флажолетном шепоте, потом, в конце звучания, замкнет и как будто закольцует сочинение, вернув слушателей к исходной точке. Секунда и появившаяся буквально вслед за ней квинта станут «строительным материалом» всей композиции. Пока же эти звуки еще не мыслятся как целое. Они контрастны, каждый вспыхивает, как на экране радара, отдельной точкой, со своей динамикой и артикуляцией. Кажется, только здесь, почти в самом начале мы в какой-то момент услышим привычный певучий звук с мягким вибрато. В основном голоса струнных «белые», безвибротно-шероховатые, словно необработанные. Они на самом деле напоминают звуки, издаваемые некоторыми видами китов.

Где-то на заднем плане осторожно нащупывает опорные тоны виолончель. В тот момент, когда аудитория удостоверилась, что слушает авангардное сочинение, в котором доминирует дискретность, вступает фортепиано. Две сцепленные восходящие терции дают начало фигурации, ее амбитус долгое время не превышает пределов кварты. Это квазиинвенция — бесконечно струющаяся лента, обрамленная далеко разнесенными звуками струнных, теперь воспринимающихся как нечто единое. Как широко разведенные берега, в которых, неспешно и однообразно перекачиваясь, пульсирует водная гладь. Насыщенное звучание, достигнутое очень простыми средствами, дает ощущение полноты и в то же время бессобытийности. Эта фигурация может служить отсылкой к барочной традиции (особенно когда к кварте добавляется нижний вводный тон), но с не меньшим правом можно говорить о минималистической технике, чрезвычайно востребованной кинематографом. Последнее впечатление усиливает нарастающее *crescendo*, достигаемое за счет появления мелких длительностей и аккордов у фортепиано, двойных нот и затем тремоло у скрипки. Как будто камера оператора делает «наезд», и только что безмятежная водная гладь стискивает, захлестывает, давит. Комфортные, наивные «вивальдизмы», попав в тиски ритма, оборачиваются жесткими «стравинизмами», сохраняя при этом инерцию повтора.

Раздел после кульминации решен в микротоновой технике (хотя четвертитоны появлялись уже в самом начале композиции). Плывущие звуковые очертания, попытки обнаружить, вернуть опорные элементы. То у виолончели — слишком низко, то у скрипки — наверху — появляется фигурация, буквально повисающая без обрамляющих ее рамок. Мы вновь в пространстве деконструкции: узнаваемые интонации не сливаются в единый поток, не поддерживают и не дополняют друг друга. Инструменты, ведущие каждый свою линию, то непомерно отдаляются, то, напротив, сблизившись, свива-

ются в жужжащий клубок. Фортепиано задает органнй пункт — редкие равномерные негромкие повторы одинокого тона, а некоторое время спустя «вспоминает» нисходящую квинту. Однако линии струнных, откликающиеся на этот тон и будто бы подчиняющиеся ему, соскальзывают, расплываются.

Вот виолончель, а затем скрипка вновь, опершись на восходящую секунду, выстраивают широко разнесенное обрамление. Однако на сей раз оно не заполнено ничем; длящийся органнй пункт лишь подчеркивает эту пустоту, но и он исчезает. Вот, напротив, у фортепиано всплывают барочные интонации, но струнные тянут свои ноты в том же среднем регистре, не создавая необходимого «русла» для фигурации.

Внезапное возвращение материала кульминации напоминает о еще целостном, монолитном существовании фигурации в динамическом и тембровом укрупнении, но заходящейся в судорожной затверженности интонаций и ритмических формул. Вот энергия иссякает, остается лишь восходящая секунда, и в тишине повисает ее тень, скользящая по четвертитонам.

Замыкая сочинение исходными интонациями, автор словно опровергает все его музыкальные события, объявляет их лишь чем-то привидевшимся в мерцании водных струй. Будто не было исступленности, спазма, усилия. Затягивающей, захлестывающей глубины и попытки вырваться. Всего лишь марево, мираж. Пение рыб.

Соединение в одной композиции разных техник письма, использование средств выразительности, отсылающих к разным эпохам, является формальным признаком постмодернизма (отметим постоянное преодоление композитором автоматизма формы и приемов). Еще одним маркером служит постоянное обыгрывание «пустого центра», незаполненности. Ведь даже в самом гармоничном разделе музыка бессобытийна, она как будто скользит вокруг пустоты. Ведущие интонации образуют всего лишь фон. События же заключаются в деконструкции, а не в становлении. Игра зеркальными отражениями и звуковыми объемами разрушает фактуру, ее несущие элементы обесцениваются многократными повторениями. В погоне за отражениями становится очевидным: они лишь маскируют пустоту — единственную реальность.

Мир, сформированный по законам постмодернизма, по определению отстранен. Однако Александр Попов занимает нехарактерную авторскую позицию: он не наблюдатель, не изобретатель новых интересных средств, не «человек играющий», которого занимает сама игра в звуки и производимый ею эффект. Композитор раз за разом пробует проникнуть внутрь создаваемого мира, ощутить его как реальность. Именно эта позиция сообщает сочинению масштабность и личностность высказывания.