

РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАНТ



ГАЗЕТА МОСКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ ИМЕНИ П.И. ЧАЙКОВСКОГО

ВЫХОДИТ С 1938 ГОДА

№3 /1395/ МАРТ 2023

rm.mosconsv.ru

**1 апреля 2023 года исполняется
150 лет со дня рождения
великого русского композитора
Сергея Васильевича Рахманинова.**

**Блестящий выпускник
Московской консерватории –
композитор, пианист, дирижер, –
Рахманинов был человеком,
мыслившим и в творчестве,
и в жизни исключительно
по-русски.**



РУССКИЙ МИР

РАХМАНИНОВА

К 150-ЛЕТИЮ С.В. РАХМАНИНОВА (1873–1943)

Рахманинова следует отнести к тем фигурам русской культуры, которые мгновенно ассоциируются в России и далеко за ее пределами именно с цивилизационным феноменом русского мира. Россия – это А.С. Пушкин, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой... П.И. Чайковский и С.В. Рахманинов... Романтическое и небезосновательное преувеличение «Пушкин – наше все» в музыкальной культуре сопоставимо с Рахманиновым. Генезис такого понимания заключен в «человечности» его интонации, в рахманиновском мелодическом гении, в его неосознанном стремлении объять подлинную музыкальную Россию. Личностная и творческая нерасторжимость с русским миром подтверждается глубокой укорененностью Рахманинова в отечественной культуре, его интересом к извечным «русским темам» и сохранением особого русского взгляда на проблемы Запада и Востока.

Серебряный век русской культуры, дух новгородской старины и усадебная барственность, музыкальные вкусы имперского Санкт-Петербурга и златоглавой Москвы, исключительная романтическая аура творчества, колокольные аллюзии и храмовая величественность, дружба с Ф.И. Шаляпиным, Н.К. Метнером, плодотворное общение с И.А. Буниним, встречи с Л.Н. Толстым и А.П. Чеховым, внешняя суровость и артистическое обаяние, сочетание художественного гения и человечности, изгнанничество как «несение креста» и... неизменный аромат белой сирени... Все это исторические штрихи, создающие в сознании ценителей яркий образ трагика русской музыки – Сергея Васильевича Рахманинова.

В рахманиновском творчестве с новой силой раскрывается русская способность, впервые проявившаяся у истоков классической отечественной музыкальной традиции в мировоззрении М.И. Глинки, испытывать интерес к иным культурам: Запад и Восток только усиливают притяжение к русскому миру. «Тема Паганини», «тема Шопена», «тема «Корелли», средневековая богослужебная секвенция *Dies irae* как символ трагического конца и «восточный» цыганско-мистический колорит естественно сочетаются у Рахманинова с русской женской долей («Белилицы, румяницы вы мои» из «Трех русских песен») и блаженным созерцанием («Ныне отпущаеши» из «Всенощного бдения»).

Подобно Римскому-Корсакову, неизменно возвращавшемуся к древнему славянству, обрядовости, «солнечному культу», подобно Чайковскому, тяготеющему к теме фатума как воплощению тщетности надежд и высшей трагичности человеческой жизни, Рахманинов возлюбил «свою Россию», принимая ее в естественной красоте. Его интонация поистине отразила музыкальный «косм Руси»: древнерусская литургическая традиция, древние фольклорные первоисточники, «русская восточность», западноевропейская романтическая аура на русской почве.



Россия без прикрас – в этом величии Рахманинова. Необычайно по-рахманиновски звучат слова Весны из пролога оперы «Снегурочка» Римского-Корсакова: «*Нерадостно и холодно встречает // Весну свою угрюмая страна*». Одухотворенный и скудный простор «*Уж ты, нива моя*» у Рахманинова дополняется восторженным очарованием тютчевских «Весенних вод»: здесь романтическое видение природы заставляет ненадолго забыть о прежнем лирико-трагическом созерцании в духе «*Угрюмого края, туманного края*» из Первой симфонии Чайковского. Но даже в оригинальном «русском» тематизме, имеющим скрытый намек на народное пение, наблюдается чарующий «восточный» привкус: будто лермонтовское «*Ее степей холодное молчанье*», объединенное с пребыванием между небом и землей перед степным азиатским зиянием. Здесь проходит сближение рахманиновских образов с полонецким станом из оперы «Князь Игорь» Бородина.

Рахманинов довольно трудно поддается вербализации, что создает существенную сложность для исследователей. Однако многие его произведения исполнены атмосферы уединенности, отвечающей полотнам классической русской живописи XIX века – Шишкина, Поленова, Левитана. В прелюдиях и этюдах-картинах «одушевленные» природные зарисовки напоминают о «Лесных даях» и «Дожде в дубовом лесу», «Бабушкином саде» и «Раннем снеге», «Березовой роще» и «Золотой осени». Любование природой порождает трагическую остроту, т. к. подлинное чувство всегда имеет оттенок «лирической трагедии», даже если вокруг благостность и яркое солнце.

Во Второй симфонии Рахманинова потрясает глубина преданности русской земле – дух зеленого простора и ощущение неполноты пребывания в мирской гармонии, переходящее в тоску и предчувствие грядущей разлуки. Мерное течение времени в сельской глуши и «полуразмытые» образы деревни прочитываются в Этюде-картине ор. 39 № 4 *h-moll*, праздничные ярмарочные гуляния, напоминающие о знаменитом портрете Шаляпина и «Масленице» Кустодиева, узнаются в Этюде-картине ор. 39 № 9 *D-dur*. Наибольшая театрализация достигается в Этюде-картине ор. 39 № 7 *c-moll* – столпотворение у церкви при звучании набатного колокола, а поразительная кульминация – будто грандиозное шествие и колокольный перезвон! Скрытая сценичность этого произведения приближается к Мусоргскому – хорovým эпизодам из оперы «Борис Годунов».

В отличие от Скрябина, уходящего от исконно человеческого в искусстве, Рахманинов передает в музыке знакомые каждому эмоциональные состояния. Но он достигает столь высокого уровня художественного воплощения, что заставляет снова почувствовать боль,

сострадание, романтическую любовь и божественное умиротворение. В этом проявляется извечная, пользуясь лексикой С.С. Аверинцева, русская славянская чувственность – обостренное видение мира, духовная ранимость. «Тема любви», «тема расставания», «тема несчастья» в рахманиновской интерпретации способны пронзить мощной силой убедительности и правдивости. И эволюция творческого гения Рахманинова подходит к вершине, когда складывается единение трех трагических тем – «тема пути», «тема России», «тема смерти». Трагедия Рахманинова – оглушающая, пронизывающая, она подобна провалу в безысходность – как в Третьей симфонии и Симфонических танцах.

Предчувствие роковых дней русской истории выразилось в Прелюдии ор. 32 № 10 *h-moll* – словно взгляд в будущее сквозь тяжесть свершившихся событий и дух изгнанничества. Прелюдия ор. 32 № 12 *gis-moll* нередко сопоставляется с пьесой «На тройке» Чайковского, но «зимняя дорога» у Рахманинова лишена солнечного света. Видится буря в степи из «Капитанской дочки» Пушкина, ибо Россия в 1910-х годах вновь оказывается перед «пугачевским пожаром». В прелюдии будто отображается вечерняя пелена морозной вьюги, бесконечная снежная пустыня как иносказательный образ родины накануне бури.

Гастрольные поездки Рахманинова на Запад и далее вынужденная эмиграция продолжают линию взаимодействия русских интеллигентов XIX века с западной культурой в постоянных размышлениях о будущем России: Гоголь и Белинский, Тургенев и Чайковский, Бунин и Рахманинов. Здесь уместна известная фраза Версилова из романа «Подросток» Достоевского о способности русского человека становиться еще более русским вдали от родины. В эмиграции Рахманинов обрел новую славу артиста, но в душе всегда оплакивал Россию.

Поиск высшей гармонии как противопоставления неустойчивости эпохи масштабных перемен позволил Рахманинову сохранить творческое равновесие. Художник-музыкант – великий феномен отечественной культуры, – «смягчает» ожесточенность исторического времени гармонией именно «русского свойства», подтверждая философский тезис XIX века о священном предназначении России для мира.

Доцент Д.И. Топилин,
Кафедра истории русской музыки

К 150-ЛЕТИЮ С.В. РАХМАНИНОВА (1873–1943)

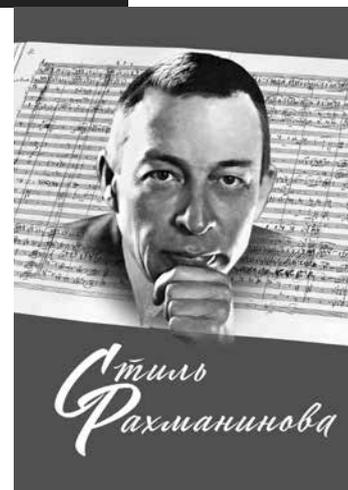


Борис Федорович Шаляпин. Портрет С. Рахманинова. 1929 г.

В 2023 году по случаю 150-летия Рахманинова запланировано огромное число памятных мероприятий. Проходят многочисленные концерты с участием крупных российских и зарубежных музыкантов. Столичные интеллектуальные площадки предлагают специальные тематические лекции, посвященные Рахманинову, а в эфире – документальные фильмы, просветительские теле- и радиопередачи...

Центральными событиями научной сферы станет подготовка и проведение Международного симпозиума «Рахманинов и его время» в Московской консерватории, Российском национальном музее музыки и Государственном институте искусствознания, как и VII Международная научно-практическая конференция «С.В. Рахманинов и мировая культура» на территории Музея-заповедника «Ивановка». Выходят в свет новые издания, касающиеся различных сторон жизни и творческой деятельности Рахманинова. В Московской консерватории подготовлена к печати коллективная монография кафедры истории русской музыки, крупный труд последних лет – «Стиль Рахманинова». В нем охвачена целостная картина развития его композиторского стиля, затронуты вопросы преломления современных тенденций русского искусства в музыкальном языке композитора, принципы эволюции духовных и симфонических сочинений, проблемы формообразования, особенности звуковысотной музыкальной организации, специфика воплощения стилевых моделей и идиостиль в фортепианных концертах...

По случаю крупной даты пройдут специальные события и за рубежом – во Франции, США, Сербии, Венгрии, Финляндии, Швейцарии...



Монография «Стиль Рахманинова»,
Московская консерватория, 2023

К 150-ЛЕТИЮ Ф.И. ШАЛЯПИНА (1873–1938)



В роли князя Галицкого в опере
А.П. Бородина «Князь Игорь»



В главной роли в опере
М.П. Мусоргского «Борис Годунов»



В роли Ивана Сусанина
в одноименной опере М.И. Глинки



В роли Олоферна
в опере А.Н. Серова «Юдифь»

АПОЛОГИЯ ШАЛЯПИНА

Президент Российской Федерации В.В. Путин объявлял ушедший 2022 год «Годом культурного наследия». На мой взгляд, в этом контексте нам следует вспомнить *теоретическое наследие*, оставленное великим мастером русского оперно-театрального искусства Федором Ивановичем Шаляпиным, чей юбилей мы отмечаем в текущем году. На это наследие следует обратить особое внимание, поскольку в настоящее время все более возрастает насущная потребность в его актуализации.

Всем известно, что Ф.И. Шаляпин – великий оперный артист, о котором издано множество книг, воспоминаний, рецензий. А вот о Шаляпине как о *теоретике*, затрагивающем технологию создания оперно-сценического образа, до сих пор в печати почти ничего не отмечено. Однако оперно-сценическое искусство крайне нуждается в изучении репетиционного процесса гениального певца в работе над ролью, поскольку в XXI веке у оперных артистов обострилась проблема уровня актерского мастерства. В настоящее время вокальное искусство заметно набирает силы, а вот с актерским мастерством у исполнителей оперных ролей дела обстоят гораздо хуже.

Приведу два интересных оценочных высказывания. На рубеже XIX–XX веков известный драматический артист, друг и учитель Ф.И. Шаляпина Мамонт Викторович Дальский говорил ему: «Певцов хороших на сцене немало, но вот артистов, актеров – раз, два и обчелся». А на рубеже XX–XXI веков наш современник, известный оперный режиссер и педагог Дмитрий Александрович Бертман (художественный руководитель «Геликон-оперы» и зав. кафедрой режиссуры и мастерства актера в ГИТИСе) в интервью газете «Клиент» (17.02.2000) заметил: «Актер в оперном театре – большая редкость. И тенденция ухудшается. На западе, кстати, тоже. Там больше используют, а не создают артистов». Судя по обоим высказываниям видно, что ситуация в плане профессионального владения оперными певцами актерским мастерством не изменяется: *певцов* много, а *артистов* раз два и обчелся!

Из среды оперных артистов вершины творчества достиг признанный во всем мире Ф.И. Шаляпин. Кстати заметим, что Федор Иванович возражал, когда его называли оперным певцом. Он говорил, что *оперный* это уже значит *поющий*, и получается, что «оперный певец» означает – «поющий певец», вроде как «масло масляное» или «вода водянистая». Шаляпин требовал, чтобы его называли *оперным артистом* и даже был против выражения «исполнить оперную партию». Он говорил: «Я *пел оперную роль*!».

Часто приходится слышать: «Мы все это знаем, читали книги Шаляпина и статьи, написанные о нем. Но откуда взялось, что Шаляпин оставил для нас какое-то теоретическое наследие?». А вот откуда. После того, как в 1922 году Шаляпин уехал за границу, его имя в Советском Союзе в течение многих лет было под запретом, и только после знаменитой «оттепели», когда было снято табу на публикацию его книг, появилась возможность ознакомиться с его литературным наследием. Были изданы книги Шаляпина: «Страницы из моей жизни» и «Маска и душа». По прочтении этих книг выдающийся оперный режиссер и педагог Б.А. Покровский в 1968 году выпустил epochальную статью «Читая Шаляпина» («Советская музыка» 1968, № 11). В этой статье он призвал оперных деятелей обратить внимание на изложенные Шаляпиным мысли, обобщающие его творческие поиски и достижения. В качестве примера Покровский привел несколько рабочих сценических терминов Шаляпина: *движение души*, *тайная подкладка*, *протоколная правда* и другие, которые тот использовал в качестве «инструментов» для создания оперно-сценической роли.

Несколько слов о том, откуда взялись эти рабочие сценические термины. В 1899 году, когда Шаляпин стал солистом Императорских оперных театров, он просмотрел и прослушал все оперные постановки Мариинского и Большого театров и разочаровался в них. Он заявил, что уходит из оперного театра, потому что там невозможно понять, о чем поют артисты, уж лучше он пойдет в драму, где все слова понятны. Его друг Мамонт Дальский вразумил его наставлением: «Если тебе (*певцу*) дать *актерскую суть*, то ты весь мир расскажешь!». Федор Иванович задумался над проблемой совмещения пения с актерской игрой и невольно начал сочинять для себя термины, которые могли бы помочь ему работать над ролью.

Проблема оперно-сценической терминологии всегда волновала и волнует творческих работников. Поэтому в советское время, когда имя Шаляпина было еще под запретом и его сценические термины не были известны, для работы над оперной ролью «сверху» было спущено распоряжение использовать термины «системы Станиславского», которую тот, в сущности, создал для драматического актера. Будучи великим ученым, Станиславский в качестве теоретической основы для создания сценической роли сумел разработать «элементы актерского мастерства», и его «системой» в настоящее время пользуются во всем мире.

К 150-ЛЕТИЮ Ф.И. ШАЛЯПИНА (1873–1938)



В роли Дон Кихота
в одноименной опере Ж. Массне



В роли Мельника в опере
А.С. Даргомыжского «Русалка»



В роли Ивана Грозного в опере
Н.А. Римского-Корсакова «Псковитянка»



В роли Мефистофеля
в опере Ш. Гуно «Фауст»

Однако для оперных артистов были бы ближе рабочие сценические термины Шаляпина, являющиеся основой его теоретического наследия.

Но, спрашивается, почему теоретическое наследие Ф.И. Шаляпина до сих пор широко не используется на практике в работе над оперной ролью? Думаю, в первую очередь, это связано с ситуацией, сложившейся вокруг имени Шаляпина, и с парадоксами российской ментальности в культуре оперно-сценического исполнительства.

В 1911 году оперный актер императорских театров И.В. Тартаков писал: «Шаляпин – режиссер, это что-то недосыгаемое. То, что он преподает артистам на репетициях, надо целиком записывать в книгу» («Петербургская газета», 21.10.1911). Но, к сожалению, никто не удосужился записать! В 1928 году известный музыковед и композитор Б.В. Асафьев вместе с оперным режиссером Э.И. Капланом снова затронули эту проблему. Они отмечали, что «*шаляпинская галерея спетых портретов – это система вокала и сценической игры, сценического поведения оперного артиста, еще не высказанная система, но, безусловно, существующая конкретно и лишь требующая своей расшифровки и фиксации, это первоочередная задача всех творческих работников оперы*»¹. Но, к сожалению, никто не внял и этому призыву. В 1968 году Б.А. Покровский в упомянутой статье «Читая Шаляпина» призвал оперных деятелей обратить внимание на изложенные Шаляпиным рабочие сценические термины, а в 1994-м посетовал: «*Более четверти века тому назад я попытался для удобства изучения изложить главные идеи и положения Учителя Шаляпина в большой статье. Есть все основания полагать, что эта статья была проигнорирована...*»².

После этого заявления Бориса Александровича, я обратился к нему и рассказал, что уже несколько лет пытаюсь изучить и расшифровать секреты Шаляпина по технологии мастерства оперного артиста. Я, естественно, спросил Покровского, почему он сам не занимается этой проблемой, на что Борис Александрович ответил, что у него на это нет времени. «А вот раз ты единственный, кто внял моему призыву, – продолжил профессор, – если тебя очень интересует эта проблема, займись ею. Ты уже попробовал исследовать способы работы Шаляпина над оперной ролью, а теперь попробуй сравнить их с выводами системы Станиславского». С творческого благословения Бориса Александровича я продолжил свои изыскания.

Задача стояла собрать термины, использованные певцом в работе над оперной ролью, отобрать те из них, которые имели знаковый характер, и, главное, разъяснить и истолковать их содержание, исходя из анализа опыта певца. В процессе работы стало очевидно, что без сравнительного анализа с элементами «системы Станиславского» истолковать рабочие сценические термины Шаляпина невозможно. Подтверждением правильности такого решения стало и заявление самого К.С. Станиславского, что он свою систему «*списал с Шаляпина*»³. Мною были собраны рабочие сценические термины Шаляпина не только из его книг: «Страницы из моей жизни» и «Маска и душа», но и из воспоминаний его современников, сумевших записать некоторые теоретические высказывания Мастера.

В 2005 году мне удалось защитить докторскую диссертацию на тему «Сценическое мастерство оперного артиста в контексте актерской школы Ф.И. Шаляпина», а в 2018 году опубликовать специализированный учебник «Сценическое мастерство оперного актера на основе учений Ф.И. Шаляпина и К.С. Станиславского. Двадцать шагов к оперному театру», в котором собраны, объяснены при помощи элементов «системы Станиславского» и зафиксированы пролежавшие без употребления более 100 лет рабочие сценические термины Ф.И. Шаляпина.

Так что теперь, по прошествии года культурного наследия народов России, настало время, наконец, ознакомить с теоретическим наследием Ф.И. Шаляпина не только профессионалов, но и поклонников оперы, и всех, кому безразлична судьба русского оперно-театрального искусства.

Профессор Н.И. Кузнецов,
Кафедра оперной подготовки МГК

¹ Э.И. Каплан. Жизнь в музыкальном театре. Л. 1969. С. 49.

² Б.А. Покровский. Настигая шаляпинскую мысль. // Альманах «Катарсис», 1994, № 1.

³ Г.В. Кристи. Работа Станиславского в оперном театре. М., 1952. С. 59.

ВОСПОМИНАНИЯ

ПАМЯТИ ЗАРУБЕЖНЫХ КОЛЛЕГ –
ДРУЗЕЙ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

Творческие контакты МГК с зарубежными партнерами успешно развивались долгие годы, продолжались они и во время пандемии. Началом тесных творческих контактов с музыкантами США был приезд в 1989 году Джеймса Фримана (р. 1939), стажера по линии программы Фулбрайта. Мне, как заведующей международным отделом Московской консерватории, было поручено организовать его стажировку. Д. Фриман, профессор Колледжа Свортсмо в Пенсильвании, ученик Пьера Булеза (в Гарварде) и Пауля Бадур-Скода (в Венской академии), пианист, музыковед, дирижер и руководитель «Оркестра 2001», в Консерватории сначала прочитал цикл лекций по истории американской музыки. Он также рассказал об «Оркестре 2001» и его репертуаре – современной музыке разных национальных школ. «Оркестр 2001» гастролировал по всему миру, но для дирижера и оркестра самыми памятными были поездки в Россию в 1990-е годы. В программах этих концертов была широко представлена музыка современных американских авторов, но, пожалуй, особое место в ней занимали сочинения Дж. Крама.

Джордж Крам (1929–2022)

Дружба Джорджа Крама с музыкантами Московской консерватории продолжалась на протяжении около 30 лет. Дж. Крам – яркий представитель «новой эклектики» в американской музыке второй половины XX века. В его творчестве органично переплетались американское ощущение пространства и европейская рафинированность, философия Востока и образы древности. Дж. Крам представил аллюзии на широкий диапазон стилей – от рождественских кэрол и средневековых органумов к модальности и атональности, приемам баховского контрапункта и тембровым находкам музыки XX века. Он развивал принцип цитирования, полистилистики и коллажа, характерные для музыки США в целом. Благодаря этим техникам Дж. Крам нашел новые смысловые связи между музыкой прошлого и настоящего. Вместе с тем он пользовался всем арсеналом средств современной музыки, включая додекафонию, сонорику, стереофонию, полистилистику, коллаж, получившие развитие в XX веке.

Музыка Дж. Крама обладает притягательностью и свежестью звуковых образов, она часто звучит в концертных залах не только США, но и Европы, России, Африки, стран арабского мира. В нашей стране его музыка также получила признание, завоевала любовь исполнителей и публики. Его первые концерты прошли с успехом в 1993 году в Рахманиновском зале МГК. Затем его музыка звучала и в концертных залах Санкт-Петербурга, Нижнего Новгорода и других городов России. Дж. Крам часто проводил мастер-классы и участвовал в творческих встречах с композиторами различных музыкальных учебных заведений нашей страны. В МГК были организованы и проведены специальные фестивали музыки Дж. Крама в 1994, 1997, 2006, 2014 и 2019 годах, в которых приняли участие солисты и ансамбль «Студия новой музыки».

Моя дружба с Дж. Крамом и его семьей началась в 1991 году. Уже при первом посещении радушного дома в предместье Филадельфии, небольшом городке Медиа, я обратила внимание на огромную любовь композитора к природе. У Джорджа и его семьи – большой двухэтажный дом с чудесным садом. В нем обилие интересных растений, много цветов, птиц и домашних животных, в особенности собак. Самым самобытным и колоритным мне показался его кабинет. Глаз сразу задерживается на огромном столе с портретами дорогих Дж. Краму композиторов и музыкантов, рядом – кабинетный рояль.

Дж. Крам постоянно вел дневник своего творчества и концертной жизни. В кабинете устроен специальный архивный отдел. Он собирал письма, рецензии, статьи, программы, фото как профессиональный архивист и передавал их в музыкальный отдел Библиотеки Конгресса в Вашингтоне. В архиве Дж. Крама хранятся все записи исполнения его музыки в концертах и фестивалях МГК, которая до последней минуты оставалась его любимым музыкальным миром.

В кабинете хранились и альбомы его любимых художников (П. Клее, М. Шагал, В. Ван Гог, Дж. Уистлер, П. Гоген, С. Дали, В. Кандинский и др.). Идея визуального искусства в звуках была претворена Дж. Крамом вслед за М.П. Мусоргским в сочинениях «Метаморфозы» (Книга I и Книга II), последних сочинениях композитора.

Дом Дж. Крама располагает просторной комнатой, которую можно назвать концертным залом на 50 мест. Но он окружен высокими стеллажами богатой библиотеки музыкальной и художественной литературы. Дж. Крам хорошо знал музыку русских композиторов прошлого и настоящего, а русскую литературу читал в переводах. Конечно, на полках библиотеки всегда были все его изданные сочинения и он часто дарил гостям эти партитуры.

У него было много друзей-музыкантов из разных стран мира, в том числе из России. Обычно в день рождения у него встречались его коллеги и единомышленники: композиторы и музыканты-исполнители из Университета Пенсильвании и Свортсмо колледжа – Дж. Рис, Дж. Примош, Д. Финко, Дж. Рокберг, Дж. Фриман, М.-А. Барони и другие.

Дэвид Финко (1936–2021)

Вместе с Дж. Крамом в Москву неоднократно приезжал и его коллега, скрипач и альтист Дэвид Финко – американский композитор российского происхождения. Он окончил Ленинградскую консерваторию по классу композиции, был членом Союза композиторов, выступал как скрипач и альтист, но с 1979 года жил и работал в США. Деятельность Д. Финко в США была разнообразной: он преподавал теоретические предметы и композицию в Университетах Пенсильвании, Техаса, в Йельском университете, выступал в оркестрах и камерных ансамблях, сотрудничал с американскими музыкантами и исполнял свою музыку (его инструментальные концерты, нередко для самых неожиданных составов: альт и контрабас, гобоя д'амур и гитары, трёх разных флейт, трёх разных труб, – по выражению М.Б. Цинмана, «целая оркестровая энциклопедия»; более всего известны концерты для арфы и для флейты-пикколо).

Д. Финко был обаятельным, весёлым и остроумным человеком. Филадельфийские композиторы обожали его и как музыканта, и как интересного рассказчика. Когда он уже жил в США, Союз композиторов РФ пригласил его в Санкт-Петербург. Симфонии и камерные сочинения Д. Финко исполнил американский дирижер Дж. Фриман. Сочинения Д. Финко исполнялись артистами оркестра Большого театра в залах МГК и в камерном зале БТ скрипачом и дирижером Камерного оркестра БТ Михаилом Цинманом. Композитор с большим успехом проводил и мастер-классы по композиции в классах А.С. Лемана, В.Г. Агафонникова, А.А. Коблякова.

Как вспоминает М.Б. Цинман, «Финко считал себя (и подчёркивал это) русским композитором. Но влияние еврейской культуры в его музыке, конечно, очень сильно, как что-то архаичное. Эти два интонационных потока иногда хорошо различимы, например, в разных эпизодах сочинения, а иногда они сплетаются неразрывно. Давид был очень теплый и даже трогательный человек, что, безусловно, слышно в его музыке».



Концерт Дж. Крама
в Рахманиновском зале МГК



На концерте: Рена и Дэвид Финко, М. Метухов,
сзади Дж. Крам

ВОСПОМИНАНИЯ



Кармин Бальтроп (1948–2021)

Однажды в Библиотеке Конгресса, во время одной из стажировок, ко мне подошла приветливая женщина и представилась по-русски: «Вера Данченко, пианистка и концертмейстер». Она поинтересовалась не из России ли я и спросила позволения представить афро-американскую певицу Кармин Бальтроп, мечтавшую побывать в России.

По происхождению Кармин была не только афро-американкой, в ней текла кровь индейского племени семинол. У нее были широкие скулы, характерные для представителей этого племени. К. Бальтроп дебютировала в Метрополитен-опера в 1977 году. Окончив вокальный факультет в Университете Мериленда, она исполнила заглавную партию в первой американской опере «Тримониша» афро-американца Скотта Джоплина (основоположника рэгтайма), затем играла в опере Дж. Гершвина «Порги и Бесс». Ей также прекрасно удавались партии и в операх европейского репертуара – «Волшебная флейта» В.А. Моцарта, «Турандот» Дж. Пуччини и др.

Именно К. Бальтроп познакомила нас с оперой «Тримониша» С. Джоплина, и в дальнейшем это произведение вошло в учебную программу. Мы слушали запись оперы с участием певицы. По этой опере студенты писали курсовые, делали доклады. «Тримонишу» С. Джоплин написал в 1910 году, опубликована она была в 1911-м, но премьера состоялась только в 1975-м. Сам композитор признавался, что он и не мечтал услышать свою оперу на сцене, в то время С. Джоплин не имел права даже идти по той стороне улицы, где находится Метрополитен-опера. Несмотря на сложное для афро-американцев время, композитор получил хорошее музыкальное образование: Джулиус Вайс, музыкант-иммигрант из Германии, давал ему уроки бесплатно.

В 90-е годы XX века К. Бальтроп неоднократно приезжала в МГК. Она успешно давала открытые уроки для студентов вокального факультета в классе Г.А. Писаренко и выступала в Рахманиновском зале с разнообразным репертуаром. К. Бальтроп проявила большой интерес к русской музыке и старалась исполнять произведения русских композиторов на языке оригинала. Она работала в Университете Мериленда деканом вокального факультета и приглашала студентов МГК выступать в концертах. Санкт-Петербургская консерватория также приглашала К. Бальтроп на мастер-классы и концерты. Она входила в состав жюри Международного музыкального фестиваля-конкурса «Три века классического романса» под председательством И.П. Богачёвой, неоднократно выступала в залах Санкт-Петербургской консерватории и филармонии. Большой интерес у петербуржцев вызвал ее концерт духовной музыки в Смольном соборе.

К. Бальтроп очень любила Россию, музыку российских композиторов, особенно чуткую русскую публику, концертные залы. В России певица обрела много друзей, которые довольно часто вспоминают ее выступления и с большой грустью узнали о ее кончине.

Гленн Ваткинс (1927–2021)

Гленн Ваткинс окончил университет Мичигана (степень мастера музыки, 1949) и Истмен-Школу музыки (степень доктора музыковедения, 1953). Позднее стажировался по программе Фулбрайта в Лондоне и Оксфорде, преподавал в Университетах Южного Иллинойса, затем Северной Каролины в Чэпел-хилл. С 1963 года работал в Университете Мичигана до выхода на пенсию в 1997 году. В 1984-м получил почетное звание *Earl V. Moore Профессор музыки*.



С.Ю. Сигида и Г. Ваткинс в Санкт-Петербурге

Г. Ваткинс был замечательным пианистом (учился у Жана Лангла и Нади Буланже) и органистом. В ходе лекций он часто иллюстрировал рассказ игрой на фортепиано, очень любил музыку французских импрессионистов. Получил Пулитцеровскую премию за книгу «Пирамиды в Лувре: музыка, культура и коллаж от Стравинского до постмодернистов», премию за книгу «Джезуальдо: Человек и Его Музыка», а в 2005 году высшую международную премию от Фонда Карло Джезуальдо.

Г. Ваткинс издал четыре тома духовной музыки К. Джезуальдо и сочинения С. д'Индиа. Когда Игорь Стравинский увлекся музыкой К. Джезуальдо, то сразу познакомился и подружился с Г. Ваткинсом. В 2010 году была опубликована книга *The Gesualdo Hex: Music, Myth, and History*. В ней автор показал, что музыка К. Джезуальдо и его любовная история послужили импульсом для претворения в поп-культуре, кинематографе и курсе музыки. Г. Ваткинс написал несколько книг (*Soundings*) о музыке XX века, ставших учебниками для американских университетов. Он гордился тем, что его частыми гостями были Игорь и Вера Стравинские.

Значимым событием для Г. Ваткинса стала возможность прочитать лекцию в МГК на кафедре теории музыки. Основные вопросы преподавателей были связаны с его творческими контактами со Стравинским. Г. Ваткинс живо интересовался художественными музеями Москвы и Санкт-Петербурга, особенно коллекциями французских импрессионистов.

В 1997 году профессор МГК Л.В. Рощина выступила с лекциями о русской фортепианной школе в Университетах Мичигана и Северной Каролины в Чэпел-хилл. Лекциям сопутствовали концерты студентов ее класса (С. Лисиченко и А. Мелентьев). В ходе этой поездки Л.В. Рощина со студентами посетили профессора Ваткинса и гости исполнили ряд произведений на рояле в его гостиной.

Во время стажировок мне посчастливилось часто бывать у Г. Ваткинса. Вместе с его гостями, музыкантами из Университета Мичигана мы любили беседовать на разные темы, особенно он интересовался музыкальной и театральной жизнью в Москве. Студенты Г. Ваткинса – американские молодые композиторы – неоднократно приезжали в МГК и сотрудничали со «Студией новой музыки».

Ричард Тарускин (1948–2022)

Ричард Тарускин – американский пианист, музыковед и критик, специалист в области изучения русской музыки. Он получил образование в Колумбийском университете, в 1968 году написал магистерскую диссертацию о В.В. Стасове; в 1975 – получил докторскую степень за работу об опере и драме в России. В 1971–72 годах был на стажировке в МГК. В основном работал в библиотеках и архивах, занимаясь подготовкой диссертации. Во введении книги «О русской музыке» (2009) он поделился воспоминаниями о своем первом пребывании в России.

Большое внимание молодой Р. Тарускин уделял исполнительскому искусству. В 1970–80 годы он выступал в ансамбле на виоле да гамба. Также его интересовала работа с хором. В 1968-73 годах руководил коллективом *Capella Nova*, исполняя музыку композиторов эпохи Ренессанса. Он постоянно вел семинар о творчестве Стравинского, как в Колумбийском университете, так и в Европе, и в МГК. Тарускин посвятил 1980–2015 годы педагогической деятельности в Калифорнийском университете Беркли.

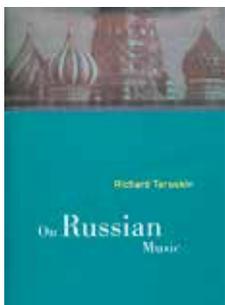
Научные интересы Р. Тарускина концентрировались преимущественно в области истории русской музыки. Он опубликовал сборник статей о Мусоргском, двухтомную монографию о Стравинском. Его книга «О русской музыке» внесла огромный вклад в изучение русской культуры от Борн-нянского и Глинки до современных композиторов XX–XXI веков. Его монографии, сборники статей и учебники поражают широкой эрудицией, смелой, субъективной и часто провокативной постановкой научных проблем, в чем воочию убедились участники цикла его шести лекций в Конференц-зале МГК, состоявшиеся в 2007 году.

Благодаря активному участию в международных конференциях у Р. Тарускина было много друзей из числа музыковедов Московской, Санкт-Петербургской консерваторий и других городов России. Он поддерживал общение американских студентов из Беркли со студентами и музыкантами «Студии новой музыки». Выступал профессор и как музыкальный критик, принимал активное участие в дискуссиях, иногда с очень резкой критикой.

Музыканты США, исследующие русскую музыку, считают огромной утратой безвременный уход из жизни Р. Тарускина. А его друзья по всему миру, в том числе и в России, будут всегда вспоминать очень живого и энергичного музыковеда и друга.

Профессор С.Ю. Сигида
Фото из личного архива

Обложка книги Ричарда Тарускина



ЛИЧНОСТЬ



«Эдуард Артемьев – человек космического слышания...»

29 декабря 2022 года ушел из жизни Эдуард Артемьев – композитор, удивительно разнообразный в своих творческих исканиях. Он в равной степени проявил себя и в киномузыке, и в академических жанрах, а также был одним из пионеров электронной музыки в СССР. О выдающемся музыканте наш корреспондент беседует с доцентом М.И. Катуня, исследовательницей творчества Артемьева.

– *Маргарита Ивановна, с чего начался Ваш исследовательский интерес к Эдуарду Артемьеву?*

– Он развивался постепенно, хотя импульс я помню очень хорошо. В 1970-е годы в Союзе композиторов был концерт, на котором Артемьев показывал свою новую электронную пьесу «12 взглядов на мир звука». Электронная музыка тогда была редкостью, и это был такой авангардный пик, поэтому, конечно, попасть на концерт было совершенно невозможно. Но из-за того, что был большой наплыв желающих это услышать, открыли дополнительно трансляцию в Малый зал Союза композиторов. Самого Артемьева я не видела, поскольку трансляция была звуковая. Но эта музыка многое перевернула в моем сознании. И я подумала, что когда-нибудь я этим займусь. Я помню, после концерта мы с Юрием Николаевичем Холоповым шли до остановки троллейбуса и обменивались своими впечатлениями.

Прошло какое-то время, и я посмотрела фильм Никиты Михалкова «Свой среди чужих, чужой среди своих». И прочитала там в титрах: «Музыка Эдуарда Артемьева». Я так удивилась. Непохожий стиль, непохожий язык – совершенно другой мир. А потом мне заказали статью о нем для сборника, и я прочитала все, что было тогда возможно, и поехала к нему брать интервью. Тогда он показал свою студию и то, как работает с электронным материалом. Так знакомство и произошло.

– *В то время заниматься электронной музыкой было крайне смело. Это была абсолютно новая область – и для композитора, и для музыковеда. Почему Вы все-таки на это решились?*

– Эта музыка для меня была нова и необычна по языку. Я сначала довольно долго вслушивалась в нее, пока не научилась ориентироваться в ней. После этого появилось совершенно другое восприятие всего. Булез стал казаться простым и симпатичным! Я стала по-иному воспринимать звуки в бытовой среде... Как-то я рассказала Артемьеву, как в деревне брала воду из колодца. Когда поднимаешь ведро, вода выплескивается, брызги падают вниз, и появляются стеклянные звуки, которые гулко отдаются в глубине колодца. Там такие звучности великолепные – целое море звуков. Он мне на это ответил: «Вы – наш человек».

– *А в чем своеобразие электронной музыки Артемьева?*

– У него просто феноменальное звуковое воображение. Его материал – настоящие звуковые ландшафты. Его электронная музыка – многослойный сплав высокой органичности. Я помню, он при мне делал один из фрагментов. Что стало со звуком, когда он вставил его в общую композицию – просто расцвел!

Поэтому Артемьев – категорический противник готовых сэмплов. Он сказал, что как только стали выпускать готовые сэмплы, исследовательская мысль остановилась, потому что теперь можно брать готовое. А само «делание звука», в чем он был очень силен, прекратилось. Никакой готовый сэмпл не сможет выразить суть того, что он хочет найти.

– *Для большинства людей Артемьев – прежде всего кинокомпозитор. Как Вам кажется, чем для него являлась киномузыка?*

– К сожалению, киномузыка отнимала у него очень много времени, отрывала от собственного творчества. Ведь к нему режиссеры чуть ли не в очереди стояли. У него был фильм за фильмом, жизнь шла только на это. Но он видел в ней и плюсы. Киномузыка – это возможность экспериментировать с любыми исполнительскими средствами. Симфонический оркестр, детский хор, орган с его естественным тембром... Артемьев говорил, что в плане языка ты абсолютно свободен в кино. Всё будет в любом количестве, без ограничения. Если режиссер доволен, что это решает задачу кадра – все! Где композитор, который сидит дома и пишет музыку, все это возьмет?! А для него это была возможность тут же на месте экспериментировать, что-то составлять, вбросить туда еще электронику, синтезаторы. Конечно, это открывает большие возможности для поиска. И потом, кино – надежный заработок. Все композиторы только за счет кино и жили: и Денисов, и Шнитке... Партитуру продать вот так невозможно, а кино очень хорошо платило.

– *Какова вообще роль композитора в кино?*

– Я думаю, что в кино композитор – один из исполнителей. Не он решает, что писать. Если режиссер говорит: «Тут надо написать чувствительную мелодию», – то поневоле будете писать чувствительную мелодию. Но разнообразие может быть очень большое. Вот к «Сибириаде» Артемьев написал

ЛИЧНОСТЬ

настоящий электронный рок-цикл, совершенно феноменальный по музыке. Даже виниловая пластинка отдельно была издана. Что уж говорить о музыке к «Одиссее»! Тема Одиссея, Греции, картины моря... Масштабная композиция, целый цикл. Ее можно было бы исполнять как концертную вещь.

– **Заказ, многоязычность – не приводит ли это к стиранию индивидуальности?**

– Нет, музыка Артемьева очень узнаваема. У меня несколько раз было, когда какой-то фильм показывали по телевизору, и я уже на слух понимала, что музыка его. И потом читала в титрах: «Эдуард Артемьев». У него совершенно уникальный мелодический дар. В его мелодиях нет банальности и клише, он никому не подражает и никого не напоминает.

Есть еще один важный момент. Когда режиссером ставятся неординарные задачи, то для Артемьева это выливается в очень смелые, уникальные эксперименты. Например, в «Солярисе» у Тарковского были пожелания передать среду и слышание этой среды человеком-субъектом. И Артемьев передает это обостренное слышание во всех деталях, призвуках и обертонах, как будто он сканирует пространство. Но это не просто документальная запись звуков дождя или шума ручья... Это еще пропущено через очень сложные электронные преобразования. Он мне показывал свои электронные партитуры – это головокружительные картинки!

Удивительно: вы слышите не то, что ручей шумит, а то, как Крис слышит этот ручей. Ведь он улетает с Земли навсегда и старается запомнить, как звучит Земля, потому что там, куда он летит, таких звуков не будет. И когда он оказывается в вакуумной пустоте, она тоже вся наполнена таинственными шорохами, странными звучаниями. То колокольчики прозвенели в дальнем переходе космической станции, то вдруг пошли какие-то звуки из глубины памяти. То он видит в иллюминаторе космической станции планету Солярис. Он вслушивается в нее, а она – в него, и у них контакт... Как это можно передать? Это даже сформулировать нельзя. Хотя Тарковский дал Артемьеву дзен-буддистское направление, дав ему прочитать диссертацию Григория Померанца о восточной философии, о дзен-буддизме, которая произвела на него сильное впечатление. Поэтому его музыка передает некое пребывание вне времени, ощущение бесконечности.

Вообще, то, чего Артемьев достиг в «Солярисе» – это больше, чем киномузыкальный успех. Это композиторское достижение невероятной важности, плод серьезного экспериментального исследования. Потом на основе музыки к «Солярису», «Зеркалу» и «Сталкеру» Артемьев сделал цикл из десяти частей. Виниловый диск был выпущен в Голландии. А последние фильмы Тарковский снимал уже без него. И очень чувствуется, что в этих фильмах не хватает Артемьева.

– **Получается, что музыка к фильмам Тарковского смыкается с собственными композиторскими исканиями Артемьева? Но помимо электроники и киномузыки, у Артемьева есть пласт симфонической, кантатно-ораториальной музыки.**

– Есть и рок-опера «Преступление и наказание». Он писал ее очень долго: много времени уходило на кино, приходилось откладывать. Но все же он ее дописал. Там есть драгоценные по музыке сцены. В его музыке есть Достоевский – и Раскольников такой, каким он был задуман в 70-е – рок-мальчик на последнем нерве, сгорающий внутри. В целом это настоящая оперная музыка, мелодичная, экспрессивная. Жаль, что Кончаловский сделал много купюр при постановке.

Еще в 1980 году он написал крупный цикл к Олимпийским играм – «Оду доброму вестнику». Хотя это сочинение для спорта, но оно шире, по сути, это произведение космического масштаба по образности – про идеальное человечество в идеальном мире. Поэтому там даже есть часть «Гармония мира». Хоть Артемьев и христианин, у него как бы буддистский взгляд на это, и он воспринимает мир как нечто единое (та диссертация, которую он прочел во время работы над «Солярисом», поменяла его). Но тема спорта ему близка. Он был большой болельщик и всегда восхищался игрой сильных команд, их «ансамблем», их высоким искусством. Так что спорт для него – это человечество в своем совершенном проявлении, где есть и сила, и мастерство, и внутренняя гармония. В этом даже есть и древнегреческий идеал.

Артемьев мечтал о мистерии – это была скрябинская идея, но в его понимании. Он никого не хотел «дематериализовывать», но собраться всем вместе и в духовном единении что-то создать. И эта мистерия состоялась. Огромный стадион в Лужниках. Звучит музыка. Над стадионом в вышине около постаментов для олимпийского факела стоят величественные фигуры. Появляется факелonosец, взбегает на самый верх, зажигает огонь. И все человечество видит это, включено в это – на стадионе и в трансляции.

Потом части из «Оды» вошли в его Реквием. Сейчас его название другое – «Девять шагов к преображению». Это удивительно, но при анализе «Оды» я заметила, что последовательность частей очень напоминает порядок мессы. Ведь это кантатно-ораториальный жанр: хор с оркестром, орган, а еще синтезаторы, ударная установка, рок-группа. Видимо, какая-то память жанра диктовала ему такую последовательность. И в Реквиеме все эти части уже каноническим текстом встали точно на свои места.

По стилю это уже не авангардная вещь, но все электронно-сонорные наработки там пригодились: работа со звуком, с пространством... Киномузыкальные поиски тоже туда вошли.

– **Был ли у него какой-то доминирующий стиль?**

– Нельзя сказать, что он последовательно писал в каком-то одном стиле, что он именно спектралист, именно минималист... Хотя и спектральность, и минимализм у него есть, но на своем месте и в своих пропорциях. Начинать как авангардист, но в авангарде был недолго. На него настолько подействовала рок-музыка, что это решило его стилистический поворот. Еще Артемьев – абсолютно сонорный композитор. Ему не нужны были просто конструкции и числа, поэтому он не обращался к додекафонии или сериализму. Конечно, электроника вся цифровая, поэтому числа там в глубине есть. Но эта логика не лежит на поверхности. Как у Дебюсси: все проводочки, шестеренки убраны в глубину, а слышится аромат гармоний.

Артемьев не порвал с человеческим восприятием. Этим его музыка остросовременна и открыта даже для неподготовленного слушателя. Он сам любит красоту и от мелодии – в блаженстве. Он считал, что музыка должна быть чувственна. Поэтому она производит такое огромное впечатление на людей.

Была одна незаписанная электронная вещь – «Семь врат в мир Сатори» – она, к сожалению, не сохранилась. Владимир Мартынов рассказывал, как в электронную студию в музей Скрябина пришли Михалков и Кончаловский и привели с собой других кинематографических «китов». Михалков привел Антониони, а Кончаловский, по-моему, Копполу. И, кажется, был еще французский композитор Мишель Легран. Они от этих «Семи врат» были просто в ошеломлении. Они не ожидали, что в России пишется такая музыка.

– **Его ведь действительно очень любили и режиссеры, и широкие массы людей?**

– Да, его музыкальное пространство понятно слушателю. У меня было такое наблюдение. В Зале Чайковского был концерт с киномузыкой Артемьева, его вела Светлана Виноградова, его большая поклонница. Он сидел на сцене, было интервью, комментарии и, конечно, музыка. Концерт был замечательный, стоячие овации... Когда он закончился, все пошло в гардероб, а С. Виноградова осталась на сцене и включила то, что не уместилось по времени в программе: «Океан» памяти Тарковского. И публика повалила в зал! Кто уже оделся, кто держа пальто – все побежали назад и, заполнив зал, стоя слушали. Люди обычно бегут в гардероб – номерки, очередь... А здесь нет. Я думала, вижу ли я это или мне снится.

На его концерты трудно было попасть. Я не попала на премьеру Реквиема в Москве – пришлось ехать в Петербург. Зал Петербургской филармонии не то, что был битком, даже центральный проход был заставлен стульями. Когда звучала музыка, многие вытирали слезы, такое было ее воздействие: энергетика, абсолютный позитив и пространственность. И, конечно, это воспринималось как всеобщая гармония.

Эдуард Артемьев – человек космического слышания... И это не только композиторская характеристика, но и особенность его восприятия мира.

С доцентом М.И. Катуня
беседовала Дана Борисова,
студентка НКФ, музыковедение

ТРИБУНА

МОЛОДЕЖЬ ЖУРНАЛИСТА

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЖУРНАЛ ДЛЯ СТУДЕНТОВ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ



ВЫХОДИТ ОДИН РАЗ В ГОДА

№3 /218/ МАРТ 2023

tribuna.mosconsv.ru

В прошлом сезоне Большой театр России был щедр на премьеры. Балетные премьеры ознаменовались спектаклями трех известных хореографов-постановщиков: «Искусством фуги» Алексея Ратманского, «Танцеванией» Вячеслава Самодурова и «Мастером и Маргаритой» Эдварда Клюга. О последнем и пойдет речь.

Михаил Булгаков остался в истории как гениальный писатель, из-под пера которого вышли «Белая гвардия», «Собачье сердце», «Мастер и Маргарита» и другие культовые произведения. Но этим его деятельность не ограничивалась. Менее известным фактом его биографии является то, что он был либреттистом. С 1936 года Булгаков работал в Большом театре, где написал либретто спектаклей «Минин и Пожарский», «Черное море», «Петр Великий» и «Рашель». Примечательно, что все эти либретто создавались как раз в то время, когда Булгаков писал «Мастера и Маргариту». В этом плане обращение к главному роману писателя на главной сцене страны становится особенно ответственной задачей.

Роман всей жизни Булгаков писал на протяжении долгих 12 лет, после смерти писателя в его архивах были обнаружены 8 редакций «Мастера и Маргариты». Путь книги к читателю был полон трудностей – впервые роман без каких-либо сокращений был опубликован в Германии в 1969 году. Советский зритель познакомился с историей Мастера и Маргариты без купюр лишь в 1973 году.

«Мастер и Маргарита» – непростое сочинение для театральной сцены: глубокая литература всегда сопротивляется визуальности и однозначности сценического ряда. Тем не менее этот сложный и многослойный роман притягивает деятелей театра много десятилетий, доказательство чему – множество постановок на этот сюжет, которые идут на московских и российских сценах.

Одна из главных трудностей для постановщика при работе над бестселлером – шлейф из множества существующих интерпретаций сочинения. Образы романа много раз были воплощены на сцене и экране, поэтому «очистить» сознание и посмотреть на них свежим взглядом становится затруднительно. Еще одна сложная задача – уместить глубочайший роман в стандартный временной формат театрального спектакля, не утратив при этом смыслов и не жертвуя сюжетными линиями.

Режиссером-постановщиком балета в Большом, премьера которого состоялась 1 декабря 2021 года, стал один из самых востребованных европейских хореографов – Эдвард Клюг. До «Мастера и Маргариты» он уже сотрудничал с Большим театром – его дебютом был «Петрушка» на музыку Стравинского в 2018 году. По изначальному замыслу, булгаковский балет должен был ставиться на музыку Шнитке и Шостаковича, последний позже был заменен на Милко Лазара. В спектакле из музыки Альфреда Шнитке звучат «Стихи покаянные» для смешанного хора, Соната для виолончели №1, Концерт для фортепиано и струнного оркестра, Танго из кинофильма «Агония», Соната для скрипки №1, Фортепианный квинтет, Concerto Grosso №1. Используемая музыка Лазара написана специально к постановке спектакля. Дирижер-постановщик спектакля – Антон Гришанин.

В постановке Клюга местом действия становится заброшенный бассейн (сценография Марко Япеля). Добавим кровать – и вот уже пространство сцены трансформируется в психиатрическую лечебницу. Бассейн обрамляют 12 дверей, которые, по всей вероятности, символизируют выходы в другие миры: за одной из них может оказаться обнаженная девушка, принимающая душ, а за другой – сам Понтий Пилат. Впрочем, можно обойтись и без метафор – большое количество дверей и герои, постоянно сквозь них снующие, вызывают ассоциации с коммунальной квартирой, что очень органично для булгаковской вселенной. Решение с дверьми увеличивает объем и пространство действия – зритель понимает, что жизнь идет не только на сцене, но одновременно и где-то еще за ее пределами. Истории других персонажей не прерываются ни на секунду. Двери – одна из деталей, которая позволяет почувствовать многослойность булгаковского повествования, полифоничность и нелинейность жизни.

В фокусе внимания режиссера оказываются две сюжетные линии: приключения Воланда и его свиты и взаимоотношения Мастера и Маргариты. Линия Пилата

РОМАН БУЛГАКОВА НА БАЛЕТНОЙ СЦЕНЕ



НА ТЕАТРАЛЬНОЙ СЦЕНЕ



и Иешуа практически не затрагивается, за исключением начальной сцены – Мастер ваяет Пилата из камня. Иешуа появляется в качестве метафоры – поза Мастера на вертикально поднятом столе вызывает только одну ассоциацию: критика заставляет Мастера чувствовать себя распятым. Отказ от детальной разработки некоторых персонажей вполне понятен: «Мастер и Маргарита» – «роман в романе», и не развалить структуру балета, разрабатывая линии огромного количества героев – задача непростая. Замечу, что количество персонажей можно было бы и еще сократить – например, чтобы выделить время для соло Маргариты.

В постановке действительно не так много сольных номеров. Из них ярко выделяется танго Воланда (*Денис Родькин*): Сатана буквально выходит из левитирующего состояния, что выглядит довольно эффектно. Три минуты точной «дьявольской» хореографии и... зрители театра варьете неожиданно для самих себя оказываются обнаженными (не менее магнетический эффект Родькин производит и на публику «настоящего» театра!). Эпизод Воланда плавно переходит в одну из массовых сцен – яркий фрагмент с покорной челядью, с которой развлекается свита Воланда. Зрители варьете остаются запертыми, пока Бенгальский ищет свою голову.

Но самая яркая сцена в спектакле – это, конечно, бал у Воланда (художник по костюмам *Лео Кулаш*). Обезличенные танцоры в трико телесного цвета и длинных красных перчатках – у всех участников торжества руки «по локоть в крови» – становятся единой силой, которая трансформируется в руки Маргариты. Плавные волны, в которые превращаются тела танцоров, действительно впечатляют.

После премьеры балет «Мастер и Маргарита» собрал довольно много критики именно по поводу хореографии – в спектакле действительно нет сложных танцевальных элементов. Да, всем, наверное, хотелось бы увидеть легендарный полет Маргариты-ведьмы, и он мог бы стать кульминацией «демонической» линии спектакля. Но Клюг в своей постановке скорее отталкивается от самого романа, его атмосферы. Это спектакль приглушенных тонов и сдержанных эмоций, где даже дуэт Мастера и Маргариты выглядит отстраненно: режиссер сохраняет расстояние между героями, лирика и чувство подаются очень дозированно.

Постановщик явно старался сохранить дистанцию не только между героями, но и между спектаклем и зрителями. Все-таки и Дьявол, и Христос на сцене не могут быть показаны напрямую, но скорее через символ, намек, иносказание. Этому способствует и визуальная составляющая спектакля – костюмы танцоров не выделяются броскостью, цветовая гамма спектакля ближе к монохромной. Из-за такого визуального решения на один из первых планов выходит музыка Шнитке – ее блеклой никак не назовешь! Но, как ни странно, музыка не забирает все внимание на себя, а скорее становится мощным фундаментом, который позволяет удержать мистическую атмосферу зрелища с начала до конца.

Удалось ли команде спектакля быть на одной волне с булгаковским романом, соответствовать его глубинным философским смыслам? Скорее, «Мастер и Маргарита» Эдварда Клюга – это попытка воссоздать срез булгаковский эпохи с позиции «над». Отсюда «выцветшая» цветовая палитра, больничная плитка приглушенных тонов, минималистичность сценического пространства с его «бассейном», «вода» которого как древний символ рефлексии впитывает, вбирает, очищает, растворяет, поглощает и отражает. Зритель смотрит на фантастическую историю любви, словно заглядывая из прошлого.

Интерпретация спорная, ни на чью не похожая. Но почему бы и нет? Ведь, как заметил булгаковский Воланд, «что бы делало твое добро, если бы не существовало зла, и как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли тени...»

*Анастасия Метова,
III курс НКФ, муз. Журналистика
Фото – Дамир Юсупов*



КОНКУРС

КОТ В КОМПОЗИТОРСКОМ МЕШКЕ

Недавно завершился IX Конкурс молодых композиторов памяти Альфреда Шнитке и Святослава Рихтера, на котором состоялись премьеры произведений десяти композиторов, прошедших в финал. Струнные и фортепианные квартеты, трио и квинтеты – каждое из сочинений было уникальным. Очень многое зависело не только от авторов, но и от тех, кто доносил их музыку до слушателей. Артём Котов (скрипач камерного ансамбля «Солисты Москвы») поделился впечатлениями о том, насколько интересно было исполнять молодых композиторов, и как живется в атмосфере музыкальной современности.

– Артём, как Вы узнали о том, что будете исполнять современную музыку на XVI зимнем фестивале Башмета в Сочи?

– В прошлом году я впервые участвовал в номинации «струнный квартет» и ожидал, что меня позовут и в этот раз. Так оно и случилось.

– Наверное, тот дебют заставил Вас немного поволноваться?

– Нет, не особо. Было не страшно, интерес все-таки перевешивал. К тому времени я уже наиграл много современных произведений, и даже по опыту прошлого года было понятно, что нет ничего невозможного, хотя все это и довольно непросто. Однако открывать неизвестную партитуру – это как доставать кота из мешка: и хочется, и колется, и страшно, и все вместе. Может, этот кот тебя и цапнет, но руку все равно туда засовываешь.

– В Вашей творческой жизни уже встречалась музыка современных русских композиторов?

– Не только. Я соприкасался и с русскими, и с зарубежными сочинениями. Из иностранных вспоминается сочинение известного британского композитора Марка-Энтони Терниджа *Returning* для струнного секстета. А вообще, встреча с современной музыкой состоялась еще в музыкальной школе: ко мне подошел композитор Антон Леонтьев – мальчик лет четырнадцати – и предложил сыграть его Сонату для скрипки. Помнится, она была жутко неудобная, однако довольно мелодичная, интересная, живая.

– Многие композиторы действительно пишут не очень удобно. С какими трудностями Вы столкнулись тогда?

– Было тяжело именно в исполнительском плане. Возможно, это связано с тем, что Антон Леонтьев в то время только начинал «оттачивать» свое музыкальное перо и не совсем понимал, что можно, а что нельзя. Некоторые пассажи и скачки были очень неудобными, и приходилось даже что-то менять, чтобы это стало исполнимо.

– В школе подобное играть, наверное, было намного интереснее, чем, например, Бетховена?

– Нет, почему? Просто везде своя особенность. Современное, естественно, всегда вызывает чуть больший интерес, потому что это написано здесь и сейчас, и ты можешь пообщаться с композитором лично, задать ему вопросы, узнать, что он хотел сказать в своем сочинении...

– По-Вашему, музыка какой эпохи приносит исполнителю наибольшую пользу?

– Для разных целей по-разному. Того же Бетховена играешь для того, чтобы лучше понимать стиль композитора – классический, бетховенский, – и его как-то отточить. А современная музыка – это эксперимент, который хоть и построен на классических основах, но при этом всегда связан с чем-то новым, нет никаких традиций. И нельзя сказать: «А знаете, Горовиц это играл иначе», или же: «Хейфец играл так, а Ойстрах – по-другому». В этом смысле, конечно, и проще, и вместе с тем тяжелее играть современных композиторов.

– Не страшно ли братья за исполнение нового? Ведь все это выносится на суд публики, и судьба композитора может измениться как в лучшую сторону, так и в совершенно противоположную?

– В этом смысле «Школа концентрации имени Юрия Башмета» дает огромное преимущество. Ведь кроме того, что мы все в «Солистах Москвы» в общем-то способные люди, мы еще умеем собираться на сцене – погружаемся в музыку и на 110 процентов концентрируемся, когда играем. Поэтому нам важны абсолютно все композиторы, которые были представлены на этом Конкурсе, и мы одинаково хорошо исполняли их произведения. Естественно, какие-то сочинения нравились больше, какие-то меньше – без этого никуда. Но на качестве нашего исполнения или на чем-то еще это не отражается.

– Вы упомянули «Школу концентрации имени Юрия Башмета» – можно подробнее?

– Дело в том, что Юрий Абрамович требует большую концентрацию внимания. И это не просто концентрация на протяжении пяти-десяти минут, а собранность и сосредоточенность на протяжении полутора-двух часов без перерыва. От первой до последней минуты все должно быть с полной отдачей. Конечно, ситуации бывают разные: и перелет, и бессонница, и другие обстоятельства, выбивающие из колеи, но требования к исполнению и сосредоточенности всегда остаются одинаковыми. Это я и называю «Школой концентрации имени Юрия Башмета», пройдя которую, даже исполнение современных композиторов, а именно освоение пяти квартетов в крайне сжатые сроки, уже не кажется такой непосильной задачей, как могло казаться до встречи с maestro.

– Мне известно, что Вы играли в Лондонском филармоническом оркестре. Там тоже требовалась концентрация внимания?

– Да. В общем-то, «школа концентрации» началась еще там, потому что я играл в Лондонском филармоническом оркестре под руководством Владимира Юровского и при концертмейстере Питере Скумане, который одновременно был моим учителем: оба они и весь коллектив были очень требовательны к качеству. Собственно, там я научился обращать огромное внимание на детали в тексте, а в «Солистах», помимо этого, научился предельной концентрации.

– Много ли было репетиций перед тем, как вы сыграли квартеты на сочинском конкурсе?

– Нет. Меньше, чем хотелось бы, но в принципе достаточно, потому что было много предварительной самостоятельной работы с текстом, с нотами. А дальше было просто соединение всех партий, распределение ролей: кто где кому показывает долю и так далее. Поскольку музыка новая и нет времени ее «наиграть» так, чтобы все это «звучало» в ушах, в руках, приходилось зачастую распределять роли там, где сложно уловить первую долю – другими словами, взять на себя роль дирижера.

– Интересно, по какому принципу на отборочном этапе жюри выбирает партитуры?

– Наверное, как мастера, которые изготавливают инструменты, могут по виду определить – инструмент стоящий или нет, так и опытные композиторы могут по виду партитуры понять, будет ли звучать эта музыка или же нет. Думаю, большое значение имеют даже еле уловимые признаки: аккуратность написания, мелкие детали в нотах, наличие нюансов и многое другое. Опытный композитор, отбирающий произведение, конечно же, внутренним слухом может представить, как это будет звучать, и оценить это.

– Тем не менее был квартет, который дисквалифицировали? И в прошлом, и в позапрошлом году было то же самое.

– Да, к сожалению, конкурс – есть конкурс. И требования для всех одинаковые. Допустим, что произведение должно длиться не более определенного времени – в данном случае пятнадцать минут. И если композиторы хотят участвовать, они могут уже написанное произведение подогнать под эти рамки, просто ускорив темп, что и было сделано. В квартете, который дисквалифицировали, был выбран такой темп, чтобы все три части сочинения уложились в пятнадцать минут, хотя все это должно



КОНКУРС



звучать минимум двадцать пять, а то и тридцать минут! Условно говоря, все стало в два раза быстрее, только чтобы пройти по хронометражу. И участника дисквалифицировали. Наверное, это будет ему уроком на будущее. Все-таки нужно уважать исполнителей, ведь если ставить нас в заведомо невозможные условия, то это не принесет пользы ни самому композитору, ни исполнителю, ни конкурсу – никому.

– *Есть ли какой-то квартет, который бы Вы выделили?*

– Я бы хотел выделить квартеты двух композиторов – Валентина Бездетко и Натальи Дроздовой. Необычным показался квартет «Кругосветная галлюцинация», при современном звучании в нем много тонального, много интересных гармоний, есть мелодии, которые можно запомнить и напеть, есть запоминающийся ритм, есть ясная структура... Но это чисто субъективная точка зрения – поскольку это сочинение получило не первую премию, то мнение исполнителей разошлось с оценкой уважаемого жюри. Хотя им, наверное, виднее, но у музыкантов есть своя точка зрения, и я ее выражаю.

– *Что было страшнее: первая встреча с композитором на репетиции или же само исполнение на Конкурсе? Насколько мне известно, у многих участников первая и единственная репетиция была прямо в день Конкурса.*

– На самом концерте мы не волновались, а просто хорошо делали свое дело. Что касается встречи с композиторами, то все они либо отнеслись к нам с уважением, либо у них просто не было особых претензий. У одного участника конкурса были небольшие пожелания по темпам и по балансу между исполнителями. Но волнения ни на концерте, ни при знакомстве с авторами не было. Возможно, это связано просто с рабочей обстановкой, ведь мы все время находились в особо сконцентрированном состоянии и были всегда на пике наших возможностей.

– *На что нужно обратить внимание молодому композитору, когда он пишет музыку, предназначенную для живого исполнения?*

– Во-первых, пользуясь случаем, хочу обратиться ко всем композиторам: группируйте ноты правильно! Исполнитель захочет играть ваши произведения тогда, когда будет видеть, что в нотах написано все правильно, удобно, ну или хотя бы, чтобы это можно было прочитать. Большая проблема современных композиторов заключается в том, что они пишут в программах на компьютере, а эта «умная машина» зачастую группирует так, как нравится ей. Авторы не всегда проверяют эти ошибки, и выходит то, что прочитать просто невозможно. Поэтому, когда исполнитель сталкивается с неправильной группировкой, это вызывает резкое желание закрыть партитуру и больше не играть никогда. Также в современных сочинениях иногда

хочется чуть больше мелодии, игры между разными инструментами, а не просто набора отдельных звуков. Ну и, конечно же, длина произведения играет довольно большую роль: если произведение длится не полтора часа – в этом тоже большой плюс! Когда возникает необходимость освоения произведения за короткий срок, хочется тратить время не просто на количество нот, а на сам смысл сочинения и его качество.

– *Наверное, многие молодые композиторы зачастую допускают непоправимые ошибки в нотах из-за своей неопытности. Когда Вы разбирали партии, не хотелось ли завернуть юного творца в его же партитуру?*

– Сложный вопрос, но скорее нет, чем да. Ошибки в нотах могут вызывать только раздражение из-за сложности чтения – не потому, что ты плохой профессионал и не можешь прочитать текст, а потому, что он написан не по правилам. На этом конкурсе были моменты с некорректной и недопустимой группировкой: например, Квартет Валентина Бездетко, получивший первую премию. Пришлось играть не по партиям, а по самой партитуре, так как группировка в его сочинении была скорее смысловая, чем правильная и удобная – можно было легко просчитать и допустить ошибку. Этого можно было избежать, просто записав все, как надо. Но на нашем исполнении ошибки авторов не отражаются – мы приспосабливаемся к абсолютно любым сложным обстоятельствам.

– *А если бы в партитуре встретился какой-то уж совсем неисполнимый аккорд, что тогда? Вы как-то сами пытаетесь «додумать» за композитора?*

– Да, мы просто, исходя из своего опыта, упрощаем этот аккорд до такого состояния, чтобы его можно было воспроизвести без потери смысла и без вреда для гармонической основы – для нас очень важен композиторский замысел. Если есть возможность пообщаться с автором лично и спросить, как можно переделать неисполнимое место, то, естественно, мы это делаем. Если нет, то просто доверяемся своему опыту.

– *То есть, в принципе, Вы тоже в какой-то степени композиторы?*

– Редакторы...

– *Не скромничайте! А было ли когда-нибудь желание написать свою музыку? Вы столько всего переиграли: и классику, и современные сочинения...*

– Бывает, что после большого количества концертов в голове начинают крутиться разные мелодии. Просто потому, что находишься все время в такой среде, где в воздухе витает креативность. Конечно, хотелось бы что-то написать, но пока еще не довелось. Быть может, однажды тоже попробую свои силы в этом направлении и стану Вашим коллегой... в композиторском смысле.

– *Например, коллегой на следующем сочинском конкурсе в качестве композитора?*

– Хотя это звучит и забавно, но ничего не буду исключать.

– *Какие ощущения были у Вас после концерта? Мне кажется, Вы выложились по максимуму.*

– У меня и у моих коллег было чувство облегчения, словно пробежали какой-то коллективный марафон. Было чувство удовлетворения и хорошо сделанной работы. Надеюсь, мы никому ничего не испортили...

Беседовала Наталья Дроздова,
ГМПИ имени М. М. Ипполитова-Иванова
III курс, композиция

ПРОБЛЕМНЫЙ ВЗГЛЯД

ДИКТАТ ДИРИЖЕРА ИЛИ
«СВОБОДНОЕ ПЛАВАНИЕ»?

Истоки дирижерской профессии уходят в глубокую древность. Когда-то давным-давно руководители хоров управляли коллективами с помощью жестов рук или специальных приспособлений в виде жезлов, баттут. Предводителей ансамблей в Египте, стоящих перед музыкантами, изображали на архитектурных барельефах. Расцвет профессии произошел в XIX веке, когда дирижерское искусство выделилось в самостоятельную и весьма значимую профессиональную область. К дирижированию охотно обращались К. М. Ф. Вебер, Г. Берлиоз и Ф. Мендельсон. Один из основоположников современного искусства дирижирования – Р. Вагнер.

В разные эпохи степень баланса между оркестром и дирижером была разной. Конечно, это связано не только с художественными тенденциями, но и с веяниями общественной и социальной жизни. Так, в XX веке впервые была осуществлена концепция оркестра без дирижера: век новых форм и социалистической идеологии с ее идеями коллективизма затронул все сферы жизни, в том числе культуру. Время предвещало, что на месте застывшего прошлого непременно образуется новая жизнь, полная ярких личностей и новых конфигураций в искусстве.

Знаменитый скрипач Лев Цейтлин в 1922 году собрал первый симфонический оркестр без дирижера «Персимфанс», в котором каждый артист мог равноценно участвовать в музыкальной жизни коллектива. Рассадка оркестрантов не была привычной: чтобы видеть друг друга, исполнители собирались в круг, иногда приходилось поворачиваться спиной к залу. Задачей «Персимфанса» было знакомство исполнителей и слушателей с художественными явлениями современности. Коллектив просуществовал 10 лет. В нашей стране и за рубежом не раз предпринимались попытки создать нечто подобное: среди коллективов такого рода – Вторсимфанс (Киев), Петросимфанс (Петроград), Варшавский симфонический ансамбль, оркестр без дирижера лейпцигского Гевандхауса, Амсимфанс (Нью-Йорк) и другие.

Новый всплеск интереса к оркестрам без дирижера характеризует музыкальную жизнь XXI века. Тенденция индивидуализма в очередной раз в истории поставила под вопрос ценность непререкаемых культурных традиций и сложившихся моделей творчества. Так, с 2008 года на афишах снова появился воссозданный Петром Айду «Персимфанс». Силами консерваторцев и участников разных оркестров ансамбль возобновил свою работу, расширив орбиту чисто музыкальной деятельности выставочными, театральными и образовательными проектами.

Еще один новый российский пример – оркестр имени А. Н. Скрябина, молодой коллектив, созданный специально по случаю I Международного музыкального фестиваля имени А. Н. Скрябина. В мероприятии приняли участие как ведущие артисты (Люка Дебарг, Павел Милюков), так и юные дарования из Екатеринбурга, Казани, Новосибирска, Москвы, Санкт-Петербурга. Удивляющим и даже шокирующим явлением стало отсутствие дирижера в соответствии с концепцией его художественного руководителя Бориса Березовского. Пианист поделился, что это – его личная амбиция: «Зато я пойму, работает моя идея или она провальная и придется от нее в дальнейшем отказаться». Конечно, такой «выход из зоны комфорта» – полезный опыт для исполнителя: ведь теперь музыканты берут на себя не только традиционные артистические функции, но и полную личную ответственность за исполнение материала.

Однако, как оказалось, равенство музыкантов в подобных проектах – понятие условное. На одном из концертов коллектива был замечен явный лидер – первая

скрипка: ей даже другой стул был положен, танкетка вместо обычного «ученического» кресла. Окутывая весь оркестр заботой, схожей с материнской, она брала на себя задачу показывать *aufakt*, задать метр и настроение. По всей видимости, теперь, чтобы быть лидером в оркестре, нужно, в первую очередь, обладать гибкими навыками (модными ныне *soft skills*) – уметь общаться, договариваться, критически и креативно мыслить, чувствовать и предчувствовать партнера по сцене, взаимодействовать.

Сегодня коллектив продолжает свое существование. В начале октября в концертном зале «Зарядье» оркестр вышел на сцену с новой программой: музыканты исполняли симфонию «Манфред» Шумана, отдельные номера из балета «Ромео и Джульетта» Прокофьева, а также ля-минорный Концерт Шумана и соль-мажорный – Чайковского. Поначалу показалось, что оркестру не вполне хватало собранности и уверенной подачи. Второе же отделение, напротив, поразило богатством тембровых красок и точным попаданием в стиль и характер исполняемых произведений. Однако не оставляет вопрос: а как могло бы получиться с дирижером?

В оркестре каждый музыкант играет свою роль. Будет странным, если кларнеты вдруг начнут заменять первые скрипки, а виолончели – фэготы. И к категории «исключение» относятся те произведения, которые по воле автора могут подразумевать самостоятельную игру без дирижера. Убирая музыкального лидера с почетного главного места, оркестр за разговорами о равноправии нередко теряет идейного и художественного вдохновителя, отвечающего за «эмоциональный нерв» выступления. Наше время нуждается в талантливых интерпретаторах, способных создавать яркие и современные концепции, в идеале не уступающие по значимости идеям великих мэтров прошлого. Являясь посредником между композиторами и слушателями, дирижер в своей интерпретации соединяет в единое целое время, историю и музыку.

Каждая идея может быть воплощена в жизнь. Но только с учетом важных, влияющих на звучание ансамбля факторов – опыта работы оркестра, акустики зала, объективных возможностей коллектива и других, – творческая задача будет решена наиболее полно. Главное, чтобы все усилия были направлены на художественный результат, а не на внешний эффект – желание эпатажа или стремление уйти «в свободное плавание» от диктата дирижера, нередко навстречу неуправляемой музыкальной стихии. Как долго просуществуют подобные проекты, остается гадать. И каждый сам для себя решит: быть или не быть?

Алевтина Коновалова,
III курс НКФ, муз. Журналистика
Фото – Александр Панов, Влад Новиков



ЗА ТВОРЧЕСКОЙ БЕСЕДОЙ

«Мне нравится идея расширить репертуар...»

В Концертном зале медиацентра «Дом Скрябина» в декабре прошлого года состоялся сольный концерт лауреата международных конкурсов, доцента МГК *Екатерины Державиной*. Исполнялись сочинения Скрябина и Метнера. Перед концертом наш корреспондент побеседовала с пианисткой.

– *Екатерина Владимировна, как появилась идея соединить сочинения Скрябина и Метнера в одном концерте?*

– Они современники, композиторы Серебряного века – в этом идея. Мне показалось интересным отобразить, насколько разной сочинялась музыка в то время. Принято Метнера причислять к консерваторам (и сам он себя к ним причислял), хотя это совершенно не так, ведь в его музыке масса новаций, особенно в плане ритма, метра, в плане нестандартного использования фольклора и много других особенностей. Его музыку ни с кем не перепутаешь. Но, конечно, в общем плане она находится в русле позднего романтизма, поэтому его считают более традиционным композитором. А Скрябин считается таким новатором. Может быть, поэтому их достаточно редко играют вместе на одном вечере.

– *Метнер, будучи одним из Ваших любимых композиторов, долгое время по воле судьбы оставался в тени. А сейчас он все более и более популярен. Как Вы думаете, с чем это связано?*

– Мне кажется, мы с пианистом Борисом Березовским много сделали для этого. Начало можно отнести к 2006 году, когда Борис организовал первый метнеровский фестиваль с целью популяризации его музыки. Действительно, на тот момент его исполняли мало. Таких мероприятий было четыре или пять, и последний собрал полные залы. Отчасти в этом есть и наша заслуга, что музыку Николая Карловича начали больше играть, больше знать, больше петь. Ведь огромная часть его наследия – камерно-вокальные композиции, которые он называл стихотворениями. Он брал только высококлассные тексты. Ведь часто с учетом гениальной музыки не замечаешь недостатков текста, а после музыки и текст кажется уже гениальным. А Метнер брал великолепные стихи Тютчева, Пушкина, Белого, Брюсова, также писал песни на стихи Гете, Эйхенбурга. И я очень счастлива, что сейчас его больше и больше поют. Сейчас тренд на исполнение чего-то нового, неизвестного и в этом смысле Метнер – огромный пласт русской музыки.

– *Возможно, это еще связано с характером музыки, которая легко находит отклик в душе, особенно среди молодежи?*

– И это прекрасно! Видимо, его время настало сейчас, как Рахманинов ему и предрекал: «Ваше время еще придет».

– *Вы устроили тематический вечер. Что сподвигло Вас выбрать именно эти сочинения? Тут фирменные сказки Метнера, ранние и поздние оперы Скрябина?*

– Никакой особенной идеи не было. Было желание сыграть эти сочинения Метнера. Восемь картин-настроений – его самый первый опус, который он решил представить публике. Оно немного эклектичное, но в нем – весь Метнер, какие-то особые образы, идеи, которые потом будут развиваться в будущих сочинениях. А 42-й опус – три сказки, которые обозначили рубеж в его жизни. Они посвящены А.И. Трояновской, в доме которой Метнеры жили перед тем, как навсегда покинуть Россию, поэтому здесь интересно первое название – «Русская сказка». Это абсолютно трагическое сочинение, как и весь опус.

А вот Скрябина будут звучать разные сочинения. Будут ноктюрны в духе Шопена с русским флером, Девятая соната, так называемая «Черная месса», и 5 прелюдий ор.74. Прелюдии стали его самым последним сочинением для фортепиано, они содержат в себе наброски «Предварительного действия», мистерии.

– *В Консерватории Вы преподаете на факультете исторического и современного исполнительского искусства. Почему именно ФИСИИ?*

– Мне нравится атмосфера на факультете, мы все тесно общаемся, нравится идея факультета расширить репертуар. Студенты исполняют разнообразное сочинения, начиная с ренессанса до музыки, которая пишется сейчас, это поощряется и входит в обязательную программу. Они обязаны играть на разных инструментах, что тоже очень интересно. Я даю им самые разные произведения, стараюсь исходить не из своих предпочтений, а идти за учеником, узнавая, что ему ближе, что лучше выходит. И обязательно даю сочинение, которое ему трудно дается.

– *Вы были знакомы с Игорем Жуковым, одним из ярчайших интерпретаторов сочинений Скрябина. Вы вспоминаете дружбу с ним?*

– Не могу сказать, что я с ним дружила. Для меня это был образец преданности своему делу. Вообще, Игорь Михайлович был «взломщиком». Он «взламывал» устоявшиеся представления и традиции в исполнительском искусстве. Но делал это не намеренно, чтобы просто играть иначе, а пытался заново прочесть текст композитора, и пытался не впускать в свою игру то, что уже было привычным для нашего уха. Удивительным образом вам кажется, что он играет не так, как привычно, но когда вы открываете ноты, то замечаете, что он абсолютно ничем не погрешил против того, что написал автор. Это потрясающее свойство, этому я всегда старалась учиться. Слушать его безумно интересно. Но с ним было сложно и ему было не легко, у него был трудный характер, он легко ругался с людьми. Вероятно, поэтому он не играл в самых больших залах и не имел той блестящей карьеры, которой был достоин.

– *Вы занимаетесь редакциями Баха. Какого рода работу Вы делаете?*

– Я написала аппликутуру для Гольдберг-вариаций. Это некие комментарии, а не редакция в полном смысле слова. Вот сейчас я то же самое сделала с Английскими сюитами, а в будущем хотела бы поработать над Французскими сюитами, в том числе над повторами тех или иных эпизодов в цикле – предложить свой вариант, как пример того, как это можно сделать.

– *Музыканты часто впадают в крайности – либо уртекст, либо готовая редакция. А учитывая разнообразие редакций, то и глаза разбегаются. Как поступить юным музыкантам при выборе?*

– Тут педагог должен помочь учащемуся. Конечно, есть смысл взять уртекст и сделать собственную редакцию. Но вместе с педагогом. Пианист должен знать все стилистические особенности, знать, как грамотно сделать динамику, украшение, артикуляцию и прочее. Я понимаю, что это большая работа, но она необходима.

– *Наступает «Год Рахманинова», к нему будет приковано пристальное внимание. А что для Вас Рахманинов, как часто Вы его исполняете и даете своим студентам?*

– Рахманинов – это такой святой для всех музыкантов, в том числе для пианистов. Но играть Рахманинова трудно, у меня студенты довольно мало его играют, не знаю почему, так получилось. Просто даже по-человечески его облик, его образ вызывают не просто уважение, а благоговение. Я, наверное, не встречала людей, которые бы говорили: «Не люблю Рахманинова». Он – гениальный пианист и композитор, а больше и добавить нечего.

*Беседовала Айдана Кусенова,
IV курс НКФ, музыковедение*



«Россия – страна, которая никогда не уходит из сердца...»

Несмотря на сложную геополитическую ситуацию, наша страна и Консерватория все также притягательны для обучения иностранных студентов. Мы побеседовали с одним из них. Наш собеседник – *Юго Мартен (Франция)*, студент V курса по специальности «фортепиано».

– *Юго, Вы учитесь в Московской консерватории. Что послужило главным критерием в выборе образования в российском вузе?*

– Я давно люблю русскую культуру и особенно русскую музыку, в ней есть что-то очень глубокое и искреннее. Также, русские музыканты меня больше всех впечатляют своей игрой – на мой взгляд, только они объединяют три главные качества настоящего музыканта: уважение к тексту композитора и знание его творчества, великолепную блестящую технику, включая разнообразный звук и певучие линии, и, что важнее всего, они представляют собой развитую личность с высоким пониманием музыки в целом. По этой причине я решил учиться в России.

– *А в чем, по Вашему мнению, заключается специфика русской школы педагогики?*

– Мне кажется, что главная специфика русской школы – умение развивать человека, а не только технику. Как? С помощью уроков, которые не связаны напрямую с музыкой, например, философия, история искусств и т.д. Мне кажется, что в России сохранилось то, о чем говорят великие на протяжении веков – хороший музыкант должен развивать себя и свой внутренний мир. Это сказал Скрябин Рубинштейну, а Рубинштейн – Горовицу. Еще и Нейгауз писал, что «источник красоты искусства – душевная красота человека, которую надо воспитать».

– *Во Франции достаточно высоко оценивают российских музыкантов?*

– Во Франции уважают и почти восхищаются российскими музыкантами, особенно их техникой, но не совсем знают и понимают – что такое Россия. Я помню, как мы слушали Рихтера, Гилельса, Луганского, при этом не зная подробно о сути и глубине их игры. Обычно люди не всегда в курсе преимуществ российской консерватории, но понимают, что такое образование очень ценное.

– *На данный момент ситуация в мире очень нестабильная: многие иностранцы покидают Россию, на Западе «отменяют» нашу культуру, высылают дипломатов и отказывают в контрактах деятелям искусств. Что Вы думаете по этому поводу? Пришлось ли столкнуться с какими-либо трудностями?*

– Мне кажется, что с пребыванием в России иностранцу нет ничего сложного. Всем понятно, что я музыкант и не занимаюсь политикой. Поэтому люди относятся ко мне также, как и ко всем частным лицам – с уважением и добротой. Искусство имеет свои территориальные особенности: оно без границ, потому что сделано не гражданином, а человеком, не для жителей какой-нибудь страны, а для человечества. На мой взгляд, искусство – самая успешная и ясная форма трансценденции, которая является его главной целью. Сейчас искусство больше всего нужно всем людям во всех странах.

– *Планируете ли Вы после окончания консерватории поддерживать культурные связи с Россией?*

– Даже если бы я и хотел порвать связи с Россией, я бы не смог. Россия – страна, которая сразу просачивается в сердце и никогда из него не уходит. Конечно, я буду поддерживать культурные связи с Россией, поскольку они мне нужны для саморазвития.

– *Русская культура очень часто не так проста и понятна человеку другой нации. Насколько было тяжело приспособиться к местному менталитету?*

– На самом деле, принимать русский менталитет было не самым сложным в России. Конечно, есть особенности. Например, мало кто улыбается незнакомым по дороге, или, если что-то непонятно, люди повторяют информацию не медленнее, а просто громче и такими же словами. Но все делается искренне. Здесь человек растет не только через работу или учебу, но и через личные связи. Россия – это прежде всего народ, состоящий из людей с большим сердцем. Отношения с ними не всегда были легкими, но всегда интересными, страстными. Несколько из этих знакомств переросли в близкую дружбу, другие, наоборот, исчезли из моей жизни, но все равно обогатили понимание русского менталитета.

– *Расскажите о своем опыте: какие самые запоминающиеся и яркие впечатления были во время обучения в России?*

– Ярких впечатлений было много. За все годы, которые я провел здесь, самым запоминающимся моментом было мое выступление в Большом зале консерватории – на первом курсе мне удалось поучаствовать в Гала-концерте. И с каким произведением! Это была поэма «К пламени» Скрябина. Выступление стало по-настоящему особенным для меня, потому что, во-первых, это было в БЗК – на исторической сцене, где играли мои любимые музыканты. Во-вторых, это произведение Скрябина занимает особое место в моем сердце, его я играл больше любого другого, на разных сценах и почти каждый год, начиная с первого курса. Оно будто живет со мной, как друг.

– *Мне известно, что Вы также пробовали себя в композиции. Какими оказались успехи в этой сфере творчества?*

– А вот и второй, очень значительный момент жизни в Консерватории – исполнение моего Квартета! Я сердечно благодарен всем исполнителям: Марии Петуниной, Валерии Толмачевой, Кристине Курвиц и Семёну Пахомовичу!

– *И что представляет собой Ваше сочинение?*

– Это трехчастный струнный квартет, основанный на фуге. Мне казалось, что именно fuga наиболее адекватно подходит для того, чтобы передать ощущение, которое направляло процесс всей работы, ощущение потерять что-то, что еще даже не существовало. Поэтому Квартет называется «Потерянный мираж». Я не хотел заключать себя в определенную стилизовую манеру – Квартет написан во французском пост-романтическом стиле, но с выходами в модерн и иногда даже в атональность, когда того требует музыка. В его заключении я хотел передать трагическое ощущение смерти после тщетных поисков миража, которого, как мы понимаем, не существовало с самого начала.

– *Желаем успеха на этом поприще! Строите ли Вы какие-то творческие планы на ближайшее время? Если да, то какие?*

– В ближайшее время планы довольно обычные: играть на сцене solo и с другими музыкантами, певцами и оркестром. После окончания Консерватории мне хочется участвовать в международных конкурсах, продолжать выступать на сцене, сочинять больше музыки и даже написать трактат по инструментовке. Мне также хотелось бы попробовать себя в дирижировании оркестром, но времени на это уже не хватит, к сожалению.

– *Заканчивая наш разговор, хочется задать вопрос – какой совет Вы дали бы иностранным студентам (европейцам, в частности), которые желают обучаться в России?*

– Самый главный совет европейцу – не бояться! В начале будет тяжело и с языком, и с культурой, но стоит потрудиться. В итоге Россия может дать вам то, что вы даже не можете себе представить.

– *А что особенного она дала Вам?*

– Здесь я встретил Анастасию Бородкину, прекрасную русскую девочку с чувствительной щедрой душой, которая стала моей женой! При всем этом она очень талантливый музыкант, благодаря ей мне открылось многое. Я даже думаю, что каким-либо другим способом очень тяжело полностью войти в русский мир.

Беседовала Мария Чилимова,
IV курс НКФ, музыковедение