

ТРИБУНА

МОЛОДОГО ЖУРНАЛИСТА

МУЗЫКАЛЬНАЯ ГАЗЕТА СТУДЕНТОВ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

ВЫХОДИТ С 1998 ГОДА

№2 /208/ ФЕВРАЛЬ 2022

tribuna.mosconsrv.ru



С.2
Пять лет на чистом энтузиазме

С.3
«Я не боюсь экспериментов»

С.4
Какой я педагог?

С.4
О полифонии...

НА ТЕАТРАЛЬНОЙ СЦЕНЕ

СЛИШКОМ ВОЛЬНЫЙ СТРЕЛОК

Найдется ли в первой половине XIX века опера, снискавшая сразу после создания большую популярность, чем «Вольный стрелок» Карла Мариуса фон Вебера? Кажется, нет. Тем не менее, сейчас эта опера – не самая частая гостья на афишах, особенно в России. Быть может, сюжет этого произведения потерял свою актуальность? Представим себе, что режиссер-постановщик задал себе такой вопрос и задумался: а что же с этим делать? Ответ кажется очевидным: осовременить сюжет. Для примера взглянем на премьерную постановку «Вольного стрелка», приуроченную к 200-летию его появления на мировой сцене. Ее представил Московский академический музыкальный театр имени К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко 9 июня 2021 года.

Любой театральный спектакль – сложная конструкция, в которой много слагаемых. Каждый ее элемент должен быть тонко отработан, чтобы получилось логичное, хорошо воспринимаемое целое. Современные постановки, казалось бы, осуществляют давно известную идею синтеза искусств: музыка, слово и зрительный ряд в них равноправны. Концепция данной ультрасовременной трактовки сюжета основана на взаимосвязи и столкновении реального и виртуального миров (примечательно, что, по словам режиссера Александра Тителы, такая идея возникла еще до пандемии!).



Начинается опера с вечеринки в офисе по случаю завершения работы над компьютерной игрой. После ее тестирования (аналог сцены соревнования, где Килиан побеждает Макса), участники проекта решают создать новую игру. Коллеги Килиан и Макс в этой игре становятся княжескими егерями, цель которых – заполнить руку и сердце Агаты, попав во все мишени (как и в знакомом нам традиционном «Вольном стрелке»). В конце спектакля герои возвращаются в реальность и поздравляют друг друга с удачной игрой. Попутно заметим, что подчас было достаточно трудно сообразить, что изображается на сцене: «реальность» или «игра»?

Несмотря на технические возможности, доступные в современных постановках, не все решения выглядели выигрышно (сценография, костюмы, видео: Юрий Устинов, Ирина Акимова, Павел Суворов). Сцена литья пуль превратилась в их программирование на ноутбуках (с точки зрения сценического действия фрагмент не самый удачный: ведь зритель видит лишь то, что Каспар и Макс на протяжении всей сцены сидят, смотря в экраны и что-то печатают). Самель превратился в голос внутри ноутбука, и Каспар общался с ним, очевидно, по видеосвязи (кстати, вспомнилась постановка «Вольного стрелка» Петером Конвичным в 1999 году, где Самель разговаривал с Каспаром по телевизору!). Похожая ситуация наблюдалась и с отшельником, визуализировавшимся на нескольких экранах, между которыми он периодически перемещался, а его собеседники переходили от одного экрана к другому (видимо, они не обзавелись VIP-аккаунтом в Zoom, и беседа с отшельником не умещалась в отведенное им время!).

Если одежда основной массы участников, выдержанная в офисном стиле (простые серые костюмы у девушек и черные у мужчин), не мозолила глаза, то экзотические костюмы побочных персонажей хоть и вызвали поначалу интерес и вносили свежесть, быстро надоедали и даже мешали. Так, люди на электроходулях (которые олицетворяли то ли технический прогресс, то ли злые силы) почти сразу стали раздражать громким стуком и шумом, заглушающим тихую музыку. В третьем акте появились девушки в немецких народных костюмах, которые выделялись своей яркостью



и в какой-то мере радовали глаз, однако лишь до тех пор, пока они не начали плясать канкан, словно добавляя еще одно ответвление к стилизованному раздвоению этого эпизода. Охотники носили зеленые плащи и шляпы с перьями, поэтому общая сцена, где девушки и охотники стояли вместе с почти незаметными офисными работниками, могла бы вызвать ощущение картинности XIX века, если бы в один прекрасный момент на глаза не попался индеец с двумя девушками в нижнем белье. Клоуны на самокатах, мужчина с тележкой для покупок, который словно заблудился в Икее и случайно попал на оперную сцену, и прочие странные персонажи служили, видимо, для того, чтобы разведелить публику.



Текст музыкальной части оперы не был изменен, зато разговорные диалоги, шедшие на немецком языке, подверглись серьезной переработке и наполнились современными словечками типа *аркадная блудилка*, *шеф*, *job* и т.п. Из певцов выделялся исполнитель партии Макса Чингис Аюшеев, обладающий приятным и запоминающимся тембром. Агата же (Елена Безгодкова) показала серой мышкой на фоне веселой звонкоголосой Анхен (Мария Пахарь).

Оркестр под управлением Фабриса Боллона играл живо и не тяжело, хотя смачный кик первой валторны в начале увертюры быстро развеял надежды на идеальное исполнение. Кроме этого, некоторая нестройность в долгих аккордах струнных

и деревянных духовых, поспешность, из-за которой певцы иногда оставались позади оркестра, а также плоский звук литавр, который напоминал скорее удары по железному листу, придавали исполнению в целом характер некоторой эскизности. Впрочем, эскиз этот был совсем не плох. Стоит лишь удивиться тому, как слаженно пел хор (хормейстер Станислав Лыков), даже танцующая на вечеринке в начале сюжета на кубках, которые служили затем частью декораций на протяжении всего спектакля. Однако часто силы их голосов все же не хватало.

Итак, сюжет «Вольного стрелка» получил современное воплощение. От постановки осталось ощущение эклектики: охотники в традиционных костюмах соседствовали с «нечистью на ходулях», вдохновенная музыка раннего романтизма перемежалась неологизмами в разговорных диалогах. И возникает справедливый вопрос: выполнен ли замысел композитора, который не только писал музыку, но и продумывал драматургию в непосредственной связи с сюжетом и словом? Ответ: скорее нет. Тогда, быть может, режиссер донес до слушателей какую-то новую идею, нашел новое зерно в старой, неактуальной фавеле? Увы, тоже нет. Кажется, что современную сюжетную подоплеку просто притянули к славной, доброй, хотя и наивной романтической опере.

Напрашивается главный вывод: нет, это не постановка знаменитого «Вольного стрелка», музыка Вебера совершенно не сочетается с тем, что происходит на сцене. Это некое действо



по мотивам названной оперы, в котором ясно ощущается несоответствие музыкального ряда визуальному. Ведь если человек видит компьютерную игру и слышит речь, наполненную неологизмами и англицизмами, то логично предположить, что и музыка должна звучать соответствующая. «Но мы же ставим оперу и не можем изменять музыкальный текст!» – раздается ответ.

Разве не лучше ставить «несовременные» оперы так, как они написаны, с соответствующими действиям декорациями, без купюр и изменений текста? Разве нельзя вдохнуть новую жизнь в произведение не за счет приближения к «новой реальности», а путем выявления его имманентной сути? Пусть зритель увидит сказку о заблудшем, но влюбленном охотнике, который в отчаянии обратился за помощью к дьяволу, и пусть зло в конце все-таки будет побеждено. Пусть слушатель услышит музыку, воспевающую прекрасную богемскую природу и живой, здоровый нрав людей, населяющих эти земли. Неужели такую простую, незамысловатую идею не оценит современный посетитель театра, или он окажется таким обывателем, что малейшее отклонение от повседневности введет его в ступор и лишит понимания?!

Пусть лучше современные композиторы вкладывают новые идеи в свои сочинения, а режиссеры интерпретируют их в свое удовольствие! Оперная классика же самоценна и в помощи не нуждается.

Валерия Михайлова,
IV курс НКФ, музыкаловедение
Фото Сергея Родионова

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ

ПЯТЬ ЛЕТ НА ЧИСТОМ ЭНТУЗИАЗМЕ

В январе Молодежному Камерному хору Москвы исполнилось 5 лет. У молодого коллектива уже сложилось свое творческое лицо, пришла известность. Хор регулярно выступает в залах Консерватории и на других площадках, проводит монографические и тематические концерты, ездит с выступлениями на заграничные фестивали. Предлагаем вниманию читателей «двойной» творческий портрет – хора и его основателя, художественного руководителя и дирижера *Михаила Кудряцева*, выпускника дирижерско-хорового факультета Московской консерватории, с которым беседует наш корреспондент:

– *Михаил, Молодежный камерный хор Москвы отпраздновал свое первое пятилетие. Оглядываясь назад, что можно сказать о прошедших годах?*

– Если смотреть со стороны, что такое 5 лет? Почти ничего, малость. А если изнутри и вспоминать сложности, с которыми приходилось сталкиваться, то, конечно, продержаться 5 лет на чистом энтузиазме – это огромный успех. Причем не просто продержаться, но еще расти и развиваться.

– *С чего все началось?*

– Сначала я долго сомневался, получится ли. Одно дело – что-то слышать внутри себя, а другое – работать с коллективом и выносить это на сцену. Большая ответственность. Первая репетиция была 24 января 2017 года – тогда я, наконец, собрал всех, кого хотел видеть в составе хора. Через три месяца мы стали лауреатами студенческого фестиваля «Фестос». Нас там захвалили и наговорили много приятных слов. Спустя месяц состоялся наш первый крупный концерт совместно с Камерным оркестром под управлением Ивана Никифорчина.



– *С какими сложностями сразу пришлось столкнуться? Трудно было найти место для репетиций?*

– Да. В Консерватории всегда была проблема с классами. Вместе с Лизой Тумановой и Машей Рыжковой мы обошли много мест, были в Центральном Доме журналиста, в Доме литераторов, в Доме архитектора, в Зоологическом музее, на психологическом факультете МГУ, на факультете искусств... Однажды мы наткнулись на храм, спрятанный среди бизнес-центров, недалеко от Консерватории. Настоятель разрешил нам репетировать в их небольшом зале. Первые месяцы мы работали без инструмента, от камертона. А позже для нас даже приобрели электронное пианино.

– *В свое время Валерий Полянский, будучи 22-летним студентом Консерватории, создал свой камерный хор из числа таких же студентов. Кажется, истории схожи?*

– Знаю эту историю, но параллели не проводил. Валерий Полянский учился у ректора Консерватории – профессора Б.И. Куликова. И они репетировали в Консерватории. А мы сразу начали заниматься на стороне. Мой профессор, АМ. Рудневский, тоже поддерживал меня, но узнал о Молодежном Камерном хоре Москвы за неделю до нашего первого концерта.

– *Консерваторию ты закончил почти 2 года назад. Что было самым ценным за время обучения?*

– Безусловно, занятия по специальности. Когда я поступил, то на порыве юношеского максимализма был близок к тому, чтобы бросить учебу, мне многое не нравилось. Но благодаря тому, что попал в класс к Алексею Максимовичу, все сложилось хорошо, мы с ним делали действительно интересные вещи.

– *Абитуриенты дирижерско-хоровых отделений зачастую поступают с мечтой создать свой коллектив, исполнять серьезную музыку. Но получается это далеко не у всех. Что, по-твоему, нужно для достижения цели?*

– Главное – не нужно бояться что-то делать. Но далеко не всегда новоиспеченные студенты полны энтузиазма, многие сразу хотят денег. Некоторые убеждены, что для создания коллектива нужны связи и что мне, к примеру,

все устроили, потому что я учился у декана... Не нужно ждать, что после окончания Консерватории сразу пригласят работать. А если не делать ничего, то ничего и не ждет.

– *В 2017 году ты стал лауреатом Пятого Всероссийского Московского конкурса хоровых дирижеров имени В.С. Попова. Участие в таком конкурсе – уже личная победа и грандиозный опыт. Но у тебя к тому времени был и свой хоровой коллектив, и опыт хормейстерской работы. Рассчитывал ли ты на призовое место?*

– Я к этому Конкурсу отношусь с большим уважением. На нем можно сразу с первого тура показать себя в работе с хором. На большинстве дирижерских конкурсов участники сначала красиво дирижируют под рояль, а при выходе к хору зачастую выясняется, что они мало что могут. Я очень рад, что мне удалось поработать с хором Академии хорового искусства, это было моей маленькой мечтой. Хор Академии умеет работать быстро, сразу выполняет пожелания дирижера. Я не рассчитывал на победу, но, конечно, хотелось пробраться подальше. После Конкурса я понял, что еще многого не умею, надо больше заниматься, слушать, анализировать, серьезнее работать с партитурой.

– *В твоём хоре поют в основном студенты и выпускники ведущих музыкальных вузов Москвы. Уместно ли называть твой хор любительским?*

– Строго говоря, профессиональный певец хора – это тот, кто, работая в хоре, зарабатывает деньги. У нас финансирования нет, так что по статусу мы любители. А по составу исполнителей, конечно, мы профессионалы. Но как сказал на «Фестосе» В.Л. Живов: «В нашей стране все коллективы можно назвать любительскими, потому что мало кто зарабатывает в этой профессии».

– *Есть ли у тебя планы менять статус хора на профессиональный?*

– Это, конечно, мечта, но сложно осуществимая. Наблюдаю за другими коллективами, смотрю, как они развиваются. Например, ансамбль *Intrada* зарождался примерно так же. Сейчас он очень популярен. Это негосударственный коллектив, у них даже нет помещения, но слава Богу, есть источники финансирования. Вряд ли их сделают государственным, у нас бережно хранят только то, что было создано когда-то, и, к сожалению, под этим не всегда подразумевается высокий исполнительский уровень.

– *Летом 2019 года Молодежный камерный хор Москвы ездил в Италию на фестиваль духовной музыки Virgo Lauretana. Учитывая ваши финансовые «невозможности», как удалось осуществить такой грандиозный замысел?*

– Зимой мы выступали в БЗК в рамках программы «Молодые звезды Московской консерватории». На концерт пришел мой профессор и с ним была коллега из Болгарии, хоровой дирижер. Ее впечатлило исполнение «Символа веры» П.И. Чайковского, она сидела достаточно далеко от сцены и сказала, что мы добились прекрасной артикуляции и ей было понятно каждое слово. Она и рассказала нам про этот фестиваль. Организаторы приглашают хоры со свободной программой, организуют проживание и питание за свой счет. На гала-концерте мы исполнили концерт М.С. Березовского «Не отвержи мене во время старости». Все прошло замечательно, с большой теплотой вспоминаем эту поездку.

– *Как можно попасть в Молодежный Камерный хор Москвы?*

– Периодически мы объявляем набор. В начале этого сезона было немало желающих, но многим пришлось отказать, потому что они думают, что можно приходить на репетиции раз в месяц, попеть и уйти, а я жду от ребят серьезной работы. Мне интересно работать с профессионалами, петь новую и сложную музыку, а не просто красивые обработки народных и популярных песен.

Иногда репетиции проходят гладко и спокойно, а иногда приходится и ногами топтать. Многие из тех, кто были в хоре в самом начале, уже не поют с нами. Все-таки тяжело держаться много лет на чистом энтузиазме.

– *Чтобы попасть к тебе в хор, нужно как минимум законченное музыкальное училище?*

– Да. Без профессионального образования к нам не попасть. У меня поют некоторые ребята, которые работают в серьезных коллективах. И я не могу поставить рядом с ними любителя. Мы хотим поддерживать тот уровень, который показали в самом начале.

– *Какие проекты планируются у хора в 2022 году?*

– Идей много, но реализовать их тяжело, учитывая наши особенности. Есть у нас уже сложившаяся традиция монографических концертов. В прошлом году, например, мы праздновали 75-летие латвийского композитора Петериса Вакса. Мечтаю сделать «Стихи покаянные» Альфреда Шнитке. Это сложная музыка, и нужно много времени. Переживаю, что пандемия подорвала многие планы: в самом начале у нас все шло очень активно, мы готовили большой концерт в «Зарядье», должны были исполнять фрагменты «Реквиема» Шнитке, сочинения Баха и Канчели. Все сорвалось, и я до сих пор не знаю, удастся ли исполнить эту программу. Еще в планах поездка на Конкурс имени Белы Бартока, один из старейших в Европе, в венгерском Дебрецене. Мы прошли отборочный тур еще в 2019 году, до пандемии. Если позволят эпидемиологические условия, то в июле 2022 года мы туда поедим.

– *Какой хоровой коллектив наиболее близок тебе? Может быть, на кого-то равняешься?*



– Когда я начинал учиться, все заслушивались хором Минина, особенно его записями сочинений Свиридова. Потом, конечно, я был очарован хором Полянского. Среди студентов даже существует некий культ Полянского и его капеллы. Но чем дальше я учился, тем все яснее проявлялся мой идеал. Я безгранично восхищаюсь Хором Монтеверди и его дирижером Джоном Элиотом Гардинером. Я был на их концерте в «Зарядье», их было всего 20, но они озвучивали весь большой зал так, как не смог бы озвучить наш консерваторский хор численностью 150 человек! Этот Камерный хор может петь любую музыку, и их всегда интересно слушать. Мечтаю поучиться у Гардинера, хотя бы просто понаблюдать за процессом репетиций. Сейчас это мой маяк.

– *Как думаешь, что сейчас происходит с хоровым искусством в России?*

– Застой, к сожалению. Должна быть какая-то циркуляция, нужно менять подход. Например, сейчас поют и слушают одно и то же, со сцены звучит в основном Свиридов, Рахманинов, Чайковский... Редко исполняют зарубежную музыку XX века. Причины понятны: дорого и некому петь. У нас же мало обращают внимания на молодое поколение. Музыковед Е.С. Власова написала про наш хор следующее: «Они не поют для тех, кто ностальгирует по своей советской молодости». Да, мы не выстраиваем свою программу, исходя из той идеи, что мы русский хор и поэтому должны петь только русскую хоровую классику.

В своем хоре я часто беру в работу интересную и сложную музыку. Музыкант, который стоит у руля, должен постоянно развиваться. В Германии существует традиция менять руководителя каждые 4 года: приходит новый дирижер и делает что-то новое. Мне близок такой подход.

– *И напоследок: что самое главное в работе хорового дирижера?*

– Сложный вопрос. Наверное, самое главное – это знать, чего хочешь. Шнитке говорил, что у него в голове есть абсолютная идея и у него не хватает средств, чтобы выразить идею на бумаге. Вот и мне кажется, что у любого музыканта должна быть такая абсолютная идея. Всегда нужно знать, что хочешь услышать и стремиться к этому.

Беседовала Анна Боярова,
IV курс НКФ, музыковедение





ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ

Артём Борисенко: «Я не боюсь экспериментов...»



Артём Борисенко – солист Воронежского театра оперы и балета. Многие знают его как участника нашумевшего проекта телеканала «Культура» «Большая опера» (2016). До сих пор не существует ни одной полноценной беседы с ним, тем ценнее, что именно в нашей газете будет представлено развернутое интервью талантливого певца. Мы предлагаем вниманию этот разговор, чтобы познакомиться наших читателей с яркой и, безусловно, значимой личностью российской оперной сцены.

– Артём, мои первые вопросы, конечно, связаны с «Большой оперой». Прежде всего хочется узнать: чем обусловлен выбор произведений на отборочном туре проекта? Напомню читателям, что ты исполнял арию Зороastro из оперы «Урландо» Генделя и рондо Фарлафа из «Руслана и Людмилы» Глинки. Понятно, что в этих сочинениях есть свои сложности, но ты мог бы исполнить вещи более выигрышные для демонстрации техники?

– У жюри тоже был точно такой же вопрос по репертуару. Я не люблю петь на прослушиваниях что-то запетое. На таких мероприятиях (да и в концертных программах) я стараюсь совмещать «хиты», которые публика хочет услышать, и что-то менее очевидное. На отборочном туре от исполнителей требовали русскую и зарубежную арию, а в тот период я активно пел старинную музыку, и мне захотелось «поколоратурить». В пару к Генделю трудно подобрать русскую арию, петь что-то «мясное» и «толстое» после него трудновато, поэтому выбор пал на Фарлафа. Честно говоря, Гендель меня на прослушивании так «завел», а выброс адреналина, по-видимому, был настолько мощным, что это единственный раз, когда Фарлаф получился очень приличным – намного лучше, чем даже впоследствии на самом конкурсе. Думаю, его монолог оказался очень откровенным! (смеется)

– В одном из выпусков, среди прочего, тебе было высказано пожелание относительно певческого самоопределения: кто-то из членов жюри услышал в тебе баритона, а не баса, и посоветовал попробовать себя в этом качестве. А как ты сам себя видишь?

– Это сложный вопрос. Среди членов жюри разгорались порой нешуточные баталии, длившиеся до 25 минут, и у каждого было свое мнение по поводу того или иного участника. Для меня наиболее важными и точными оказались слова Марины Мещеряковой.

– И что она сказала?

– Она мне крайне не советовала петь баритонам: «В противном случае до сорока лет не допоешь...». За эти слова ей очень благодарен. Четкая градация певческих голосов, к которой мы привыкли, очень коварна. Партия Бориса Годунова, к примеру, написана явно для переходного голоса. А классический баритоновый репертуар (Верди, Гуно) явно не для меня. Если я могу «поставить» одну верхнюю ноту, то это еще не значит, что могу выдержать всю tessitura партии. В любом случае, мне удобно петь в басовой tessiture.

– Очень тонкие вещи...

– Для вокалиста это толстые вещи, на самом деле. Всегда надо искать свою нишу, более точный репертуар, в котором тебе удобно. Для меня это репертуар высокого баса, и никакой другой.

– Помимо четкой классификации певческих голосов, существует деление и на национальные вокальные школы. К какой школе себя относишь ты и актуально ли сейчас это деление?

– Я, пожалуй, не отношу себя ни к какой конкретной школе. Надо быть гибким и иметь некую рациональную технику, которая позволит тебе адекватно петь с учётом стилистических

особенностей сочинения. Тенора, поющие арии Моцарта, скажем, в итальянской манере пения, звучат нелепо. Конечно, существуют исторически сложившиеся школы, и в каждой стране есть свои методологические особенности, связанные, в том числе, с языком, но, мне кажется, космополитизм в вокале преобладает. А есть такие школы, как, например, шведско-итальянская (сформировавшаяся в прошлом веке), некоторые педагоги до сих пор придерживаются. Это в основном вагнеровские певцы, перенявшие практику итальянской школы (хотя считаю понятие «итальянская школа» очень размытым).

– Юсси Бьёрлинг?

– Отчасти Бьёрлинг, хотя он был раньше. В любом случае, я считаю, что необходимо смотреть шире на вещи и не быть заложником исторически сложившейся традиции, манеры. Надо тренировать ухо, чтобы искать технические приемы для решения той или иной задачи.

– Скажи, пожалуйста, сталкивался ли ты с репетициями в дистанционном формате?

– Нет. Мне в этом плане повезло: репетиций онлайн как таковых не было. Однако пандемия все же внесла свои коррективы. В прошлом году в Петербурге проходил фестиваль «Опера всем»...

– ...где ты пел Пимена в «Борисе»...

– Именно. Тогда я знал редакцию Римского-Корсакова, но оказалось, что будут исполнять первую редакцию, мне неизвестную. В Москве на тот момент мы еще пребывали в локдауне, возможности заниматься с концертмейстером не было. Репетировать онлайн через мессенджеры я считаю сложным делом, поэтому мне пришлось выучить самому партию фортепиано, записать минусовку и доучить под нее незнакомую – не очень простую – редакцию «Бориса».

– В твоём творческом багаже, помимо оперных спектаклей, есть эпизодическая роль в сериале «Шифр» Веры Сторожевой. Ты решил участвовать в съемках для большего раскрытия себя как актера (мое предположение) или причина была в другом?

– Работа в кино очень обогащает актерский багаж, как ты точно заметил. Здорово, когда можешь отвлечься от оперного искусства, чтобы не работать постоянно крупным мазком и не уходить в штампы (последнее у оперных артистов происходит часто!). Но то, как я попал на эти съемки, немного похоже на сказку. Я был как-то



на премьере очередного фильма Сторожевой, после чего меня ей представили (чему я очень рад, так как давно слежу за творчеством Веры Михайловны). Глядя на меня, она сказала: «Какой красивый – надо снимать!». И после этого знакомства через год мне позвонили и сказали: «Вера Михайловна хочет снять вас в этом фильме».

– Возможно, она тебя заметила в проекте «Большая опера»?

– По-моему, так оно и было. В этом случае, она, конечно, заметила мою телегенность, что является важным моментом. Все это вкупе и повлияло на ее решение. Кроме того, сейчас Вера Михайловна закончила съемки фильма «Мария» (он посвящен Великой Отечественной войне), где у меня тоже есть эпизодическая роль и где в финале я буду петь тропарь «Днесь, яко солнце пресветлое». Так что работа с Верой Михайловной у меня продолжается.

– Спасибо за неожиданный анонс! У меня по твоим записям создалось впечатление, что ты поешь преимущественно классико-романтический репертуар. А как насчет исполнения авторов XX века или наших дней?

– Тут ты неправ, потому что я как раз регулярно исполняю такую музыку. Я неоднократно участвовал в «Московской осени», пел не одну премьеру, и это были разные композиторы самых разных школ. Более того, даже скажу, что современные сочинения необходимо исполнять, так как нельзя музыку превращать в музей!

– Поддерживаю этот тезис. И тут консерваторами оказываются как слушатели, так и сами музыканты, для которых иногда даже Шёнберг неприемлем.

– Ну, в Европе и Шёнберг, и другие композиторы со сложным музыкальным языком уже являются классикой, стандартным репертуаром. Певцы, работающие на Западе, воспринимают все это как интересную работу, а не как нечто страшное. У нас же этот стереотип пока еще живет.

– И, кроме того, исполнение музыки наших дней интересно в плане сотрудничества с самим автором?

– О да, у меня такой опыт тоже имеется. Мне посчастливилось принять участие в премьеры последнего крупного сочинения Владимира Ильича Рубина (1924–2019), поэмы «Когда для смертного умолкнет шумный день». Он был совершенно замечательным музыкантом, учеником Гольденвейзера. Кроме того, я работал и работаю и с более молодыми композиторами. Так, вместе с Борисом Франкштейном мы уже сделали несколько проектов, а это автор, который пишет труднейшую атональную музыку.

– А в настоящее время ты готовишься исполнить что-то подобное?

– Да, сейчас я готовлю вокальный цикл Михаила Броннера «Искренность на договорных началах, или Слезы геральдической души» на стихи Дмитрия Пригова. В том году был юбилей – 80 лет со дня рождения этого выдающегося поэта-концептуалиста. Я, конечно, не первый исполнитель этого сочинения, так как оно написано еще в 2006 году, но тем не менее... Я не боюсь экспериментов и не боюсь проверять возможности своего голоса.

– А как же разговоры про то, что современная музыка вредна для голоса?

– Не надо этого бояться! Надо вместо этого проникать в музыкальную мысль, стараться передать идею автора. При ее реализации голос не пострадает, а станет только лучше. Композиторы все-таки профессиональные люди, они знают и понимают, простите меня, намного больше, чем мы, исполнители! Музыка нужна разная, мы не можем жить сочинениями только прошлых веков. В противном случае искусство умирает.

Беседовал Глеб Конькин,
IV курс НКФ, музыковедение



ПРОБЛЕМНЫЙ ВЗГЛЯД

КАКОЙ Я ПЕДАГОГ?

Такой вопрос задает себе, наверное, каждый молодой учитель, которого волей судьбы забросило в музыкальную школу. Несомненно, период педагогической практики в Консерватории является подготовкой для молодого специалиста, но когда ты уже состоишь в коллективе учителей, получаешь за свой труд заработную плату и подчиняешься не куратору, а директору и завучу, ответственность ощущается на другом уровне.

Под мое крыло попали четыре группы третьего класса, две – второго и семь групп первоклассников. Количество ребят в одной группе разнится от четырех человек до пятнадцати. Если со вторым и третьим классом работать легче благодаря некоторым выработанным алгоритмам, то первый класс предстает «авгиевыми конюшнями» для начинающего педагога. Самые страшные потрясения для него связаны не с ленью или неорганизованностью детей, а с их родителями.

К сожалению, сейчас родители считают педагогов не более чем обслуживающим персоналом, после уроков которого их чадо заиграет как Моцарт. Домашняя же работа в план по созданию «второго Моцарта» не включена. Каким образом ребенок-первоклассник должен выучить ноты, если спрашивают его о нотах только один раз в неделю на уроке? Если задать этот вопрос родителям,

в ответ «прилетает» сразу: «вы же учитель, вот и научите!». Однако как научить родителей быть родителями и воспитывать детей?!

Можно выделить два варианта поведения детей, которые плохо успевают. Прилежные, подготовленные к уроку ученики, которые по причине незаинтересованности или в знак протеста не желают осваивать программу. И неорганизованные, у кого к концу декабря так и нет карандаша на уроке сольфеджио. После встречи и с теми, и с другими, можно вывести нехитрую истину, которую многим молодым родителям еще предстоит понять: ребенок отражает ваше отношение к их музыкальной учебе.

К тому же, это только первый класс, значит, писать и читать за детей приходится педагогу. Молодой преподаватель пишет печатными буквами им в тетради все, что необходимо выучить. Но усвоить информацию без помощи взрослых в возрасте 7–9 лет не представляется возможным. Можно пойти на компромисс: не обязательно заучивать все наизусть, можно пользоваться записями в тетради. Но тетрадь открывается только на уроке, и мозг маленького человека не успевает запомнить, как выглядит то, что в данный момент хочет от него ненавидимый учитель, и где это в тетрадке искать. Итак, учитель дал карандаш, сам написал в тетради, попросил прочитать и объяснить своими словами, а затем подойти показать на инструменте... Но время урока вышло, ученики покинули класс и забыли все, что узнали. Круг замкнулся – они по-прежнему не знают нот, длительностей и знаков альтерации.

Наступает момент, когда педагог решается на отчаянные меры и бьет оценкой. По указанию администрации, «двойки» в журнал ставить нельзя, но никто не говорил про дневник.

Плохие оценки в дневник – сигнал для родителей, но их первая же реакция в подобной ситуации: «Нас не любит педагог, мы не хотим больше учиться!». Другая любимая фраза: «Мы не музыканты, мы не разбираемся в этом». Подобное отношение не поддается логике, в нем нет здравомыслия взрослых людей, готовых быть родителями и нести ответственность за маленького человека. Безответственность, лень и наглость родителей – «вот удел отныне мой!»

Однако можно вспомнить и положительный опыт. Я поняла, что описанные выше разновидности учеников скорее исключение, чем правило. Те, по которым возможно определить качество преподавания, в большинстве случаев очень тихие, скромные. Они чисто делают свою работу, записывают, а затем повторяют пройденное, постепенно запоминая информацию. С их родителями приятно общаться и обсуждать волнующие моменты. Благодаря им сохраняется вера, что воспитать культурного любознательного человека можно в тандеме родителей и педагога при условии, что обе стороны в этом одинаково заинтересованы.

Ко мне переводится все больше хороших ребят с адекватными родителями. Считаю своей заслугой, что большинство учеников запомнили то, что должны. Им интересна музыкальная литература и то, как мы о ней беседуем. Ученики стали воспринимать академическое искусство не как нечто древнее, не связанное с ними, а как подлинное отражение их жизни.

Варвара Журавлёва,
IV курс НКФ, музыковедение

О СОЛЬФЕДЖИО...

Дети в большинстве своем не очень фанатично относятся к занятиям музыкой. Однако любителей игры на специальном инструменте гораздо больше, чем тех, кто с радостью ходит на теоретические предметы. И особенно дети не любят сольфеджио в музыкальных школах. Это печальный факт. Почему же так сложилось?

Занятия музыкой – процесс творческий. Играя на своем инструменте, будучи вокалистом-солистом или певцом хора, человек, даже маленький, участвует в акте творения. Он постепенно учится слышать то, что исполняет, ему начинает нравиться эта музыка, и в итоге он получает истинное наслаждение. После долгих часов кропотливого труда и стараний у детей выходит не что иное, как художественный результат, который стоит всех пройденных ради него мучений.

А что же сольфеджио? Почему оно вселяет неприязнь и даже страх? Есть несколько причин. Во-первых, дети совершенно не понимают, для чего этот предмет нужен, для них не существует прямой связи между сольфеджио и исполнительской практикой. Зачем выделять на это час в неделю, писать диктанты, слушать аккордовые последовательности? К сожалению, ученикам музыкальных школ забывают рассказать о важной роли сольфеджио для формирования слуха и музыкального мышления. Во-вторых, сольфеджио зачастую превращается в инструктивно-теоретический предмет, а то, что изучается теоретически, воспринимается детьми вне музыки. Кажется, что сольфеджио и его наполнение существует отдельно, а реальные произведения – отдельно.

В-третьих, у всех ребят изначально разные слуховые способности. И хотя сольфеджио нацелено на формирование относительного слуха, абсолютники получают несомненное преимущество перед остальными. Даже если они не слышат окраски аккордов и интервалов (довольно частое явление среди абсолютников), то с легкостью могут собрать ноты созвучий в вертикаль и сообразить, что именно прозвучало; так же легко они определяют на слух отклонения и модуляции. А есть



Владимир Лагранж. Урок сольфеджио, 1967

те, кто от природы слышит хуже. Такие дети со страхом ходят на сольфеджио, не слышат и не могут что-либо спеть, как бы ни старались, получают плохие отметки, и желание учиться дальше у них пропадает без следа. Конечно, различие в способностях

проявляется не только на уроках сольфеджио и не только в музыкальных школах, но и в спортивных, художественных, общеобразовательных заведениях... Вопрос об изначальном неравенстве остро касается любого образования. Что же делать?

Педагогу надо помнить, что для детей первична именно музыкальная практика. Изучая какую-то тему, важно не просто добиваться крепкого усвоения материала, но и связывания его с реальными музыкальными произведениями. Классический прием – попросить ребенка найти пройденный интервал, аккорд или ритмический рисунок в своем произведении по специальности и исполнить этот отрывок. Похожее можно сделать и с изучаемыми произведениями по музыкальной литературе. В качестве диктантов можно давать фрагменты известных сочинений композиторов, творчество которых рассматривается на все той же музыкальной литературе.

Еще один путь для связи сольфеджио с музыкальной практикой – делать упор на подбор аккомпанемента к известным песням. И даже если ребенок не пойдет по музыкальной стезе дальше, то этот навык останется с ним, и для собственного удовольствия он сможет подобрать сопровождение к тем песням, аккорды к которым не найти в интернете.

Я понимаю, что у многих педагогов часто наступает профессиональное выгорание, и у них уже нет сил на то, чтобы сделать сольфеджио интересным. Их первоочередной задачей становится усвоение программы, а если в группе дети разные по уровню способностей, то просто задача усложняется. И тут уже не до связи сольфеджио с музыкальной практикой. Лишь бы экзамен все сдали и благополучно выпустились.

Но вот что может сделать каждый педагог – объяснить зачем же сольфеджио нужно. Мне в свое время никто этого не рассказал, так что необходимость сольфеджио я смогла осознать только в колледже и позднее, занимаясь фортепианными переложениями песен и подбором аккомпанемента для себя. Тут-то я вспомнила и диктанты, и аккордовые последовательности. И мысленно поблагодарила педагогов музыкальной школы, колледжа и вуза за то, что они мне дали и чему научили.

Анастасия Сёмова,
IV курс НКФ, музыковедение

О ПОЛИФОНИИ...

Если спросить студента-исполнителя, какой предмет из всего музыкально-теоретического курса для него самый нелюбимый и непонятный, большинство назовет один из трех (или все сразу): сольфеджио, гармония, полифония. Студент-музыковед, скорее всего, из этой тройцы выберет одно многозначительное слово: полифония.

С полифонией теоретики, как правило, знакомятся еще в колледжах и училищах. В среднем звене предмет этот обычно занимает последний учебный год, один семестр которого посвящен строгому стилю, а другой – свободному. В Консерватории музыковеды изучают полифонию четыре семестра (на III и IV курсах), из которых только первый затрагивает строгий стиль. Лишь затрагивает, не углубляя знания, приобретенные в средних учебных заведениях.

В строгом стиле за первые полгода каждый студент должен написать 7 работ (одна из них – так называемая *суточная*). Контрапункт строгого письма – предмет существенно регламентированный, и ни для кого не секрет, что его правила укладываются в головы студентов довольно долго и с трудом. Тем не менее, на занятиях законы строгого стиля почти не обсуждаются – видимо, по причине того, что студенты их уже проходили и нужно всего лишь «освежить в памяти» уже известное.

Однако не стоит забывать, что на музыковедение поступают не только теоретики, но и исполнители, которые с полифонией сталкиваются в Консерватории впервые. Усвоить за полгода курс строгого стиля, опираясь в основном лишь на замечания педагога по индивидуальным занятиям – задача не из простых. Хотя существуют учебники, из которых можно почерпнуть недостающие знания, ни один учебник, какой бы хороший он ни был, не сможет заменить объяснение преподавателя.

Трудности испытывают не только бывшие инструменталисты, но и теоретики, уже проходившие полифонию. Сложности эти связаны, думается, с количеством аналитических заданий, которые никогда не отменяют письменные. Но качественно анализировать каждую неделю с десяток произведений, пытаться одновременно с этим разобраться, вспомнить или запомнить, как писать каноническую секвенцию второго разряда, практически невозможно! Поэтому надо идти на сделку с совестью и не уделять должного внимания какому-то из заданий. Я же твердо убеждена: педагог не должен доводить студентов до такого выбора.

На данный момент курс полифонии в Консерватории представляет собой обзор композиционных (или композиторских) стилей с акцентом на технические приемы (может быть, преподаватели полифонии последуют за Ю.Н. Холоповым, который вел курс «стилевой гармонии?»). И здесь встает проблема взаимоотношения полифонии с другими курсами: гармонии, формы, истории музыки. Известно, что нельзя проанализировать гармонию, не осознав строение произведения, наоборот, предполагается, что «целостный анализ» – эталон для музыковеда. Несомненно, и задания по полифонии подразумевают именно такой подход.

Однако если убрать из рассказа на индивидуальном занятии сведения, например, о форме произведения (предмет ведь все-таки другой!), останется сухое перечисление полифонических приемов (разные виды подвижного контрапункта, в большинстве случаев – элементарные октавные перестановки, канонические секвенции, имитации и т.п.). Умение определять технические характеристики, конечно, полезно музыковеду, но как этот перечень очерчивает стиль произведения? Никак. А именно к подобному перечислению и сводится сейчас полифонический анализ. Рассказывать же о неполифонических особенностях произведения не получается опять же по причине нехватки времени. Не зря педагоги по гармонии и форме, задавая произведения для домашнего анализа, ограничиваются двумя, максимум тремя образцами.

Еще одна проблема полифонии как предмета – схемы. Таблицы и схемы, безусловно, вещи нужные, облегчающие восприятие. Краеугольный камень любой схемы, по моему убеждению – единообразие в избранном подходе. Продуманная схема помогает читателю схватить самую нужную информацию, не прибегая к уточнениям. Однако схемы, представленные в некоторых учебниках полифонии, на мой взгляд, явно требуют критического пересмотра.

Все это – размышления о сложившемся отношении к достойному и интересному предмету. Может быть, изменение некоторых форм подачи поспособствует улучшению успеваемости и облегчит восприятие сложной дисциплины?

Студентка