

# ТРИБУНА

## МОЛОДОГО ЖУРНАЛИСТА

МУЗЫКАЛЬНАЯ ГАЗЕТА СТУДЕНТОВ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

ВЫХОДИТ С 1998 ГОДА

№2 /181/ ФЕВРАЛЬ 2019 ГОДА

tribuna.mosconsrv.ru



С.2  
ТЕРРИТОРИЯ  
ПОСТПАМЯТИ

С.3  
ОТ БАРОККО  
ДО МЮЗИК-ХОЛЛА

С.4  
КОНЦЕПЦИЯ  
ИЛИ МУЗЫКА?

С.4  
НУЖНА ЛИ ЛЮБИТЕЛЯМ  
ТЕОРИЯ МУЗЫКИ?

ЕДИНОЕ ПРОСТРАНСТВО КУЛЬТУРЫ

## НА ПУТИ К УСПЕХУ



27–29 января 2019 года в образовательном центре «Сириус» города Сочи состоялась III Всероссийская конференция «Путь к успеху», в которой приняли участие 150 студентов, получающих гранты Президента России. Ведущие педагоги, научные работники, ученые и представители высокотехнологических компаний – всего более 800 человек – собрались, чтобы обсудить стратегию поддержки одаренных детей и талантливой молодежи, а также актуальные вопросы в рамках национального проекта «Образование». Организатор конференции – фонд «Талант и успех» – предложил уникальную площадку для выявления и поддержки одаренной молодежи.

Самым обсуждаемым вопросом конференции оказалось создание региональных образовательных центров, подобных «Сириусу». По его модели на данный момент уже работают 27 организаций, в которых подрастающее поколение сможет получить комплексное образование. Его особенность заключается в том, что ребенок имеет возможность полной реализации своего потенциала в стенах одного здания, независимо от места жительства и социального положения, а также практикует свои навыки и умения под руководством передовых специалистов в данных областях.

Студенты активно работали на конференции – принимали участие в рабочих совещаниях, которые были разделены на небольшие группы в целях генерирования

новых идей и способов улучшения образования в стране. Как непосредственные участники образовательного процесса они также получили возможность представлять главные проблемы в своих сферах деятельности.

Специальными гостями события стали А. Фурсенко, помощник президента Российской Федерации; Е. Шмелева, руководитель Образовательного фонда «Талант и успех». Из мира искусства были приглашены С. Андрияка, ректор «Академии акварели и изящных искусств С. Андрияки»; В. Пясецкий, директор ЦМШ при МГК им. П.И. Чайковского; Е. Гудова, директор МГКМИ им. Ф. Шопена и другие.

Главными темами секции, посвященной основным путям развития музыкального образования среди детей и юношества, стали наиболее злободневные: проблема сохранения и приумножения традиций исполнительского искусства, система работы с одаренными детьми как и содействие их дальнейшему профессиональному развитию, а также продвижение академической музыки – одной из важнейших составляющих духовно-нравственного воспитания молодого поколения.

В рамках конференции прошел скрипичный мастер-класс лауреата XV Международного конкурса им. П.И. Чайковского и многих других престижных конкурсов Павла Милокова. В нем приняли участие студентки Московской консерватории Ангелина Гвоздарева и Зиновия Нестеренко. А в завершение вечера состоялась творческая встреча с артистом, который выбрал для исполнения в стенах «Сириуса» Скрипичный концерт №1 Ф. Мендельсона, написанный юным гением в возрасте 13 лет. Присутствующим представилась уникальная возможность услышать звучание одной из скрипок Страдивари, изготовленной в начале XVIII века. В данный момент инструмент принадлежит Государственной коллекции.

Конференция подарила участникам шанс задать вопросы экспертам во многих областях науки и искусства, обогатиться опытом ведущих специалистов, расширять свои знания и представления о разных сферах деятельности, получить консультацию и поддержку для реализации грантовых проектов. И конечно же, для всех это был заряд вдохновения, энергии и мотивации для дальнейших свершений.

Юлия Милонова,  
II курс ИТФ



## ИСТИННОЕ ПРИЗВАНИЕ

Московская музыкальная жизнь включает в себя множество интересных музыкальных мероприятий, о которых не всегда можно узнать из средств массовой информации. Чтобы посетить некоторые из них, в мире искусства нужно жить. Одно из таких событий произошло 4 января: в Мемориальной квартире Рихтера состоялся закрытый концерт Ивана Курякова.

Молодежь тянется к искусству, причем не только к авангарду или постмодерну, но и к классике в широком смысле этого слова. В XIX веке существовало множество разнообразных творческих содружеств, которые, собираясь в своих квартирах, погружались в мир искусства. Такие собрания в нынешнее время можно считать редкостью. В основном,

там музицировали выдающиеся личности – Мстислав Ростропович, Елизавета Леонская, Валентин Берлинский. Сохранился и рояль Steinway, на котором играл сам Святослав Рихтер. Инструмент располагается в замечательной гостиной, которая представляет собой небольшую концертную площадку (мини-концертный зал).

За несколько дней И. Куряков собрал своих друзей из оркестра Большого театра, ГАСО, в сводный состав также вошли студенты Московской консерватории и Российской академии музыки им. Гнесиных. Буквально за несколько дней они выучили сложную программу – сочинение Арво Пярта *Tabula rasa* и Симфонию Макса Бруха. Совместным музицированием участники концерта поздравили своего дорогого друга. Во втором отделении вечера выступил пианист Дмитрий Калашников, который



многие озабочены трудоемким добыванием денег на музыкальном поприще и забывают о своих первоначальных намерениях при выборе профессии музыканта.

Иван Куряков – молодой активист, который решил посвятить свою жизнь искусству. В его планы входит создание автономной некоммерческой концертной организации, которая бы возродила традицию высокого музицирования в *Благородном собрании* (с советских лет это известный *Колонный зал дома Союзов*), где в прежнее время состоялось множество премьер композиторов-классиков. По замыслу И. Курякова, его организация должна так и называться «Благородное филармоническое собрание». На данный момент двухлетние скитания по министерским кабинетам своих плодов не принесли – но музыкант полон решимости.

К своему дню рождения И. Куряков собрал небольшой оркестр (по сути, развернутый камерный ансамбль), чтобы провести музыкальный вечер в Музее-квартире Рихтера. Для многих исполнителей это место принадлежит к числу святых – в свое время

исполнил несколько ноктюрнов Шопена и прелюдий Рахманинова.

После официальной концертной части И. Куряков рассказал о жизни и выдающейся деятельности Святослава Рихтера. Беседа с музыкантами плавно перетекла в спонтанное музицирование. В такой непринужденной обстановке прозвучало много хорошей музыки, как в фортепианном, так и в камерном составе.

Многие посетители концерта – давние друзья И. Курякова, включая и автора этих строк. Атмосфера концерта была очень теплой не только потому, что собрались старые знакомые, но и потому, что нас объединило настоящее искусство. Всегда замечательно, когда в суете дня музыканты вспоминают о своем истинном призвании! В определенное историческое время музыка была мощнейшим средством сплетения творчески одаренных личностей. Такую функцию она способна выполнять и по сей день.

Иван Токарев,  
IV курс ИТФ



## НА ТЕАТРАЛЬНОЙ СЦЕНЕ

## ТЕРРИТОРИЯ ПОСТПАМЯТИ

**Что для нас события Великой отечественной войны? Могут ли эмоциональные травмы предыдущих поколений передаваться нашим современникам? Какое отношение к военному прошлому имеет феномен постпамяти? Об этом и не только рассказывал мюзикл-штрих «Парасомнии» режиссера Веры Мартынов и композитора Дмитрия Курляндского в Электротheaterе Станиславский.**

Память о прошедшей войне и великой победе – тема, обросшая в последнее время массой клише. Нередко она и подается, и воспринимается очень формально. Сочинения по ЕГЭ – идеальный пример того, как легко сформировать у молодого поколения размытые представления о пережитом. Об отношении к ежегодным парадом, салютам



и массовым гуляниям можно сказать почти то же самое. Для многих 9 мая – это типичный повод собраться на шашлыки: память в этом случае превращается в абсолютно формальное явление.

Один из оптимальных вариантов связи прошлого с настоящим – обращение к феномену *постпамяти*. Суть заключается в глубоком эмоциональном единении людей разных возрастов, в результате которого происходит процесс передачи информации. В связи с этим психологические травмы различных поколений, зашифрованные в структуре ДНК одной семьи, могут делать их более уязвимыми к разного рода стрессам.

Литературной основой «Парасомний» стал цикл Станислава Львовского «Советские застольные песни» – лаконичные поэтические тексты, рефлексивные на тему Великой отечественной войны. В каждом из них слышатся голоса безликих героев, в памяти которых проявляются и наслаиваются друг на друга отдельные реминисценции событий прошлого: *стою // посреди поля // зажимаю руками // дыру в животе // лезу из нее // тараканы // шестиногие // папиросен // торгуются // со служивыми // продаются за деньги // холодно, говорю // темно.*

К данному тексту Дмитрий Курляндский обращается не впервые. В 2015 году он



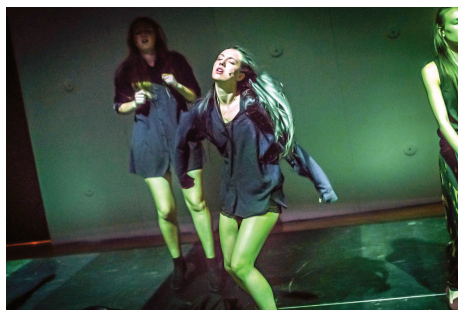
работал над проектом «Негромкие песни войны» по мотивам «Застольных песен» – тогда его соавторами стали композиторы Владимир Раннев, Александр Маноцков, Алексей Сысоев, Владимир Николаев и Владимир Горлинский.

Экспериментальный спектакль Д. Курляндского и В. Мартынов состоит из песен, хореографических номеров и драматических эпизодов, поэтому формально «Парасомнии» можно считать мюзиклом. Авторы же предложили обозначить жанр как *мюзикл-штрих*. Дополнение «штрих» воспринимается как отсылка к алгебраической формуле и подчеркивает, что постановка не ограничивается рамками одного жанра.

Под «парасомниями» подразумеваются двигательные и поведенческие феномены, возникающие во время сна: в постановке речь идет о ночных кошмарах и снохождении. Эти явления тесно связаны со сферой подсознательного, где концентрируются наиболее яркие моменты прошлого. Сливаясь в одно острое ощущение, они генерируют «фантомные боли» – имитации некогда испытанных чувств.

Но как современный исполнитель может убедительно говорить о событиях, участником которых не являлся? Вера Мартынов задействовала в постановке не просто актеров, а перформеров – импровизаторов и соавторов концепции, проживающих на сцене эти истории. Режиссер нашла неординарный выход из положения: постановке предшествовал период, во время которого исполнители вели графические дневники. Ежедневно двадцать минут до и после сна они зарисовывали помещение, где испытывали наиболее яркие переживания и фиксировали в нем свое местонахождение. На следующем этапе их просили по памяти воспроизвести траекторию своих перемещений какого-либо дня. В ходе подобных практик артисты работали над ощущением пространства, анализировали свои эмоции, учились ими управлять. В итоге каждая актриса выделила для себя конкретное воспоминание: кто-то переживал потерю близкого человека, кто-то мысленно возвращался к событиям на родной Украине. В процессе спектакля происходило вживание в проблему, ее осмысление и, в конечном счете, разрешение.

Данная идея реализуется уже в прологе: исполнители несколько раз делают ряд определенных движений и фиксируют повторяющиеся позы. В основной части они вновь и вновь возвращаются к своим воспоминаниям до тех пор, пока проблема не достигнет своего апогея. На последнем этапе концен-



трация энергии доходит до таких объемов, что держать ее в себе становится невозможным. Разрядка происходит в виде экстазического танца, завершающегося общим катарсисом.

Сомнамбулические блуждания по пространствам постпамяти продолжаются под мистическое пропевание текстов Станислава Львовского, вызывающих более-менее устойчивые ассоциации с советской традицией. Все это парадоксальным образом сочетается с экспериментальной электроникой, отсылающей к современной клубной эстетике. Поэтому полностью погрузиться в медитативно-убаюкивающее состояние вряд ли получится: время от времени агрессивный саунд будет нарушать зону комфорта.

На первый взгляд может показаться, что в «Парасомниях» отсутствует сценическое оформление. На самом деле роль «декорации» играет свет, выполняющий функцию полноправного участника. Он осуществляет взаимосвязь между исполнителями и зрителями, разрушая пространственные барьеры, характерные для классических театров.

В процессе диалога о нашем прошлом зрители и участники действия оказываются на территории постпамяти, где каждый проживает свою историю и воспринимает происходящее абсолютно индивидуально. Поэтому вариантов трактовки этой постановки может быть бесконечное множество, так же как и способов ее сценического воплощения. То, что можно было увидеть на премьерных показах, вряд ли точь-в-точь повторится в последующих версиях.

**Алина Моисеева,  
I курс, муз. журналистика  
Фото Олимпиа Орловой**

## КОНЦЕРТНЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ

## ПРОДУМАНО, ОТТОЧЕНО И АБСОЛЮТНО СВОБОДНО

**The King's Singers – вокальный ансамбль из Великобритании, история которого длится вот уже пятьдесят лет. В его составе шесть вокалистов: два контртенора, тенор, два баритона и бас – набор голосов остается неизменным со дня основания коллектива в 1968 году. Концерт в Доме музыки был приурочен не только к Московскому рождественскому фестивалю духовной музыки, но и к юбилейному туру музыкантов.**

программы (также на русском).

Начало второго отделения было посвящено рождественской музыке – два сочинения на русском («Богородице Дево, радуйся» А.Пярта и «Легенда» П.И.Чайковского), два на английском (Д.Раттер *There is a flower and Jingle Bells* Дж.Л.Пьерпонта). Последняя песня объединила рождественскую тематику и следующие за ней «коронные номера» коллектива: после *Jingle Bells* музыканты отставили пульты в сторону, и программа продолжилась обработками песен *The Beatles*



С самого начала своего существования *The King's Singers* прославились умением объединять в выступлениях самую разную музыку. Собственно, одна из самых известных их записей – это *Masterpiece* композитора Пола Дрейтона, пьеса, в которой имена композиторов распеваются в стиле их собственных сочинений. Концерт в Москве не стал исключением из правил – в одной программе ужились вместе сочинения Николая Кедрова, Миколая Зеленьского, Сибелиуса, Брамса, Пуленка и других композиторов, обычно отделенных друг от друга временем и пространством. Отделение началось и закончилось премьерными Александра Левина, которые послужили в этом концерте «мостом» между Россией и Великобританией и объединили многообразие европейской вокальной музыки.

Вряд ли стоит уточнять, что состав исполнителей за пятьдесят лет менялся не один раз. Наверняка многие, идя на концерт, испытывали некоторую тревогу, понимая, что это будет уже не тот ансамбль, который и стал известным широкому кругу слушателей в свое время. Однако с первыми звуками сомнения испарились: свое выступление музыканты начали с мировой премьеры – сочинения российско-британского композитора Александра Левина на стихи Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...». Это был тот случай, когда музыка не мешает поэзии, поэзия – музыке, а чистый человеческий голос звучит без надрыва и излишнего старания.

Первое отделение концерта – путешествие из России в Великобританию, пролегающее через Финляндию, Эстонию, Польшу, Венгрию, бывшую Чехословакию, Германию и Францию. Экскурсию музыканты вели сами, передавая друг другу роль ведущего и рассказывая слушателям о предстоящем отрезке маршрута – разумеется, на английском.

После начального номера бас Джонатан Ховард поклонился и произнес на практически чистом русском языке: *Здравствуйте, дамы и господа! Мы рады приветствовать вас сегодня здесь, в Московском международном Доме музыки!* Затем он выдохнул, перекрестился (зрители, конечно, были в восторге и поспешили поддержать музыканта бурными аплодисментами) и рассказал еще немного о концепции

и некоторых современных поп-исполнителей. Этот раздел в программках был обозначен словами «Музыка из дома – и за его пределами». Аранжировки этих песен, как правило, были сделаны специально для *The King's Singers* и в их же исполнении стали широко известными: например, обработка песни *The Beatles* – *And I love her* выполнена композитором Бобом Чилкоттом, который, к слову, сам был участником ансамбля с 1985 по 1997 годы.

Поклоны сопровождался внимательным и радостным взглядом каждого солиста в отдаленные уголки зала, и казалось, что таким образом они не только благодарят слушателей, но и делают их полноправными участниками действия, происходящего на сцене. А в какой-то момент слушатели действительно ими стали: когда было объявлено, что сегодняшний вечер особенный еще и потому, что все тот же бас Джонатан Ховард отмечает день рождения, зал по собственной спонтанной инициативе спел для него *Happy Birthday* (не исключено, что спровоцировали выступление по эту сторону сцены студенты Академии хорового искусства им. Свешникова, целой делегацией посетившие Светлановский зал в тот вечер).

Завершился концерт, конечно же, бисом – долго упрашивать ребят не пришлось. Песня *M.L.K.* из репертуара группы *U2* посвящена памяти Мартина Лютера Кинга: в прошлом году исполнилось пятьдесят лет со дня его гибели.

С произведениями любого жанра, стиля и эпохи *The King's Singers* справляются так, что, кажется, им это совершенно ничего не стоит. В их выступлениях нет привычного для нас (увы!) натянутого академизма, как нет и противоестественного эмоционального надрыва. Молитва Н.Кедрова звучала просто, прозрачно и искренне; «Колесо» из «Болгарского триптиха» Вельо Тормиса (1930–2017) – утрашающе, сурово и эпатажно.

Но восхищение вызывает не только исполнительский профессионализм – он экстраемально велик даже без учета того, как высоко поднята планка предыдущими участниками ансамбля. Все, что *The King's Singers* делают на сцене – грамотно выстроено, продумано, отточено и абсолютно свободно.

**Анна Брюсова,  
IV курс ФИСИИ**



## ЗА ТВОРЧЕСКОЙ БЕСЕДОЙ

## «МУЗЫКУ Я СОЗДАЮ БЕЗ ИНСТРУМЕНТА...»

24 января композитору и пианисту, старшему преподавателю Московской консерватории **Е.В. Щербакову** исполнилось 50 лет. В преддверии юбилея мне удалось побеседовать с композитором о его произведениях, творческих планах и, конечно, о процессе сочинения:

– **Евгений Владимирович, как давно Вы начали писать музыку?**

– Я вообще достаточно поздно стал заниматься музыкой – где-то с 10–11 лет, и с этого момента начал сочинять. Это смешно, но меня тогда очень сильно вдохновлял хроматический пассаж октавами в Первом концерте Листа, и я пытался писать фортепианный концерт, который был весь построен на хроматической гамме. Мой единственный опыт в додекафонии... (смеется).

– **А у кого Вы учились?**

– В «Мерзляковке» я учился как пианист в классе Александра Ильича Соболева. Его супруга, Елена Дмитриевна Цветкова, была его ассистентом и преподавала концерт-

Тростянского, где они с Рустамом Комачковым и компанией играли квинтет Дворжака. Играли так хорошо, что меня это очень вдохновило, и под этим впечатлением я написал Секстет для двух скрипок, двух альтов и двух виолончелей.

– **За Вашими плечами – уже немало созданных произведений. Можете ли выделить какие-то из них?**

– Наверное, самое первое серьезное сочинение – Соната для двух скрипок. Тогда мне было 17–18 лет, и я еще учился в училище на фортепианном отделении. Мне дорого это сочинение. Можно выделить Секстет, вокальные поэмы на стихи Ахматовой и Цветаевой, Первую скрипичную сонату... Есть пьесы, которые долго редактировались, например, Органный концерт, последнюю редакцию которого играли на последней «Московской осени». Честно говоря, к органу я отношусь весьма прохладно. У меня есть большая поэма для органа и сопрано «Шиповник цветет...» на стихи Ахматовой (ее замечательно исполнили Любовь Шишханова и Ольга Гречко), но

моей музыки поют Анна Евтисова и Людмила Борисова. Ну и потом, я просто люблю поэзию.

– **Какие поэты Вам близки?**

– Самый любимый, пожалуй, Тютчев, но на его стихи надо писать для мужского голоса. Превалирование поэзии Ахматовой и Цветаевой обосновано тем, что я писал для женского голоса, но, тем не менее, они тоже входят в число моих любимых поэтов.

– **Евгений Владимирович, Вы не только композитор, но и пианист. Кого любите исполнять?**

– Я играл много Баха, Шопена, Листа, Шумана, Рахманинова, Стравинского, Грига. Да много кого... Брамса, все три фортепианные сонаты которого я однажды сыграл в одном концерте и записал двойник с его пьесами. Как-то был очень удачный концерт в Париже, где я выступал с сонатами Скарлатти, и он весьма понравился публике.

– **А собственную музыку нравится исполнять?**

– Нет! (смеется).

– **Но, наверное, иногда бывает сложно доверить исполнение другому пианисту.**

– Вы знаете, мне повезло – у меня замечательные друзья-исполнители: скрипач Александр Тростянский, пианистка Наталья Ардашева и виолончелист Рустам Комачков, который играет, правда, пока только одно мое сочинение – сольную Виолончельную сонату. Это музыканты экстра-класса. С Александром Тростянским мы когда-то одно время жили на одном этаже в общежитии. Он сыграл практически все мои скрипичные сочинения, начиная с Первой сонаты. Записан даже диск, где он озвучил, в том числе, мою Сонату для двух скрипок сам с собой! То есть, вначале писалась одна партия, а потом через наушник Александр ее слышал и записывал вторую. Потом все это сводилось вместе. Это была его идея, а я изначально был против, потому что всякую «химию» не люблю. Но решили попробовать, и действительно, получилось в результате очень убедительно. Если не сказать – вы и не заметите...

– **Почему Вы написали только одно фортепианное сочинение – «В.А.С.Н.»?**

– С появлением «В.А.С.Н.» связана забавная история. В рамках фестиваля «Клавирабэнд композитора», который устраивал Владимир Владимирович Рябов в 1999 году, я представил Гольдберг-Вариации Баха и по условиям фестиваля вместе с сочинением, которое ты играешь как пианист, нужно исполнить свое собственное, связанное с первым. И я не придумал ничего лучше, чем взять тему «ВАСН» (смеется). Так, по случаю, это произведение и получилось. Потом очень удачно его играл пианист Михаил Шиляев, мой друг, к сожалению, ныне живущий в Лондоне. А сейчас учит другой замечательный пианист – Максим Пахомов, живущий в Нью-Йорке.

Наверное, пианисту очень сложно писать для рояля: мешают руки, которые начинают «идти вперед ушей». Обычно музыку я создаю без инструмента, когда гуляю, и внутренним слухом предугадать всякие неожиданности даже для симфонического оркестра не составляет труда. А резонанс рояля предсказать очень сложно. Когда пишешь фортепианную партию в вокальной пьесе, то стоит буквально в одном аккорде изменить одну ноту – и все замечательно звучит. Или наоборот...

– **Какую премьеру Вы сейчас готовите?**

– Скрипичный концерт. Он уже закончен, премьера состоялась в Ярославской Филармонии 26 января. А в ближайших планах – Концерт для виолончели со Струнным оркестром, давний мой «долг» для Рустама Комачкова и оркестра «Времена года» под управлением Владислава Булахова.

– **Творческих успехов Вам, Евгений Владимирович! Спасибо за интервью!**

Беседовала Ангелина Шульга,  
IV курс ИТФ



мастерское мастерство – у нас до сих пор сохранились дружеские отношения, мои вокальные сочинения регулярно звучат в ее классе. Анализ музыкальных форм проходил в классе Виктора Павловича Фраенюва. Позже он пригласил меня вместе с ним преподавать форму и полифонию в «Мерзляковке», что я и делаю до сих пор. В консерватории я учился у Юрия Александровича Фортунатова и Юрия Николаевича Холопова. Кстати, именно Фортунатов позвал меня работать в консерваторию, чем я очень горжусь. В классе фортепиано я учился у удивительного пианиста Юрия Алексеевича Муравлева (лучшего исполнения музыки Грига я не припомню). Ну и самое значительное место в моей жизни (не только музыкальной) занимает Константин Константинович Баташов. К сожалению, он в этом году ушел и из Мерзляковского училища, и из консерватории. Это, конечно, огромная потеря...

– **Как у Вас рождается замысел нового произведения? Есть ли план? Или это происходит, скорее, спонтанно?**

– Конечно, спонтанно, как-то само собой. Бывают случаи-исключения, такие как Вторая скрипичная соната – тогда мне в марте позвонил Александр Тростянский и сказал: «У нас пятого сентября премьера». Я говорю, что еще не начинал, а он отвечает: «Значит, есть повод». Бывает, например, как с Секстетом: пошел я опять-таки на концерт

я не очень люблю тембр этого инструмента. Концерт я писал очень долго, было несколько редакций... Но тем не менее, он есть.

– **Каким жанрам Вы отдаете предпочтение в целом? У вас очень много вокальной музыки и совсем мало фортепианной.**

– Вокальной музыки много, во-первых, потому что у нас сложился длительный творческий союз с Ольгой Александровной Седельниковой, супругой Глеба Серафимовича Седельникова. Он, кстати, был не только хорошим композитором, но и поэтом, который работал под псевдонимом Валентин Загорянский (на его стихи у меня тоже есть две поэмы и романс). С Ольгой Александровной мы давали много камерных концертов: я как пианист, она как певица. Мы переиграли практически всего Глинку, Брамса, очень многое из Шумана, Чайковского, Прокофьева, несколько вокальных циклов Свиридова, даже участвовали в концерте на открытии Школы имени Г.В. Свиридова, когда ей дали имя в его честь. Ольга Александровна – человек с тремя высшими образованиями: фортепианным, теоретическим и вокальным (училась у Нины Львовны Дорлиак). Она моментально осваивает текст, и я написал для нее много вокальной музыки. Мне вообще везет с певицами. Сейчас много

## ФЕСТИВАЛЬ

ОТ БАРОККО  
ДО МЮЗИК-ХОЛЛА

10 ноября в московском Доме композиторов состоялся концерт в рамках международного фестиваля «Московская осень–2018». Прозвучали российские и мировые премьеры как мастеров, так и молодых композиторов. На сцене выступил Губернский духовой оркестр при Московском Губернском театре под управлением дирижеров Сергея Лашенко и Кирилла Черчика.

Программа концерта была довольно разносторонней и яркой – каждое произведение представляло собой некий неповторимый образ. Открывал ее марш – обязательная часть репертуара любого духового оркестра. Публика услышала пьесу «Донбасс» композитора Юрия Смирнова.

Одним из ярких номеров вечера стало произведение дебютанта фестиваля, студента Московской консерватории **Мирослава Черноусова**. Concerto barocco для двух труб и духового оркестра сразу же поразило своей новизной и свежестью оркестровки. Автор внес в жанр барочного концерта яркие и острые современные гармонии, соединив их с густой фактурой оркестрового звучания и насыщенной динамикой.

Снова обрел свою значимость жанр поэмы, причем, в данном случае – поэмы для духового оркестра. На концерте их было две: «Колодец памяти» **Наталии Финк** (памяти Дмитрия Фалиева) и «Невозвратимые, памяти погибших в Кемерово» **Татьяны**



**Васильевой**. Оба произведения наполнены скорбью: музыка звучала трагически надрывно, проникая в самое сердце слушателя.

В эпоху романтизма нас вернул не только жанр программной поэмы, но и баллады, в котором себя проявила молодой композитор **Татьяна Астафьева** (автор сама исполнила партию челесты). Ее «Баллада о звездочете» с легкой воздушной фактурой пронеслась на одном дыхании, а концовка произведения, подобно упавшей с небосклона звезде, растворилась в пространстве, поставив многоточие в повествовании...

Самыми захватывающими номерами этого вечера можно назвать «Русский танец» для бас-трубы и «Танцующий тромбон» (посвящается Д.Браславскому) **Виктора Фурманова**. Танцевальный ритм и живая энергетика праздничных маршей на миг возвратили зрителей в атмосферу демонстраций и парадов.

**Виктор Панин** проявил себя в жанре Концерта для духового оркестра, а **Сергей Решетов** написал сочинения «Христос Воскрес» и «Певец» на стихи Пушкина. Ориентальный колорит создала «Вьетнамская рапсодия» **Игоря Савинова**, в которой чувствовалась тонкая поэзия – слушатель мог проникнуться загадочной древней культурой этой страны. А ярким финалом программы стала детская вокально-инструментальная сюита «Музыкальная история» **Александра Гилева** с участием детского ансамбля-трио и вокального дуэта.

Анастасия Фомина,  
IV курс ИТФ

## ПРОБЛЕМНЫЙ ВЗГЛЯД

## КОНЦЕПЦИЯ ИЛИ МУЗЫКА?

2 декабря в рамках VI Международного фестиваля актуальной музыки «Другое пространство» состоялось исполнение инструментального цикла «Акустические пространства» французского композитора Жерара Гризе (1946–1998). Представление таких значимых произведений стало традицией фестиваля – во время Пятого фестиваля (2016) впервые в России были исполнены «Группы» Штокхаузена, а на Четвертом (2014) публика услышала «Телесную Мандалу» Джонатана Харви.

демонстрация возможностей использования этого метода сразу на нескольких уровнях композиционного письма – звуковысотном, метрическом, временном и др. Отправной точкой для цикла стал спектр звука *mi* большой октавы тромбона, являющийся «фундаментом» всех шести пьес.

Исполнение «Акустических пространств» – дело весьма непростое и требует от музыкантов не только серьезной технической подготовки, но и понимания исследовательских задач Гризе. Создавая данный опус, композитор интересовался, как люди воспри-



нимают звуки и музыку. В результате этого поиска он начал использовать в своих произведениях техники, которые помогли сконцентрировать внимание слушателей на различных порогах восприятия (момент перехода из *p* в *mp*; мгновение между *tutti* и *solo*; слушание спектра у всего оркестра, а потом резкое переключение на один звук и т.д.).

Цикл *Les Espaces Acoustique* стал завершением и кульминацией фестиваля «Другое пространство». Во-первых, заключительный вечер оказался целиком посвящен только одному сочинению. Во-вторых, в реализации цикла, помимо ГАСО им. Е.Ф. Светланова под руководством Владимира Юровского, впервые были задействованы сразу три известных ансамбля – «Галерея актуальной музыки», «Студия новой музыки», Московский ансамбль современной музыки

иногда звуки и музыку. В результате этого поиска он начал использовать в своих произведениях техники, которые помогли сконцентрировать внимание слушателей на различных порогах восприятия (момент перехода из *p* в *mp*; мгновение между *tutti* и *solo*; слушание спектра у всего оркестра, а потом резкое переключение на один звук и т.д.).

Цикл *Les Espaces Acoustique* стал завершением и кульминацией фестиваля «Другое пространство». Во-первых, заключительный вечер оказался целиком посвящен только одному сочинению. Во-вторых, в реализации цикла, помимо ГАСО им. Е.Ф. Светланова под руководством Владимира Юровского, впервые были задействованы сразу три известных ансамбля – «Галерея актуальной музыки», «Студия новой музыки», Московский ансамбль современной музыки

## НУЖНА ЛИ ТЕОРИЯ МУЗЫКИ ЛЮБИТЕЛЯМ?

Знаменитый учебник И. Способина «Элементарная теория музыки» открывают важные слова: «Для того чтобы правильно читать и писать, нужно знать слова, их смысл и грамматику, т.е. законы языка. Для того, чтобы уметь правильно сочинять музыку, играть ее или петь, нужно знать теорию музыки. Поэтому обучение теории музыки, в первую очередь, имеет целью подготовку к сочинению или исполнению музыкальных произведений».

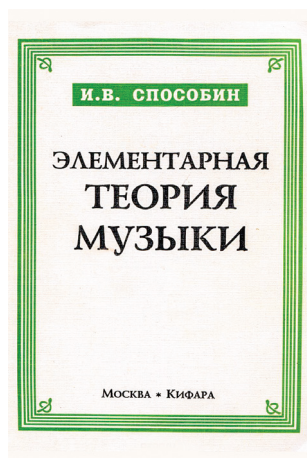
Казалось бы, подобный тезис очевиден и с первых же классов маленький музыкант-профессионал постигает музыку не только сердцем и душой, но и умом. На уроках по специальности и сольфеджио он старательно запоминает важные теоретические правила с уклоном на их практическое применение.

Однако когда в музыкальную школу либо к частному репетитору приходит взрослый человек, отчаянно желающий научиться петь или играть на музыкальном инструменте (а может и все сразу), часто вопросы теории музыки опускаются ввиду разных причин: сложность усвоения, сложность доступного изложения материала, ненадобность по причине любительского характера отношения к музыке и т.д. Лишь единицы музыкальных школ для взрослых предлагают (и то в качестве дополнительных занятий) курсы сольфеджио и элементарной теории музыки.

Возможно, для кого-то теоретические знания, описанные в курсе ЭТМ, будут

действительно обременительными. И все же, еще раз возвращаясь к словам Способина, если кто-либо хочет освоить новый язык – и музыкальный не исключение – ему необходимо понять базовые правила. Но здесь возникает другой вопрос: подходит ли курс ЭТМ для обучения музыкантов-любителей?

Отчасти. Стоит отметить, что эта дисциплина предназначена для студентов первого курса музыкальных училищ. Подразумевается, что начальные знания, такие как музыкальная грамота и основы теории музыки, изученные на занятиях школьного курса сольфеджио, у них уже есть. Но если взять пособия для любителей, например, «Занимательную теорию музыки» Г. Виноградова и Е. Красовской (1991), «Самоучитель элементарной теории музыки» Л. Березовчук (2008) или даже что-то довольно старое – «Музыкальное образование



(дирижеры – Олег Пайбердин, Игорь Дронов, Федор Леднев). Солистом в первой части выступил альтист Максим Рысанов.

Четыре разных инструментальных состава (от алта соло до полного симфонического оркестра) распределились на шесть частей цикла. И здесь исполнители (и слушатели) столкнулись с внезапной проблемой: акустическое пространство концертного зала им. Чайковского парадоксальным образом не соответствовало требованиям «Акустических пространств» Гризе. Разумеется, это критично – каждый услышал ровно столько, сколько ему было положено, исходя из цены билета. Красоту всего цикла смогли оценить лишь обитатели партера, слушатели в первом и втором амфитеатрах наслаждались последними тремя частями, а сидящие на балконах наверняка оценили несколько неуверенное *fortissimo* четырех валторн в конце последней части.

То, о чем будет написано дальше, сложно назвать минусом, скорее, вынужденной необходимостью. Речь об антракте. В случае с «Акустическими пространствами» он не только олицетворял метафорическую черту, отделяющую доступную амфитеатрам музыку от недоступной, но и был в некотором роде русским ноу-хау: ни ансамбль *Intercontemporain*, ни оркестр *Le Balcon* не допускали антракт при исполнении этого произведения. Замысел композитора о пороговом слышании, о музыке между формами ее существования предполагал также постепенный переход от алта соло к симфоническому оркестру с четырьмя валторнами. Но разница в количестве стульев для ансамбля из 18 музыкантов «Студии новой музыки» (3-я часть) и для ансамбля

из 33-х музыкантов ГАСО (4-я часть) требовала поистине кардинальных, 20-минутных сценических перестановок!

Получилось ли музыкантам передать то, что задумывал Гризе? Отчасти. Большая часть потерянного возникла из-за невозможности перестроить акустику КЗЧ. Спорной оказалась и сама концепция заключительного вечера, предполагавшая участие всех ведущих ансамблей Москвы. Например, в заключительных частях с ГАСО было явно заметно отсутствие той заинтересованности, которая наблюдалась у солистов «Студии новой музыки» – например, в паузах оркестранты обреченно завязывали себе шнурки. А четыре валторниста немного формально отыграли свое соло в самом конце цикла.

Этот концерт показал приоритет концепции над музыкальной идеей: благодаря организаторам смысл сочинения был принесен в жертву техническим моментам. По сравнению с предыдущими исполнениями цикла, подобное отношение стало заметным лишь в локации московского концертного зала. Хотя, наверное, нельзя сказать, что такое положение дел является чем-то однозначно плохим.

В то же время, исполнение «Акустических пространств» Гризе на таком крупном фестивале в самом центре Москвы – определенная победа новой музыки (хотя называть цикл, написанный в 1970–80-х, «новым» – не совсем верно). Это означает, что немусыкальная публика готова к восприятию подобных опусов, требующих не только определенных вкусовых предпочтений, но и банальной усидчивости. Особенно при отсутствии столь любимой всеми красивой мелодичности.

Рена Фахрадова,  
IV курс ИТФ

любителя» В. Вальтера (1901), то их структура и материал очень схожи с учебниками ЭТМ, которые ориентированы на юных профессионалов из училищ. Значит то, что может освоить музыкант со школьным багажом, может понять и музыкант-любитель без надлежущей базы? Да, материал усвоить можно, но подход к обучению явно будет отличаться.

В процессе преподавания для взрослых любителей необходимо учитывать очень важную особенность – опыт. С точки зрения музыкального опыта большинство взрослых проигрывает детям-музыкантам; зато с точки зрения опыта жизненного (и профессионального в других рабочих сферах) взрослый человек далеко впереди. Поэтому «Самоучитель» Березовчук открывается главой «Наш музыкальный опыт», а у Виноградова и Красинской мы найдем множество сравнений музыкальных терминов с бытовыми образами, например: «Интервал – это поистине живая клеточка музыки. В нем часто заключается соль гармонии». Опора на предыдущий опыт и постоянная с ним связь в ходе обучения позволит учащемуся легче освоиться в новом для себя мире – мире музыкальной теории.

Еще один интересный момент в различии преподавания детям-музыкантам и взрослым-любителям. Повторюсь, что дети, в том числе и подростки, не обременены существенным жизненным опытом и знаниями – соответственно, на их белоснежно чистом «холсте» педагог может писать формулы самой разной сложности. Их освоение зависит уже от способностей каждого ребенка в отдельности, но для целостного процесса обучения, форму методике преподавания теории музыки для детей можно сравнить с конструктором. Т.е. в классическом преподавании мы идем от меньшему к большему –

от чистых тональностей до тональностей с семью знаками, от одноголосия (мелодии) к двухголосию (интервалы), а дальше к многоголосию (аккорды) и т.п.

Но «холст» взрослого человека уже изрисован различными событиями – как же внедрить туда новые сложные понятия, помимо сравнительного метода? Вероятно, в случае со взрослыми, отнестись к методике не как к конструктору, а как к *матрешке*, т.е. идти от общего к частному. Начать с таких обобщенных понятий как музыкальная форма и ее связь с содержанием, взять гармоническую модель *TSDT* как основу и учить мыслить сперва гармониями, а затем вычленять отдельные звуки. Практика показывает, что для не имеющих опыта изучения теории музыки, подобный подход срабатывает лучше, чем традиционный, так как, понимая конечную цель, взрослым легче кленить ее на элементы, чем складывать конструктор.

Теория музыки – важная часть музыкального образования. Но также важно понимать особенности аудитории и уметь подстраиваться под разные категории студентов. Вообще, процесс преподавания любой дисциплины, на самом деле, очень творческий и лишь путем долгих проб и экспериментов (успешных и не очень) можно определить верный подход. Однако время не стоит на месте и нам как педагогам стоит учитывать не только специфику возраста и опыта, но и эволюцию окружающего нас мира, вместе с которым развивается мышление современного человека. Новые способы мышления, закрепляя важные традиции и отсеивая лишнее, в итоге порождают свежие способы и подходы к обучению.

Дайана Успанова,  
IV курс ИТФ