

# РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАНТ



ГАЗЕТА МОСКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ ИМЕНИ П.И. ЧАЙКОВСКОГО

ВЫХОДИТ С 1938 ГОДА

№9 /1365/ ДЕКАБРЬ 2019 ГОДА

gm.mosconsrv.ru

## Счастливого Нового года и Рождества!

## ДЖОРДЖ КРАМ ЗВУЧИТ В МОСКВЕ

Ярким событием уходящего года стал фестиваль, посвященный 90-летию американского композитора Джорджа Крама. Он проходил с 25 сентября по 6 октября в Московской консерватории, в него вошли три концерта и конференция, посвященная юбилейным датам американских композиторов – Джорджа Крама (90 лет), Джона Корильяно (80 лет) и Эндрю Томаса (80 лет). Фестиваль был организован силами педагогов и студентов консерватории под руководством профессора С.Ю. Сигиды.

Несмотря на то, что Крам неоднократно приезжал в Россию в 1990-е годы, а фестиваль в честь 85-летия композитора проводился в 2014 году, для большинства это имя остается неизвестным, а потому заполучить «кота в мешке» осмелились немногие. Но те, кто посетил концерты, не остались равнодушными.

На концерте-открытии, который был поистине «вершиной-источником» фестиваля, впервые в России прозвучал цикл «Метаморфозы» (2017) в фортепианной интерпретации Михаила Дубова. Десять пьес-фантазий для фортепиано с усилением имеют подзаголовки с названиями картин художников разных стилей: П. Клее, В. Ван-Гога, М. Шагала, Дж. Уистлера, Дж. Джонса, П. Гогена, С. Дали и В. Кандинского.

В «Метаморфозах» Крама художественные образы сплетаются со звуковыми, вымышленные герои – с реальными личностями, рождая сложные вереницы аллюзий, весь комплекс и глубину которых, пожалуй, сможет оценить лишь крайне эрудированный слушатель. Так, например, в пьесе «Золотая рыбка» (по картине П. Клее) в качестве стилизованного источника Крам использовал пьесу *Poissons d'or* Дебюсси из цикла «Образы». Картину В. Кандинского «Синий всадник» Крам интерпретирует в духе гетевского «Лесного царя», и даже вводит характеристику ребенка в руках всадника, мчащегося от самой Смерти. Работа Дж. Джонса «Опасная ночь» была написана под впечатлением от одноименной пьесы Дж. Кейджа, и Крам, продолжая живописно-музыкальную рекурсию, создает свою «Опасную ночь», в музыке которой проявляются новые силуэты. А образ «Черного принца» (по картине П. Клее) композитор связывает с портретом реального человека – Нельсона Манделы.

Данные отсылки к картинам известных художников являются лишь частью смыслового наполнения, заложенного в пьесах Крама. Особенно радостным для слушателей было «узнавание масок» (тем из произведений Моцарта и Бетховена) в пьесе «Постоянство памяти» по мотивам картины С. Дали. Эффект «потекшего циферблата» в звуковом отношении был блестяще передан при помощи игры на струнах стаканом.

Музыка изобиловала современными приемами игры на инструменте: пиццикато на струнах фортепиано, глиссандо, искажение высоты звука, специальная педальная техника. Арсенал исполнителя дополнялся игрой предметами на струнах фортепиано – стаканом, металлической щеткой, колотушкой. Также в задачу пианиста, помимо сложного взаимодействия с инструментом, входило исполнение вокальных звуков и игра на игрушечном фортепиано, деревянных блоках, колоколе и трещотке.

Михаил Дубов прекрасно справился со всеми задачами, поставленными композитором. Его спокойствие и сосредоточенность вкупе со сложными техническими приемами просто завораживали. Процесс исполнения походил на ритуал, священнодействие. Во время звучания музыки на экран транслировались репродукции картины-прообразы пьес, и в сочетании с красочными звуковыми эффектами, порождавшими зримые образы, все это производило сильное впечатление на слушателей, в основном, музыкантов-профессионалов: «танец» за инструментом наблюдали буквально затаив дыхание. Реакция была соответствующая: восторг, овации!

3 октября в Рахманиновском зале состоялся второй фестиваль-концерт. Среди исполнителей были солисты ансамбля «Студия новой музыки», преподаватели, а также студенты Консерватории. Открыл вечер вокально-инструментальный цикл «Небольшие песни для детей на стихи Ф.Г. Лорки» (1986). По признанию композитора, его заинтересовал контраст причудливых маленьких поэм, отражающих мир детской фантазии. Исполнители (Екатерина Кичигина – сопрано, Мария

ударников (Марина Рубинштейн – флейта, Андрей Никитин, Андрей Винницкий и Владимир Терехов – ударные). Слаженность ансамбля и виртуозность каждого музыканта поразительно воздействовали на восприятие «Идиллий», где затрагиваются философские вопросы судьбы человека и природы. Крам подчеркивает, что его «Идиллия» «доносится как бы издали, над озером, при свете луны...». И действительно, в музыке слышится природная стихия.

6 октября в зале Мясковского собралась весьма разнородная публика: были слушатели с детьми и люди, по всей видимости, далекие от современного классического искусства. Хотя это был дневной концерт, по заявленной программе очевидно, что он не предполагал музыкальное развлечение пришедших.

В первом отделении звучали произведения Крама, каждое из которых отличалось инструментальным составом: орган соло; скрипка соло; маримба и виолончель; голос, фортепиано и ударные; кларнет, фагот и клавесин. Разными были и темы произведений: от «Вариаций гномов» (исп. Дмитрий Баталов) и аппалачского фольклора в Интермедии из цикла «Американские песни III» до органного «Пасторального гула» (исп. Екатерина Дубравская) с аллюзией на древние музыкальные представления на открытом воздухе. А пьесе «В горы» для самого масштабного состава участников (голос, фортепиано с усилением и ударные), исполнила группа студентов-энтузиастов с большой увлеченностью и мастерством ансамблевой игры.

Второе отделение было посвящено Эндрю Томасу, профессору Джульярдской школы (США). Ему удалось посетить консерваторию в дни фестиваля, выступить на конференции, а также исполнить на концерте собственные сочинения. В тот вечер состоялась несколько российских премьер: «Музыка в сумерках», «Тихий дом», *Morning Twilight* – фортепианные пьесы, отмеченные легкой меланхолией, и одновременно сложные по музыкальному языку. Особенно запомнилось *Moon's ending* для виолончели и маримбы, благодаря интересному тембровому сочетанию.

Музыка Дж. Крама и Э. Томаса находится в русле одной традиции, в которой можно отметить сложную диссонантную гармонию, использование ранее незадействованного потенциала музыкального инструмента, богатство красочных тембров, обилие нестандартных техник исполнения. Однако не все присутствующие смогли по достоинству оценить прикосновение к живой современной музыке. Не помогли положению даже программки с авторскими комментариями об одном из сочинений и встреча с композитором вживую. Посещением концерта остались довольны не все. С резкой критикой обрушился первый же вставший с кресла слушатель, воскликнув: «Большое спасибо, как в дурдоме побывал!..»

Тем не менее, фестиваль получился насыщенным и интересным, за что в первую очередь следует поблагодарить проф. С.Ю. Сигиду, по инициативе которой он был организован. Сочинения Джорджа Крама уже завоевали свое место в сердцах наших любителей музыки – при всей технической сложности они эмоциональны и ярко индивидуальны. Хочется верить, что постепенное увеличение дозы современной музыки в концертных программах поможет улучшить ситуацию, и что широкий круг слушателей перестанет стесняться своего музыкального настоящего и научится принимать его наряду с классикой, возвращение к которой никогда не выйдет из моды.

Ольга Савельева,  
Жанна Савицкая,  
студентки ИТФ



Фёдорова – арфа, Георгий Аброров – флейта и альтовая флейта, Мария Кожарина – флейта-пикколо) сумели передать тонкие перемены настроений, колористическую игру тембров, зарядив зал своим светом. В партитуре использовано несколько видов флейт: где-то она трактуется как пасторальный инструмент, а, например, в песне «Ящерица плачет» альтовая флейта изображает «рыдания». Благодаря использованию различной исполнительской техники большое значение в цикле имеет звукоизобразительность.

На втором концерте Михаил Дубов совместно с Моной Хабой исполнил российскую премьеру сочинения «Потусторонние миры» для двух фортепиано: музыка рождала мистические картины, напоминая древние восточные традиции и ритуалы, сопровождавшиеся гулом, звоном, дрожанием струн и эхом...

В завершение вечера прозвучала «Маленькая полночная музыка». Импульсом к ее созданию послужила известная джазовая композиция Телониуса Монка *Round Midnight*. Отдельные фразы из песни Монка появляются в каждой из девяти фортепианных пьес цикла. Помимо мелодии Монка, в цикле присутствуют цитаты и аллюзии на «Тилиа Уленшпигеля» Р. Штрауса, «Тристана» Р. Вагнера.

Еще одной российской премьерой стала пьеса «Пасхальный рассвет» для карильона, которую исполнил Марат Баймухаметов. Это сочинение покорило своей звуковой палитрой, особенно свойственной музыке Крама мистериальностью. Сильное впечатление произвели «Идиллии для незаконнорожденных» для флейты и трех



Михаил Дубов



Михаил Дубов и Мона Хаба



Профессор С.Ю. Сигида



Екатерина Кичигина и Мария Фёдорова



## КОНГРЕСС

## ЧЕРЕЗ ДИСКУССИЮ К ИСТИНЕ

В Казани в октябре состоялась Четвертый конгресс Общества теории музыки «Термины, понятия и категории в музыковедении». Он проходил при поддержке Министерства культуры РФ и Российского фонда фундаментальных исследований. Организаторами выступили Российское Общество теории музыки, Казанская государственная консерватория им. Н.Г.Жиганова и Московская государственная консерватория им. П.И.Чайковского. Форум, посвященный проблеме музыкальной терминологии, собрал более ста исследователей из ведущих научных центров России, Беларуси, Германии, Франции, Италии, США, Литвы, Гонконга, Бразилии, Израиля, Нидерландов.



В течение четырех дней участников ожидала насыщенная программа: параллельно с пленарными докладами работу вели многочисленные секции, а также семинары-практикумы. Темы выступлений охватывали не только различные аспекты музыкально-теоретических проблем, но и огромный диапазон исторических эпох – от музыки барокко до концептуальных основ в исследованиях новейшей музыки. Внутри секций с исторической направленностью поместились такие «вневременные» аспекты музыкальной теории, как изучение терминологии лада, гармонии, формы, тембра и фактуры, медиавистики и различных национальных традиций, проблемы нарратива и нарративности в контексте музыки, а также понятий в междисциплинарном пространстве.

Участников приветствовали ректор Казанской консерватории, проф. Р.К. Абдуллин и ректор Московской консерватории, проф. А.С. Соколов, отметившие давнее тесное сотрудничество двух вузов. Также с речью, раскрывающей детали предстоящего конгресса, выступил зам. председателя ОТМ, зав. кафедрой теории музыки и композиции КГК, проф. А.Л. Маклыгин. Проректор по научной работе МГК проф. К.В. Зенкин в своем приветственном слове обратил внимание на то, что в Казани конгресс проводится впервые.

На первом в пленарном заседании, начавшемся выступлениями А.С. Соколова («К проблеме логических дефиниций понятия «музыкальная форма»») и А.Л. Маклыгина («Становление национальных музыкальных культур в советский период»), развернулась оживленная дискуссия. Сообщение зав. кафедрой теории музыки РАМ им. Гнесиных Т.И. Науменко: «Новый день застал нас неготовыми...»: научный термин в эпоху сближения культур вызвал споры о различиях в понимании музыкальной терминологии в России и на Западе, как и о популярности всего «советского» в западной науке. Была затронута и болезненная проблема массовой эмиграции талантливых русских музыковедов и исполнителей, к которой, по меткому замечанию А.С. Соколова, «мы тоже оказались не готовы...».

Большой интерес вызвали пленарные доклады: проф. С.И. Савенко представила способы описания новейшей музыки; проф. К.В. Зенкин и проф. И.П. Сусидко (зав. кафедрой аналитического музыковедения РАМ им. Гнесиных), остановились на проблемах терминологии исторического музыковедения; профессор Университета Париж-8 Сорбонна Иванка Стоянова посвятила свое выступление спектральной музыке; проф. В.Н. Холопова познакомила слушателей с мультимедийным произведением Игоря Кефалиди «Some Small Synth».

Заседание секции «Концептуальные основы в исследованиях новейшей музыки» открыло выступление проф. Гражины Даунорвичене (Литовская академия музыки и театра). Проф. Гезина Шрёдер (Университет музыки и театра им. Ф. Мендельсона-Бартольди в Лейпциге и Университет музыки и исполнительского искусства в Вене) предложила доклад о мультимедиа перформансах, создаваемых женщинами – Джулией Михай и Ягоды Шмытки. Доц. МГК Е.А. Изотова рассказала о специальном курсе по изучению современной нотации для ряда специальностей.

В рамках секции «Понятия и термины в междисциплинарном пространстве» состоялись доклады зав. Научно-аналитическим отделом МГК А.А. Амраховой, проректора по научной работе Нижегородской консерватории Т.Б. Сидневой, проф. МГК И.А. Скворцовой и других ученых. В рамках секции «Понятия и термины в движении истории» большой интерес вызвал доклад проф. Лоры Э. Кеннеди (Университет Фермана, США), посвященный балетному наследию России и специфике советского танца на примере «Золотого века».

Оживленное обсуждение велось на секции, посвященной проблемам терминологии. Выступали ведущие педагоги кафедры теории музыки МГК: проф. М.В. Карасева, доц. Г.И. Лыжов, преп. Е.М. Двоскина, Я.И. Станиславский. Оригинальную концепцию ладовой полипорности представил Е.Б. Трёмбовельский (зав. кафедрой теории музыки Воронежского государственного института искусств). Заседания на тему «Понятийный аппарат и терминология в изучении тембра и фактуры» провел доц. СПбК Д.В. Шутко; на тему «Терминология в изучении формы» – проф. МГК О.В. Лосева. «Нарратив и нарративность в контексте науки о музыке» и ее продолжение «Понятия и термины в движении



истории» представляла проф. РАМ им. Гнесиных Т.В. Цареградская. Большое количество выступлений было посвящено терминологии эпохи барокко, отечественной медиавистике. Отдельный блок докладов затронул вопросы терминологии в оперной музыке, в частности, В.Д'Энди (доц. МГК Е.В. Ровенко, ее ученики). Участие большого количества студентов и аспирантов стало важным нововведением конгресса.

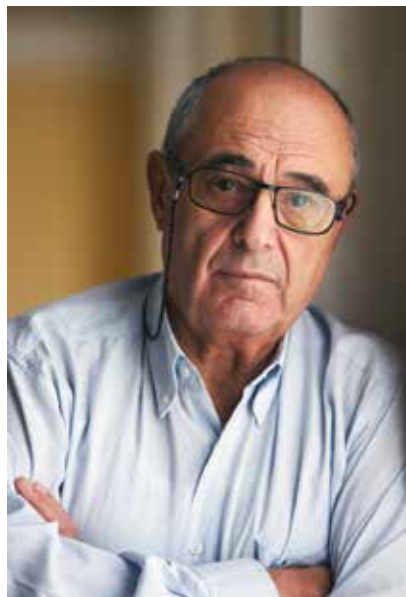
3 октября в исторических стенах Большого концертного зала имени С.Сайдашева в честь конгресса состоялся концерт: выступали Симфонический оркестр Казанской консерватории под управлением Евгения Афанасьева, Хор студентов КГК под управлением Владислава Лукьянова, а также народный артист РФ Рубин Абдуллин и Екатерина Лейдер (сопрано), Николай Винтер (труба) и Карина Горбанова (орган). А 4 октября в Органном зале консерватории прошла творческая встреча с А.С. Соколовым. В рамках конгресса состоялась также презентация научных журналов СПб Университета (глав. ред. А.А. Панов), Московской (глав. ред. К.В. Зенкин) и Казанской (глав. ред. А.Л. Маклыгин) консерваторий.

За круглым столом гости подвели итоги работы. Они продолжили неформальное общение и во время экскурсионной поездки на остров-град Свияжск, где познакомились с удивительной историей этого поэтического места. Конгресс ОТМ – 2019 останется в памяти как одно из крупнейших научных событий уходящего года.

Кристина Агарян,  
Анастасия Хлюпина

## ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ РАЗГОВОР

## Ф. Караев: «Учиться! Заново. С нуля. Несмотря на сомнения...»



Целый год в Москве проходил цикл «Азербайджанские музыканты в камерных залах Московской консерватории». Он завершился концертом в Рахманиновском зале 29 октября (см. «РМ» 2019, №8). После концерта наш корреспондент беседовал о путях развития современной музыки с куратором цикла, профессором МГК Ф.К. Караевым:

– Фарадж Караевич, связан ли этот цикл с Вашим фестивалем современной музыки имени Кара Караева в Баку? И какова судьба фестиваля сегодня?

– Оба события ориентированы на современную музыку. Однако с фестивалем возникла сложная ситуация, связанная с финансированием. И даже в год столетнего юбилея Кара Караева мы не смогли его провести, потому что стоял выбор: или завершить квартиру-музей, или же провести фестиваль. В Министерстве культуры решили, что фестиваль – сегодня он есть, а завтра его уже забыли. А музей, где хранятся многие архивные материалы, в том числе и рукописи – это надолго. Вопрос проведения Фестиваля в 2020 году открыт, в самое ближайшее время станет ясно, будут ли средства для его проведения или нет – как сказал Остап Бендер: «Финансовая пропасть самая глубокая, в нее можно падать всю жизнь».

– Как Вы считаете, чего не хватает в творчестве современных композиторов?

– По поводу молодых композиторов – причем я не делю их на российских и «нероссийских» – у меня сложилось четкое мнение: они умеют и знают очень многое. Могут создавать очень интересные «кирпичики», из которых в дальнейшем строится форма произведения, в этом они весьма изобретательны. И это здорово! А вот выстроить целое – что гораздо сложнее – не получается почти ни у кого. И в итоге мы видим выстроенное из весьма качественных «кирпичиков» кривобокое и аварийное здание, слушаем россыпь самых разнообразных и интересных приемов, которые начинают приедаться. Эдакая «монотония роскоши», когда в сочинении нет ни идеи, ни стержня.

– А с чем это связано?

– Очень важна не только идея сочинения, но и умение работать над формой и с материалом. А для этого начинающего композитора и сегодня необходимо учиться на классике. Может быть, не на Мендельсоне и Шумане – хотя кристальная форма «Песен без слов» еще многому может научить! – а на Прокофьеве, Бартоке и Шостаковиче. И обязательно на тональной музыке. Правда, этот период обучения должен наступить позже.

Помню, когда я учился в Консерватории, педагог – это мой отец – был со мной очень строг: «Не получается переход в репризу...», «Неубедительно...», «Еще... еще... еще!». И пока мне не удавалось достичь того, что, по его мнению, было сделано профессионально (!), мы продолжали работать. Это были первые два курса, это была закалка. Дмитрий Курляндский нередко говорит, что молодых композиторов, выходящих в жизнь, очень быстро охватывает кризис. И связывает это с чем угодно, но не с отсутствием

профессионализма. А дело совершенно в другом: ведь все, что молодой композитор умеет – это слепить дюжину «кирпичей», а создать из них здание, слепить форму, выстроить линию становления он не может, ибо этому не научен. Поэтому и кризис.

– Как молодому композитору с этим справиться? Он понял, что ничего не умеет. Что ему делать дальше?

– Учиться. Уильям Фолкнер вспоминал такой случай. Однажды к нему подошла одна из читательниц и пожаловалась: «Я два раза прочла ваш роман «Шум и ярость» и ничего не поняла. Что мне делать?». А он ответил: «Прочтите еще раз».

И я повторю: учиться! Заново. С нуля. Несмотря на сомнения... Владимир Григорьевич Тарнопольский рассказывал о том, как на Конкурс молодых композиторов нередко приходят партитуры, по которым можно определить, в какой стране сочинение написано. В первую очередь педагог должен учить так, чтобы партитура имела свое лицо. Это сложно; ведь весь пласт современной музыкальной культуры, скажем, Франции или Германии, довлеет над молодым композитором. Но на то ты и педагог, чтобы выловить из-под этого пресса молодого талантливого человека и пустить его по собственным рельсам. Сказать обо всем этом легко, а сделать очень трудно, но если ты взялся учить – учи! Пусть партитура южнокорейского композитора, который живет во Франции, не будет похожа на французскую партитуру. Иначе это не учеба, а ксерокс!

– В одном из своих интервью Вы говорили, что записываете свои произведения на бумаге, от руки. Что дает такой способ фиксации? Ведь сейчас многие перешли на компьютер, и не только композиторы.

– Общение с бумагой дает мне ощущение теплоты и некой интимности. В начале девяностых одна из американских нефтяных компаний, заполонивших Баку в то время, подарила нашему музыкальному обществу компьютер с нотонаборной программой Sibellius. Конечно, я с радостью начал работать над набором своих партитур, но вскоре бросил – слишком казенным и бесщедрым показался мне этот процесс. Это сугубо индивидуально, и я не говорю, что прав.

– Виктор Музиано называл наше время эпохой декаданса и говорил, что она подходит к концу и наступает нечто новое. По Вашим ощущениям – есть ли это в современной музыке, и если есть, то куда этот поворот приведет?

– Как-то очень давно в одном интервью я сказал: вся музыка уже написана. И придумать что-то новое невозможно. Электроника, визуальный ряд, сопровождающий музыку – это чрезвычайно интересно, но это не тот путь, по которому музыка будет развиваться. Сегодня сложно делать какие-то прогнозы – «лицом к лицу лица не увидать».

Как будет развиваться процесс композиторского творчества? Средний уровень композиторов сейчас высок. И средний композитор загоняет музыку в тупик. Что делать? Могут запретить всем средним писать музыку! На ближайших десять лет! (смеется) Но я уверен, что все равно найдутся такие смельчаки, кто нарушит смертельный запрет и будет сочинять – тайком, в подвале, при свете свечи. И это будет не средний композитор, а тот, кто не может без этого жить, тот, кто не гонится за дешевым успехом, не преподносит себя в виде авангарда всего человечества. И только благодаря таким музыка и выживет!

– Значит, чтобы что-то произошло, просто нужно каждому хорошо заниматься своим делом?

– Это было бы идеальное общество, которое... не имеет шансов на существование. «От каждого по его способностям, каждому по потребностям» – суть основной коммунистической идеи. Разве это не человеколюбиво? Но именно оно, человечество, не может существовать в таких реалиях, это возможно только на бумаге, в жизни так не бывает. К сожалению...

Беседовала Александра Мороз,  
студентка, муз. журналистика





## ПО СЛЕДАМ ЖУРНАЛИСТСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

## ПОСЛЕВКУСИЕ

Прошедшая в октябре научно-публицистическая конференция «Музыкальная журналистика в информационном веке» оставила за собой осязаемое «послевкусие» в виде целого букета затронутых актуальных проблем. Юбилей газет как повод для торжества невольно должен был направлять внимание в прошлое, достойное, чтобы о нем помнили. Но темы большинства выступлений, как и назревшая необходимость собраться и обменяться мнениями, напротив, оказались во многом обращены в настоящее и даже будущее.

Последовавший через неделю после конференции II Всероссийский семинар по музыкальной критике для молодых журналистов и культурологов в рамках фестиваля «Музыкальный форум» фактом своего проведения подчеркнул необходимость углубления музыкально-критического направления. Этот востребованный образовательный семинар, ориентированный на проблемы новой и новейшей музыки, на понимание процессов в параллельных сферах – в театре, изобразительном искусстве, как и в любых иных формах современной художественной практики, – несомненно, оттенил прошедшее академическое научное собрание.

Не будем забывать, что музыкальная журналистика, особенно в области музыкальной критики – это своего рода «двуликий Янус». Она одной стороной обращена к искусству, а с ним и к миру художественных идей, исторических коллизий многовековой музыкальной культуры, эстетических воззрений и прочих философских «абстракций». А другой – к читателю, то есть к современной реальности, к окружающему нас обществу с его жизненным опытом и ценностными критериями,

с его художественными потребностями и даже материальными возможностями.

На конференции в едином пространстве соединились две категории выступавших специалистов: обремененные учеными степенями и званиями академические «теоретики» музыкально-критической журналистики и маститые «практики» этого рода деятельности. Впрочем, многие из присутствующих были и тем, и другим одновременно. При всем разнообразии тематики выступлений, как и специфики самого жанра научной конференции (хотя не забудем – одновременно и *публицистической*), наиболее заметной оказалась явная направленность внимания



Фото Дениса Рылова

докладчиков на практические стороны функционирования музыкальной критики и журналистики в современной культуре.

По традиции Московской консерватории научным собраниям сопутствует последующее издание прозвучавших докладов. И предпринятый публичный «мозговой штурм» остается в истории в виде научного сборника, предназначенного, естественно, профессиональному сообществу посвященных, интересующихся данной проблематикой. Но публицистическая составляющая прошедшей журналистской конференции взывает к совсем другому: размышления выступающих обращены к широкому кругу заинтересованных лиц, к разным участникам современного музыкального процесса (организаторам, создателям музыки, постановщикам синтетических произведений, исполнителям, слушателям, наблюдателям-культурологам и многим другим), а значит и к читателям наших газет.

Поэтому, чтобы удовлетворить этот интерес, газета будет предлагать вниманию своих приверженцев некоторые из выступлений в форме доступного журналистского высказывания. Первый из таких авторов – Ингрида Земзаре – музыкальный критик из Латвии, музыковед с классическим консерваторским образованием и ученой степенью кандидата искусствоведения (по Западной шкале – PhD, доктор философии), ставшая волею судьбы продюсером – директором (с момента основания) Камерного оркестра Гидона Кремера *Kremerata Baltika*.

**Профессор Т.А. Курышева,  
Главный редактор «РМ»**

## ПО ТУ СТОРОНУ РАМПЫ

Музыкальная критика – это часть музыкальной науки. Истина, передававшаяся из поколения в поколение, настолько привычна, что и сейчас мне трудно представить иную подготовку и воспитание критиков. В отличие от многих музыкальных журналистов на Западе, которые имеют университетское образование и приобрели большое влияние на международных форумах, выпускники консерваторий имеют глубокую музыкально-теоретическую основу. Их суждения, как правило, коренятся в системном подходе к развитию музыкального искусства: перед глазами или ушами такого критика стоит некий идеал этого развития, какой-то иллюзорный прогресс, которому это развитие якобы подчинено. Рассуждения, ценностные критерии базируются на опыте знатоков и восприятии музыки знатоками.

И вот представьте себе такого критика, перешагнувшего черту и вставшего по ту сторону рампы – на место создающих музыкальные программы и продающих их. Другими словами, ставшего продюсером музыки. Центр тяжести теперь оказывается вовсе не в понимании развития или прогресса, а скорее в понимании востребованности и восприятия музыки. Не знатоками, а просто любителями, без которых концертная деятельность перестанет существовать.

Известны многие схемы, которые пытались упорядочить жанровую принадлежность музыки по признакам восприятия: какие механизмы восприятия задействованы в музыке ритуальной или музыка прикладной, или музыки концертной, или легкой и т.д. После разработок А.Н. Сохора и О.В. Соколова существовало еще множество попыток воссоздать жанровую картину современной музыки. Мое глубочайшее убеждение, что самое главное разделение прошло по вектору серьезной и легкой музыки именно с той поры, когда легкая музыка перестала быть отдельной облегченной разновидностью концертной музыки, а приобрела свое собственное содержание и собственный язык.

В XX веке перестали существовать отдельные специфические жанры легкой и серьезной (концертной) музыки. Любой жанр может быть произведен на том или ином языке. Это путь к современному метамодему. Я еще помню острые дебаты на конференции Союза композиторов о спектакле Марка Захарова и Алексея Рыбникова на стихи Андрея Вознесенского «Юнона и Авось». Авторы доказывали, что имеются все признаки оперы. Музыковеды оппонировали, что это не так, пока не выяснилось, что за всем этим спором стоит ценник ГОСТА. За оперу полагалась ставка гораздо выше, чем за музыкальный спектакль. Слово «мюзикл» не употреблялось – такого в ценнике Минкульта просто не было. Уже потом появилось определение «рок-опера». Еще лет за десять до того такую «рок-оперу» написал Иммануил Калныньш по пьесе Вильяма Сарояна «Эй, кто-нибудь».

Позже, в начале 1990-х, Гидон Кремер привез в Московскую консерваторию одну из своих танго-программ. Пьяцолу тогда играли Гидон Кремер, Вадим Сахаров и Алоиз Пош. И никому не пришла в голову мысль, что Кремер взялся за легкую музыку, хотя играли танго, типично танцевальный жанр, который до того мог появиться на большой сцене только как жанрово-бытовая зарисовка, не более того.

А затем появилась на свет программа «8 сезонов» – восемь времен года: четыре концерта «Времена года» Вивальди, чередуемые с четырьмя знаменитыми танго Пьяцолы (тоже четыре времени года) в инструментовке Леонида Десятникова. Эта программа имела огромный успех. Она была записана и издана на *Deutsche Grammophon*. Если послушать промоутов и агентов, то мы – я имею в виду Гидона Кремера и оркестр

*Kremerata Baltika* – могли бы играть ее по всему миру и по сей день. Но вступило в силу критическое мышление, выработанное в консерватории – тяга к обновлению, развитию и прогрессу. И, вопреки требованию промоутов, еще и еще раз сыграть беспримысленный дуэт Вивальди и Пьяцолы, мы оставили эту программу позади и двинулись дальше.

Постепенно у нас возникли программы: все концерты Альфреда Шнитке, авторские программы Арво Пярта. Софии Губайдулиной, Леонида Десятникова, Гии Канчели. Теперь уже лет пять занимаемся восстановлением мирового имени Мечислава Вайнберга. Записаны все его камерные симфонии, квинтет, к его столетию создана аудиовизуальная программа «Хроника текущих событий».

Это было для нас последовательным, ежедневным отставанием чести серьезной музыки XX века, которая вроде бы потерялась в перипетиях окружающей всюду легкой музыки, поскольку та теперь претендует на те же площадки, те же жанры и тех же слушателей, что раньше было прерогативой лишь серьезной концертной музыки.

Как критик я всячески приветствую любое новое начинание, любое последовательное движение к высокой цели. Но с продюсерской точки зрения очень важно не разочаровать своего слушателя. Это как треугольник, где в основе лежит музыка, а над ней сталкиваются два боковых вектора – критика и продюсеры. Публика же такая разная!

Можете себе представить, например, совместную программу Канчели и Десятникова?! Мы ее готовили для мексиканского тура, а потом повезли в Питер. Репетировать начали на Кубе – поближе к столице Мексики. Как правило, первое представление программы происходит именно на месте подготовки. И так, представьте себе кубинского слушателя на концерте, где исполняется «Тихая молитва» Канчели для скрипки, виолончели и камерного оркестра. После первого шока, когда пара самых нетерпеливых поклонников Гидона Кремера вышла из зала, воцарилась именно та тишина, которую требует эта музыка.

Мастерство исполнителя побеждает, если программа продумана. Даже самая сложная. Хотя доминанта исполнителя зачастую может привести к конфликтам в музыкальном бизнесе, который строится по звездному принципу. Никакая программа не убедит промоутера заменить «звезду» концерта на кого-то другого. Поделюсь с вами самым страшным кошмаром своего 22-летнего опыта управления оркестром.

Встроился тур 70-летия Гидона Кремера и 20-летия *Kremerata Baltika*. В туре по Америке и Европе участвовал Даниил Трифонов – тогда восходящая звезда. Внезапно он заболел, врачи сказали: «Две недели покоя. Никаких концертов». Отменить концерты в Мюнхене и Гамбурге было невозможно – все перелеты и гостиницы были оплачены. Оркестру пришлось лететь. А промоутеры наотрез отказались принимать любого другого пианиста, даже лауреата Шопеновского конкурса. Возмущенный Гидон Кремер в состоянии стресса написал письмо всем своим агентам, протестуя против звездной практики. И объявил забастовку на три месяца, т.е. отменил все свои выступления, в том числе, и на своем юбилейном концерте в Брюсселе.

Пришлось спасать все туры оркестра. Брюссель прекрасно взяла на себя Марта Аргерис с Сергеем Накорьяковым. На концерте «Культурные столицы Европы» Гидон Кремер предложил юного виртуоза Даниила Булаева. А что было делать с танго-программами в авторских программах Кремера, где никто не может заменить самого мастера?! И тут он пригласил гениального скрипача из Парижа: Дидье Локвуд сыграл прелестные концерты с импровизацией и завораживающим действием оркестра. Для публики было нечто столь необычное, что те промоутеры, которых удалось уговорить не отказаться от концерта, были счастливы вместе со всеми присутствующими.

Итак, подведем итоги. Самый главный герой концерта все-таки музыка. Если концерт выстроен оригинально и логично, его ценность бесспорна при любых ситуациях.

**Ингрида Земзаре**

Камерный оркестр Гидона Кремера *Kremerata Baltika*





## КОНСЕРВАТОРСКАЯ ЖИЗНЬ

### В ДИАЛОГЕ С НЕПРИВЫЧНОЙ КЛАССИКОЙ

12 октября в Рахманиновском зале в исполнении профессора Московской консерватории Ольги Мартыновой прозвучал первый концерт абонемент «Клавирная антология Йозефа Гайдна».

Этот гайдновский цикл не совсем обычен для наших академических площадок. Благодаря замыслу факультета исторического и современного исполнительского искусства у столичных меломанов появилась возможность уже в четвертый раз услышать музыку венских классиков на тех инструментах, на которых ее исполняли при жизни композиторов. В предыдущих сезонах прозвучали антологии клавирной музыки Моцарта и Бетховена, а также все скрипичные сонаты последнего. В абонементе, посвященном клавирной музыке самого старшего из венских классиков, запланировано участие буквально всех типов клавирных инструментов, на которых играли музыку композитора, начиная с момента ее возникновения и вплоть до наших дней: от клавесина до современного рояля.

Одна из ведущих клавиристок мировой сцены включила в свой концерт два исторических инструмента: клавесин и хаммерклавир. В ее исполнении звучание этих относительно тихих в сравнении с современным роялем клавиров поразило публику не только исключительным богатством тембров и возможностей динамики, но и разнообразием и осязаемой яркостью музыкальных образов.

Несмотря на комментарии, которыми исполнительница предварила каждое из отделений концерта, казалось бы, всем хорошо известная гайдновская музыка прозвучала настолько незнакомо и свежо, что буквально ошеломила слушателей своей новизной и непривычностью. Исполнение музыки австрийского гения на инструментах его эпохи ошарашило и вызвало столь сильный эмоциональный отклик у публики, что после каждого произведения звучали бурные несмолкающие аплодисменты и крики «браво», а студенты-пианисты консерватории повторяли, что концерт «перевернул их представления о музыке». Обо всем этом захотелось побеседовать с исполнительницей «чудодействия», профессором О.В. Мартыновой:



– Ольга Викторовна, в наши дни уже хорошо известно, что на протяжении всего XVIII и начала XIX веков параллельно сосуществовало огромное количество самых разных типов клавирных инструментов. При этом, как правило, не было разделения репертуара по этим инструментам – абсолютное большинство клавирной музыки того времени могло быть исполнено на любом из них. Однако сегодня мы слышали, как кардинально меняется музыка одного и того же автора при смене инструмента – как будто бы она написана разными людьми и даже в разные эпохи. Самое поразительное, что при звучании на другом «клавире» мы слышим в этой музыке не просто другие краски – мы слышим в ней совершенно другие эстетические представления?

– Да, это так.

– Получается, что в одно и то же время в одном и том же месте параллельно сосуществовали абсолютно разные эстетические миры. Ведь совершенно немислимо даже предположить, чтобы гениальные музыканты, и Гайдн в том числе, искусственным образом ограничивали себя и отказывались бы от всей богатейшей палитры выразительных возможностей, которую представлял им каждый из клавирных инструментов?

– Совершенно верно.

– В сегодняшней программе мы услышали абсолютно барочные музыкальные «аффекты», но при этом сам язык, с помощью которого они выражены, совершенно другой, чем у композиторов эпохи барокко. Образы все те же, а музыкальные средства другие?

– И это нормально, потому что эволюция языка – она происходит во всех областях. И те мысли, которые мы сегодня выражаем современным языком, мог выразить, скажем, и Сумароков, но совсем другим, современным ему слогом. И с музыкой происходит аналогичная история.

Не надо забывать о том, что все венские классики очень хорошо знали, что происходило в музыкальном искусстве на протяжении века до них. Если, к примеру, почитать биографию Гайдна, написанную Альбертом Кристофом Дисом и изданную в 1810 году, то из нее мы узнаем, что когда музыкант в своих композиторских исканиях зашел в тупик, он отправился в книжную лавку и попросил учебник по композиции, как бы мы сейчас сказали. И первое, что ему дали – это был трактат К.Ф.Э. Баха. Вероятно, поэтому в гайдновских ранних клавирных сонатах столь заметны следы стилистических поисков, и они стилистически столь разнородны – кстати, как и у самого Карла Филиппа Эмануэля.

– Получается, что в то время трактат К.Ф.Э. Баха, также как и его музыка, были всем хорошо известны – гораздо лучше, чем сейчас?

– Его трактат тогда знали абсолютно все. Он очень сильно влиял на протяжении как минимум лет пятидесяти на все происходящее в музыкальном мире. А сейчас этот трактат и его историческую значимость очень недооценивают.

– Мне кажется, что музыка сыновей Баха – Иоганна Кристиана, Вильгельма Фридемана и Карла Филиппа Эмануэля – все еще известна слишком мало даже профессионалам. И слишком редко исполняется. Или, например, клавирная музыка такого автора, как Душек...

– Да. Я придерживаюсь этого мнения: что Душек, что Клементи – это совершенно гениальные люди. Их музыка только сейчас постепенно набирает популярность, и ее только сейчас понемногу начинают ценить по достоинству.

– Но вернемся к Гайдну. Для меня в концерте очень непривычно прозвучало буквально «оркестровое» расщепление клавирной фактуры – не только в смысле отличия тембров и динамики, но и в отношении того, что каждый из этих пластов живет своей полнокровной самостоятельной жизнью и постоянно вступает в «беседу» с другими слоями музыкальной ткани. И при этом соотношение этих «пластов» в моем восприятии оказалось отнюдь не традиционным – далеко не везде мы могли слышать столь привычное нам господство верхнего голоса. В который раз убеждаюсь, что знакомый нам с детства термин «гомофонно-гармонический склад» имеет к «серьезным» жанрам в музыке венских классиков, по-видимому, весьма опосредованное отношение...

– Конечно, венские классики по сути своей «полифонисты». А у Гайдна в клавирной музыке и в самом деле можно услышать «оркестр»: в ней есть все то же, что есть и в его симфониях. Чтобы представить себе, как могут звучать соотношения разных слоев его клавирной фактуры, достаточно посмотреть на «аккомпанирующую» фактуру в его симфониях.

– В концерте прозвучало два исторических «клавир» – копия французского клавесина XVIII века знаменитого мастера Буше, на инструментах которого играла тогда вся Европа, и копия хаммерклавира венского мастера Вальтера. По каким признакам при исполнении того или иного сочинения можно отдать предпочтение выбору того или иного инструмента?

– Как я говорила перед началом второго отделения, Иоганн Николаус Форкель, первый биограф Баха, очень красочно описывал, как менялся старший из его сыновей, Вильгельм Фридеман, когда пересаживался из-за одного инструмента за другой. Каждый из этих инструментов – будь то клавесин, клавикорд, хаммерклавир или орган – требует своего состояния, своего физического подхода, и приемы игры на них очень отличаются. Я, в своем выборе, исхожу из своего инструментального слышания: возможностей динамики, возможной скорости, темпов и тому подобных вещей на каждом «клавире». Если, конечно, нет каких-либо прямых конкретных указаний (например, на использование педали или обозначений динамики) в авторском тексте.

Посетивший первый концерт гайдновского абонемент профессор Национальной музыкальной академии Софии и консерватории в Перудже, крупнейший специалист в области европейской клавирной музыки второй половины XVIII – первой половины XIX веков хаммерклавирист Константино Мастопримано охарактеризовал игру исполнительницы как «кристально ясную, утонченную и изысканную», отметив, что в ее интерпретации музыкальная ткань «ведет диалог и постоянно разговаривает».

Впереди еще три концерта на разных клавирных инструментах в исполнении педагогов ФИСИИ: Марии Успенской, Елизаветы Миллер и Екатерины Державиной. Но мы уже предвкушаем и новые «диалоги» с нашими представлениями о музыке Гайдна, и новые открытия от встреч со столь непривычной нам классикой.

Преп. Е.О. Дмитриева,  
кандидат искусствоведения  
Фото Татьяны Медведевой

### ДВОЙНОЙ ПРАЗДНИК



1 октября, в Международный день музыки, в Большом зале консерватории прошел концерт памяти выдающейся пианистки, профессора Московской консерватории Веры Васильевны Горностаевой. Праздник получился двойным, поскольку именно 1 октября 2019 года пианистка отпраздновала бы свое 90-летие.

При жизни Вера Горностаева получила признание благодаря необыкновенному исполнительскому мастерству, яркими гранями которого были особое благородство, чистота, ответственность чувств, и, вместе с тем, – глубочайшее уважение к композитору, музыку которого она исполняла. Представленные на мемориальном концерте произведения явились идеальным «зеркалом», отразившим все грани ее исполнительского кредо. Уже давно стало доброй традицией отмечать юбилей Веры Васильевны музыкальным праздником, на котором выступают ее ученики. И нынешний год не стал исключением.

Загадочные Три пьесы D946 Шуберта прозвучали нежно и проникновенно в исполнении Вадима Холоденко. Хорошо знакомый всем «Венский карнавал» Шумана заиграл свежими и яркими красками: в бравурном исполнении Лукаса Гениюшаса – внука пианистки – явно угадывалась «домашняя работа» над тончайшими оттенками звука и даже обертонов. В педальной технике пианиста (в пример многим другим исполнителям) не было ни единого помарки или грязи в аккордах.

«Сонатой-воспоминанием» Метнера a-moll из цикла «Забутые мотивы» второе отделение концерта открыла Полина Осетинская. Ее исполнение постепенно приобрело черты настоящего спиритического сеанса, и дух восхищенного Метнера будто бы витал над сценой. Беззащитный силуэт, хрупкие плечи и даже сама необычная посадка исполнительницы за роялем (явно напоминая Иду Рубинштейн с картины Серова) как нельзя более соответствовали крайней меланхоличности метнеровской сонаты, которая звучала в абсолютной тишине затаившего дыхание зала. При этом пресловутая меланхоличность не имела никаких признаков декаданса и упадничества.

Выступившие следом Максим Филиппов и Дарья Петрова во всей красе раскрыли слушателю Прокофьева. Они исполнили сюиту из балета «Золушка» в переложении Михаила Плетнёва. Искрометная яркость этого знаменитого произведения была усилена великолепной аранжировкой Плетнёва, который акцентировал в фортепианной версии «Золушки» все те качества, благодаря которым Прокофьев любим публикой.

Яркое абхазское солнце озарило сцену в лице великолепной Хиблы Герзмавы, которая, как и проработавшая в Московской консерватории более 50-ти лет Горностаева, являет своим творчеством пример глубочайшей преданности Alma mater. Оперная певица открыла цикл Прокофьева «Пять стихотворений Анны Ахматовой» коротким номером «Солнце комнату наполнило». Аккомпанировала ей Екатерина Ганелина.

Прошедший концерт открыл очередной фестиваль «Эстафета Веры», который будет идти в залах Московской консерватории до 9 апреля 2020 года.

Екатерина Пархоменко,  
студентка, муз. журналистика