

РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАНТ

ГАЗЕТА МОСКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ ИМЕНИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО



ВЫХОДИТ С 1938 ГОДА

№1/ 1411/ ЯНВАРЬ 2025

rm.mosconsv.ru



НОВЫЙ ГОД В КОНСЕРВАТОРИИ

ФЕСТИВАЛЬ

НОВЫЙ ГОД В КОНСЕРВАТОРИИ

Большой музыкальный фестиваль «НОВЫЙ ГОД В КОНСЕРВАТОРИИ» – событие, ставшее доброй новогодней традицией в Alma mater. С 2016 года он ежегодно проводится в концертных залах консерватории, собирая на сцене ведущих звезд мировой классической музыки. Начинаясь до нового года, череда концертов фестиваля не прекращается и в году наступившем, словно знаменующая процесс перехода. Не стал исключением и фестиваль 2024/2025, проходивший с 24 декабря по 13 января.

В этом году Фестиваль открыл праздничный спектакль-концерт «*Взошла звезда Вифлеема*» по мотивам Рождественского вертепа. В канун католического Рождества слушателей поздравили барочный консорт «*Tempo restauro*» (музыкальный руководитель и дирижер – Мария Максимчук) и солисты оперной труппы МАМТ им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко – Евгения Афанасьева (сопрано) и Михаил Басенко (тенор). Рождественскую проникновенность концерту придало появление на сцене Детского хора МАМТа (хормейстеры – Татьяна Леонова и Алла Байкова). В программе были представлены песни из разных уголков мира: славянские колядки, канадские кэролы, французские нозли, староирландские и старошотландские рождественские гимны, греческие рождественские хоралы, испанские и португальские рождественские песни. Органично скрепила воедино составляющие концерта доцент МГК Мария Максимчук – автор сценария и вступительного слова.



29 декабря в Рахманиновском зале состоялся концерт «*Фортепианный фейерверк. Фортепиано от 2 до 8 рук*». Обширную концертную программу из сольных и ансамблевых номеров представили молодые пианисты консерватории: Виктория Баскакова, Симон Бюрки, Энджел Вонг, Фатима Дзусова, Елизавета Засимович, Хадиджа Исрапил, Фарук Калайджи, Алихан Кундухов, Ли Тяньюй, Ли Юйцзе, Елисей Мысин, Ян Никович, Кирилл Роговой, Туна Туней, Даниил Цветков, Чжан Цзячуань, Лу Чжэжэнг, Мариамна Шерлинг и Антон Яшкин. В игре «от 2 до 8 рук» сольное исполнение оказалось на высоте, а игра в ансамблях удивила своей эффективностью.

31 декабря состоялось сразу несколько концертов. В Малом зале с новым годом слушателей поздравили органисты консерватории – студенты проф. Р.К. Абдуллина Бобир Мирсаидов, Евфросиния Мурашкина, Макарий Чирков и Мария Шорохова, студентка проф. А.С. Семёнова Александра Середа, студенты доц. А.М. Шмитова Анастасия Малых и Андрей Шейко, студенты старшего преп. А.Ю. Черток Пантелеймон Бызов, Анастасия Климчук, Анастасия Манелова и Ана Лаура Санчес. В концерте приняли участие хореографический ансамбль «*Time of dance*» (руководитель – Наталья Кайдановская), а также Людмила Ляхова (меццо-сопрано) и Александр Бородулин (кларнет). Прозвучали сочинения К. Жервеза, П. Атеньяна, И.С. Баха, Ф. Листа, К. Сен-Санса, Ж. Бизе, М.Э. Босси, П. И. Чайковского.

«Новогодний концерт оказался очень теплым и праздничным. В зале был аншлаг, зрители очень тепло принимали нас и других исполнителей. Танцевать под орган оказалось необычным опытом: как правило роль сопровождения у нас берет на себя барочный оркестр. Наш ансамбль исполнил танцевальную сюиту: *entrée* (общий танец), *канарио* (танец двух девушек с одним партнером), *павану*, *гальярд* и в завершение ансамблевую *чакону*. Эта сюита стала для концерта заключительной и оказалась очень эффектной. Нас несколько раз вызывали на поклон. Выступить на таком важном концерте за несколько часов до Нового года для меня было большой честью. Я очень рада, что это произошло. Выступление в Малом зале вывело ансамбль на новый уровень: обычно, на кафедральных концертах, мы выступаем в Рахманиновском зале. А теплый прием публики был очень приятен мне как исполнителю», – поделилась участница ансамбля «*Time of dance*», музыковед IV курса Светлана Бондаренко.

Также 31 декабря (РЗК, 15:00) состоялся концерт «*Флейтовая феерия*» с уже традиционным выступлением квартета флейт «Сиринкс» (Святослав Голубенко, Ирина Еленевская, Анастасия Козлова, Мария Урыбина) и Московского флейтового ансамбля. В нем также приняли участие бас-кларнетисты Евгений Варавко и Александр Филатов. Программа вечера порадовала слушателей редкими сочинениями – произведениями К. Рейнеке, Д. Раттера, Г. Маклернона, К. Зграя, Е. Магалифа, И. Ежека, В. Гаврилина, В. Скобёлкина, А. Позина, Л. Ризвановой.

В 19:00 в рамках концерта «*Музыкальные шедевры*» на сцену Рахманиновского зала вышел инструментальный ансамбль «*I Fiori*» (художественный руководитель и солистка – Анна Савкина). Коллектив с поэтичным названием «Цветы» (в переводе с итальянского) преподнес слушателям красочный музыкальный «букет» – от доклассических сочинений до произведений композиторов-романтиков и импрессионистов.

В Концертном зале им. Мясковского в 14:00 программу «*С Новым годом!*» представили молодые солисты Баин Исакова (скрипка), Глеб Прошутинский (скрипка), Ангелина Семина (фагот), Матвей Плеханов (тромбон), Георгий Мазуров (фортепиано) и Никита Засыпкин (виолончель). Наряду со «шлягерами» (такими, как «Элегическая песнь» Чайковского и «Рапсодия в стиле блюз» Гершвина) исполнялись и редко звучащие произведения: «Вариации на тему ариетты Дж.Б. Перголези» для фагота и фортепиано О. Нуссио, «Дивертисмент» для двух скрипок и фортепиано И. Фролова, «Кузины» Г. Кларка для трубы, тромбона и фортепиано.

В 19:00 в том же зале в концерте «*Рождество от виртуозов*» за несколько часов до 2025 года музыкальное поздравление передал слушателям дуэт Галина Бойко (сопрано) и Василий Сальников (фортепиано). Исполнялись Пять хоральных прелюдий И.С. Баха в транскрипции Ф. Бузони, мотет В.А. Моцарта *Exsultate, jubilate*, Пять пьес из цикла «Рождественская елка» Ф. Листа, «Святки» С. Ляпунова и Тема с вариациями П. И. Чайковского.

В Новом, 2025 году фестиваль продолжился 3 января выступлением в РЗК ансамбля «*Telemann Consort Moscow*» (художественный руководитель – Валерий Прошутинский) с программой «*Отражение двух эпох: барокко и классика*». Представителями эпохи барок-



ФЕСТИВАЛЬ



ко в концерте стали А. Корелли, А. Вивальди, Г.Ф. Телеман, И.А. Хассе, Г.Ф. Гендель. «Классикой» же явились не сочинения композиторов эпохи классицизма, а произведения П. де Сарасате, П. И. Чайковского, С. Прокофьева, И. Фролова.

6 января, в православный Рождественский сочельник, в этом же зале с концертом *«Шедевры вокальной музыки»* выступили бас Даниил Акимов (победитель I Всероссийского конкурса *«Звезды EXEED»*) и тенор Жуйсяо Чжан (руководитель – проф. П.И. Скусниченко). Партию фортепиано исполнила Алина Смирнова. Прозвучали любимые публикой фрагменты вокальных сочинений Г. Доницетти, Дж. Верди, А. Дворжака и П. И. Чайковского.

В завершение фестиваля – 13 января, в Старый Новый год – ансамбль «Студия новой музыки» поздравил слушателей концертом *«Happy New Music!»*. Солисты коллектива исполнили как известные, так и редко звучащие пьесы XX-XXI веков. Музыканты представили камерную музыку, находящуюся на стыке жанров, стилей и направлений.

«Happy New Music!» – концерты, которые ансамбль «Студия новой музыки» проводит каждый Старый Новый год, начиная с 2013 года. На этих концертах звучит музыка современных композиторов Европы, США и России, часто совсем неизвестных здесь. И только формат новогоднего концерта позволяет включить ее в наши программы. Это не значит, что в слово happy вкладывается какой-то смысл, обозначающий некую облегченную версию new music. Она вполне серьезна, несмотря на то, что может быть полна, например, социальной иронии – таковы «Фасады» Уолтона, обработанные для декламатора и ансамбля дирижером Сергеем Акимовым. Кстати, партию декламатора исполнял он сам. – рассказывает ведущий концерта, старший научный сотрудник Центра современной музыки МГК Фёдор Софронов. – Программа «Happy New Music» чаще всего виртуозна, поскольку многие композиторы – еще и выдающиеся исполнители, как Гаспар Кассадó, Хайнц Холлигер, или она написана для необычных составов, как Suite Off Pist Сванте Хенрисона. Но главное – программу для новогоднего концерта составляют сами исполнители. Это их выбор, это то, что они хотят преподнести публике...».

В первом отделении концерта прозвучали III и IV части Сонаты для скрипки и фортепиано Ивана Соколова в исполнении Екатерины Фомицкой и Моны Хабы, *Studie für Mehrklang* для гобоя соло Хайнца Холлигера в исполнении Анастасии Табанковой, *Vent* Дэвида Ланга для флейты и фортепиано в исполнении Марины Рубинштейн и Наталии Черкасовой, *Elegy for Mippy II* для тромбона соло Леонарда Бернштейна в исполнении Алексея Полехина, *Mystery Sonatas: №6, Before Glory* Дэвида Ланга в исполнении Варвары Косовой, *Фасады* для чтеца и ансамбля Уильяма Уолтона из четырех частей (в аранжировке Сергея Акимова).

Второе отделение составила музыка Джорджа Крама (*Night Music II* для скрипки и фортепиано в исполнении Елены Перервы и Софьи Ибрафиловой), Сванте Хенрисона (*Suite Off Pist* для кларнета и виолончели в исполнении Игната Красикова и Дарьи Луценко), Гаспара Кассадó (Соната в старинном испанском стиле для виолончели и фортепиано в исполнении Ольги Галочкиной и Моны Хабы) и Томаса Адеса (*Catch* для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано в исполнении Игната Красикова, Варвары Косовой, Дарьи Луценко и Наталии Черкасовой).

«Новый год в консерватории» – не только полномасштабный фестиваль, но и одно из самых громких новогодних музыкальных поздравлений. Из года в год в канун Нового года в консерваторских стенах собирается огромное количество увлеченных музыкой людей: исполнителей, слушателей, иногда – композиторов. Но даже с боем курантов публика не расходится, предвкушая новые концерты. От лица участников Фестиваля 2024/2025 нам хотелось бы заранее пригласить всех на следующий. Встреча Нового года в консерватории может стать незабываемым событием!

*София Фокина,
студентка IV курса, НКФ*

*Фото концерта «Фортепианный фейерверк» (29.12, РЗ) – Денис Рылов
Концертные афиши фестиваля – Сергей Баронов*

БОЛЬШОЕ ЧУДО ДЛЯ МАЛЕНЬКИХ СЛУШАТЕЛЕЙ

Перед Новым годом и детям, и взрослым хочется сказки... Так, прогулявшись по украшенной огнями Большой Никитской улице, маленькие слушатели и их родители пришли за волшебством в Московскую консерваторию – услышать концертное исполнение оперы Льва Книппера «Маленький принц».

13 декабря к 6-ти часам вечера Рахманиновский зал наполнил гул. Слышался детский гомон, который стих лишь тогда, когда на сцену в рамках просветительской программы «Большая музыка для маленьких» поднялась автор проекта «Опера – детям» Ксения Бондурянская. В этот раз она подготовила для зрителей не одно, а сразу три чуда.



Первое чудо, пожалуй, способно впечатлить не только любителей музыки, но и самых строгих профессионалов. Речь идет об организации постановки оперы, которая была написана еще в прошлом веке и которую ждала непростая сценическая судьба. Сам композитор говорил: «Мне иногда кажется, что кроме «Полюшка» от меня останется только «Маленький принц». Поэтому мысль о том, что я не смогу его услышать, для меня нестерпима». Эти слова оказались пророческими: сказка прозвучала лишь единственный раз уже после смерти композитора, а ноты произведения вскоре после постановки сгорели при пожаре. Организаторы проекта «Опера – детям» обнаружили авторскую партитуру оперы, написанную Книппером от руки. После этого началась длительная предрепетиционная стадия подготовки клавира и переложения для камерного ансамбля большей части сцен оперы. Эта кропотливая работа была поручена молодому московскому композитору *Андрею Артемову*, и он справился с ней

блестяще, проявив особую ювелирную тщательность и вдохновение.

Второе чудо сменило разговоры в зале полной и внимательной тишиной, что является большой редкостью для детских концертов. Ксения Бондурянская начала свой рассказ о главных героях представления, об истории создания и жанре оперы, а также об истории реконструкции. Она не обошла стороной и главных авторов вечера: Антуана де Сент-Экзюпери и Льва Книппера. Их непростая судьба сама по себе способна заворожить любого слушателя. Писатель-летчик и композитор-разведчик – настоящие герои, достойные подражания; люди высокого духа и железной воли, большие интеллектуалы и большие деятели. И неспроста люди такой жизненной мудрости обратились к, пожалуй, самым главным читателям, зрителям и слушателям – к детям. Они создали для них свои самые значительные шедевры. Захватывающее повествование, снабженное фотографиями авторов (в том числе детскими!) и авторскими иллюстрациями Сент-Экзюпери, стало большим подспорьем для понимания и позволило приблизить героев даже к самым маленьким слушателям.

Третье и самое главное чудо – уже само представление. «Маленького принца» Книппера вернее будет назвать музыкально-драматической сказкой, поскольку она сочетает в себе черты оперы и театрального спектакля. В концертном исполнении все участники находились на сцене, все они – герои. По левую руку от зрителей располагались инструменталисты под руководством *Ирины Копачевой-Куровской*. Музыка Книппера в их исполнении удивляла пластичностью, звукоизобразительностью – она сама по себе уже о многом говорила. По правую руку, за столом, сидел рассказчик – сам Сент-Экзюпери: все отметили поразительное сходство *Артема Затиева* с молодым писателем. Его мягкая речь пронизывала всю оперу и перемежалась с пением и репликами других героев – сам рассказчик то и дело становился непосредственным участником действия, придавая спектаклю многомерность.

В центре зала происходило само действие. Да, именно действие, поскольку концертное исполнение силами режиссера *Ольги Полторацкой* было театрализовано. Герои были в костюмах и ярко выделялись на фоне инструменталистов; они ловко перемещались по сцене, и пюпитры были практически незаметны. В качестве сопровождающего реквизита весьма символически были выбраны детские игрушки: самолет рассказчика, коробка с барашком, счеты Делового человека – они для любого ребенка всегда гораздо больше, чем просто игрушки. Ко всему прочему представление сопровождалось выведенным на большой экран мультфильмом на основе рисунков Сент-Экзюпери – так маленьким слушателям было легче следить за повествованием.

Каждый герой был удивительно органичен в своем образе. Маленький принц в исполнении *Василисы Шаплыко* – сама непосредственность. Певица замечательно передала всю палитру таких разных, стремительно сменяющихся детских эмоций: радость и оживление при встрече с автором, гнев, когда рассказчик не хотел отвечать на вопросы о барашке, изумление и восхищение перед Розой, скука и недоумение от встречи с обитателями других планет – теми самыми карикатурными взрослыми... Король (*Кирилл Капачинских*), правящий всей вселенной и отдающий «разумные» повеления, приковал к себе внимание царственными длинными нотами (музыка словно рисовала, насколько великим и важным он себя считает). Деловой человек *Эрнеста Сулейманова* навязчиво считал звезды в своих бесконечно повторяющихся одинаковых фразах. Влюбленный в себя Честолюбец (*Владимир Болтенко*) так и заходил самовосхвалением в длинных распевах и уже настолько казался смешным, что даже понравился сначала Маленькому принцу («здесь повеселее, чем у остальных»). Но все они – «странный народ, эти взрослые»...

И совершенно по-другому смотрелись друзья главного героя: добродушный Лис (еще одно амплуа *Эрнеста Сулейманова*), попросивший Маленького принца приручить его и сам же страдающий от этого; прекрасная Роза (*Аполлинария Фролова*) с теплым, бархатным меццо-сопрано, которая, однако, весьма своевольна – зачастую недовольна, требовательна и капризна. Музыкальный язык Книппера отнюдь не прост, к тому же опера написана на прозаический текст, что создает дополнительные сложности для певцов. Неоценимая заслуга подготовки исполнителей к выступлению принадлежит главному концертмейстеру проекта – *Антонине Кадобновой*.

По итогу представления – овации и длительные поклоны. Атмосфера чудес передалась каждому, и единственное, что хочется пожелать организаторам и исполнителям – представить полную версию спектакля. Будем ждать с нетерпением...

Дана Денисова,
аспирантка НКФ

Фото Эмилия Матвеева

ВЕЧЕР ПАМЯТИ

ТОНКИЙ СЛУХ И МУЗЫКАЛЬНАЯ ЧУТКОСТЬ

10 декабря 2024 года исполнилось пять лет с тех пор, как не стало музыковеда *Елены Исааковны Гординой*, работавшей на кафедре истории зарубежной музыки Московской консерватории с 1970-го года. Именно в этот день кафедра истории зарубежной музыки при содействии коллег и учеников Елены Исааковны провела музыкальное собрание, по традиции – в стенах Овального зала Музея Н.Г. Рубинштейна.

Памятные музыкальные собрания помогают не забывать горячо любимых учителей и коллег, напоминать об их научных трудах, не теряющих своей актуальности. Вечера памяти Надежды Сергеевны Николаевой, Ирины Васильевны Коженовой собирали многих учеников, блестящих нынешних педагогов Московской консерватории, готовых поделиться интереснейшими воспоминаниями из профессионального и личного общения. Так было и на этот раз.

Вечер открывала его инициатор – доктор искусствоведения, профессор *Е.М. Царёва*. Как рассказала сама Екатерина Михайловна, их с Еленой Исааковной связывала не только полувекковая профессиональная, но и личная дружба. Тяжелая травма, полученная в молодости, существенно снизила круг ее общения, физическую, но не научную активность. Область научных интересов Елены Исааковны раскрывает её как неординарную личность. Диссертационное исследование было посвящено композиторской школе Балканских стран первой половины XX века. Детально проработанная тема нашла отражение в ряде научных статей и учебных пособиях, таких как «Музыкальная культура Сербии, Хорватии, Словении» (2008), раздел «Композиторы Югославии» в издании «Музыка XX века» (1987). В ее работах представлено творчество Якова Готоваца, Милана Ристича, Стевана Христича, Петара Конёвича, Йосипа Славенского и других. Серия статей по музыке Балканских стран и их композиторов представлена в Музыкальной энциклопедии, выпущенной в 1976-1982 годах, а также Музыкальном энциклопедическом словаре (1990).

Восхищения заслуживает ее кропотливый труд по расшифровке текстов лекций своего учителя Ю.А. Фортунатова. Подготовленные Еленой Исааковной к выходу в свет его «Лекции по истории оркестровых стилей: воспоминания о Ю.А. Фортунатове» выдержали уже два издания. В последние годы научные интересы Е.И. Гординой сконцентрировались вокруг творчества Клаудио Монтеверди: учебное пособие «Монтеверди. Мантуанские шедевры» хорошо известно студентам Московской консерватории, начиная с 2017 года. В нем она уделила большое внимание одному из своих любимейших произведений – «Вечерне Пресвятой Богородицы». Как подчеркнула Е.М. Царёва, Елену Исааковну всегда отличал тонкий музыкальный слух и музыкальная чуткость.

Благодаря видеорассказу, подготовленному доцентом *Д.Р. Петровым*, слушатели живо представили, какой она была в жизни, в кругу близких друзей. Благодаря выступлению *М.А. Гайкович*, ныне зав. отделом культуры «Независимой газеты», все присутствующие узнали Елену Исааковну как педагога с твердым характером, которому безгранично благодарна ее ученица за то, что она помогла ей состояться как ученому. С теплом вспоминал об ушедшей коллеге и заведующий кафедрой, профессор *М.А. Сапонов*.

Музыкальное приношение во многом переключалось с научными интересами Е.И. Гординой. В начале программы солисты МАМТ имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко *Мария Макеева* (сопрано) и *Наталья Владимировская* (меццо-сопрано) при участии *Дмитрия Максименко* (орган) и *Елизаветы Алексеевой* (теорба), солистов барочного консорта *Tempo Restauro* под руководством *Марии Максимчук*, замечательно разыграли десятую картину из второго действия последней оперы Монтеверди «Коронация Поппеи», когда Арналта ублаживает Поппею колыбельной «Спокойно спи, Поппея». Затем в исполнении Ансамбля старинной музыки *Monte Verde* (*Александра Гребенюкова*, альт, руководитель; *Илья Мельников*, тенор; *Александр Гребенюков*, тенор; *Александр Гордон*, баритон; *Влад Вусик*, лютня) прозвучали мадригал «*Vieni Impeo*» из первого действия «Сказания об Орфее» и «*Fugge il verno dei dolori*» из «*Scherzi musicali a tre voci*» Клаудио Монтеверди.

Доцент *Павел Седов* (скрипка) и *Ирина Седова* (фортепиано), в прошлом ученики Е.И. Гординой, в память о педагоге исполнили одно из самых проникновенных произведений. *Larghetto* Бетховена (II часть Концерта для скрипки с оркестром ре мажор), полное мягкой лирики, прозвучало как выражение глубокой признательности ученика своему учителю.

Прелюдия, Сарабанда и Жига Баха из Сюиты для виолончели соло № 1 соль мажор (BWV 1007) в исполнении доцента *Олега Бугаева* перенесли слушателей далеко от земли. Казалось, что бархатные звуки виолончели проникали в каждую клетку тела и преобладали все существо. Скорбь, боль отступали перед величием гармонии мироздания. С баховской сюитой переключалась проникновенно исполненная доцентом *Геннадием Акинфиным* Пассакалия соль минор для скрипки соло с программным названием «Ангел-хранитель» из цикла «Розарий» (*Rosenkranzsonaten*) Г.И. Ф. фон Бибера.

Программу старинной музыки оттенили ария «*Music for a while*» Генри Пёрселла из музыки к драме «Эдип» и ария «*Pietà, Signore*» (приписывается А. Страделле) в исполнении студента МГК *Данила Сахарова* (класс проф. А.П. Мартынова) и *Людмилы Духан* (фортепиано). В заключении вечера музыка Франсиса Пуленка вернула слушателей в XX век. *Татьяна Родионова* (ассистент-стажер, фортепиано) и *Яна Иванченко* (сопрано) разыграли редко звучащий в концертных залах цикл Пуленка «Четыре детских песни». Артистизм певицы и тонко детализированная интерпретация пианистки позволили прикоснуться к радужному миру детства с его улыбками и волшебством.



*Доцент А.А. Сафонова,
кафедра истории зарубежной музыки*

ПРИНОШЕНИЕ ГЛИНКЕ

Прошедший год ознаменовался 220-летием со дня рождения М.И. Глинки. Московская консерватория приняла участие в юбилейной эстафете, охватившей многие города России, и весь сезон радовала слушателей яркими событиями. В их числе – масштабные мероприятия, подготовленные кафедрой истории русской музыки, которые не только принесли новые встречи с сочинениями композитора, но и позволили отразить актуальное состояние научной интерпретации его наследия (см., в частности, «РМ», 2024, №6 и №9).

29 октября 2024 года в Рахманиновском зале, в рамках многолетнего творческого просветительского проекта профессора И.А. Скворцовой «Возрождение русской оперной классики» состоялось исполнение музыки М.И. Глинки к трагедии Нестора Кукольника «Князь Холмский» и премьера оркестровой версии вокального цикла «Прощание с Петербургом».

Продолжением юбилейных глинкинских торжеств стал музыкальный фестиваль «Михаил Иванович Глинка и Золотой век русской художественной культуры», проходивший с 29 ноября по 5 декабря в камерных залах консерватории. Три концертные программы фестиваля были призваны отразить разные грани творческой деятельности композитора, представить многоликую жанровую и тембровую палитру его наследия.

Первый концерт – «Встречи в музыкальной гостиной», состоявшийся 29 ноября в Концертном зале имени Н.Я. Мясковского, перенес собравшихся в атмосферу традиционных русских музыкальных собраний начала XIX века. Ранняя неоконченная Соната для альта и фортепиано и Патетическое трио для кларнета, фагота и фортепиано прозвучали в исполнении воспитанников консерватории: Ирины Сабовой и Артура Юдина, Ксении Мельник, Максимилиана Катенина и Софьи Азен.

На концерте «Память сердца» 4 декабря в Рахманиновском зале слушатели смогли познакомиться с самым масштабным камерным сочинением Глинки – Большим секстетом для фортепиано и струнных, с блеском исполненным Иваном и Юлией Покровскими, Натальей Галишниковой, Микаэлом Самсоновым, Павлом Степиным и Сергеем Вороновым. В интерпретации Марии Федоровой прозвучал Ноктюрн для арфы Es-dur. Версию известного романса «Сомнение» для баса, виолончели и фортепиано представили Валентин Азаренков, Кира Степина и Полина Свиридовская. Камерный хор Московской консерватории под управлением профессора А.В. Соловьева выступил с разнообразной программой, включившей не только



Буклет фестиваля



Иван и Юлия Покровские, Наталья Галишникова, Микаэл Самсонов, Павел Степин, Сергей Воронов

широко известную Херувимскую песнь Глинки, но и раритетные переложения для хора его оригинальных ансамблей – Трио и Квартета, а также Пролог на кончину императора Александра I и восшествие на престол императора Николая I для тенора, хора и фортепиано. Солировал Артем Попов, партию фортепиано исполнил Михаил Кривицкий.

Заключительным аккордом фестиваля стал концерт 5 декабря в Малом зале консерватории – «Приношение М.И. Глинке». Его программа состояла, прежде всего, из транскрипций для органа сочинений как самого композитора, так и его современников: К.А. Бюлгаква и В.Ф. Одоевского. Хотя известно, что Глинка сам не писал для органа, но он испытывал к инструменту большой интерес, восхищался игрой виртуозов, великолепно импровизировал.

Автором неординарной идеи концерта и многих из прозвучавших этим вечером переложений выступил доцент кафедры органа и клавиесина, а также и кафедры композиции, Д. В. Дианов. Транскрипции сочинений Глинки для органа соло и в ансамбле прозвучали в исполнении Анны Куликовой, Дарьи Упиной, Александра Панова, Александры Максимовой, Нелли Ефимовой и самого Данияра Дианова. Также состоялась мировая премьера Фантазии Д. Дианова на темы Глинки для виолончели, органа и фортепиано, с успехом представленная Ольгой Мохначевой, Александрой Максимовой и Владимиром Скомороховым.

Украшением концерта и естественным дополнением органной программы стали духовные сочинения М.И. Глинки, А.А. Алябьева и Г.Ф. Львовского для хора без сопровождения, безукоризненно и вдохновенно исполненные Молодежным хором Научно-творческого центра церковной музыки Московской консерватории (художественный руководитель коллектива – Народный артист России, заведующий кафедрой хорового дирижирования, профессор Л.З. Конторович). Дирижировал Михаил Котельников.

ЮБИЛЕЙНЫЕ ТОРЖЕСТВА



Ксения Мельник, Максимилиан Катенин, Софья Азен



*Молодежный хор Научно-творческого центра церковной музыки.
Дирижер Михаил Котельников*



Ирина Сабова и Артур Юдин

Симптоматично, что наследие Глинки оказалось одной из магистральных тем Международной научной конференции «Русская музыка и музыкальная наука в глобальном мире», проходившей в Консерватории в дни фестиваля, с 4 по 6 декабря. Многоплановость личности композитора, его тесная связь с национальными традициями и существенные европейские влияния стали предметом исследовательских размышлений. Доклады, посвященные осмыслению многолетнего опыта исполнительской интерпретации сочинений Глинки, наряду с актуальными проблемами композиторского стиля, позволили сформировать свежий взгляд на феномен его творчества.

М.И. Глинку часто называют классиком русской музыки. Слово «классический» в переводе с латинского означает «образцовый», то есть сохраняющий актуальность на протяжении длительного времени. Именно таков Глинка! Отраднo наблюдать за живой слушательской реакцией: переполненные залы и длительные овации свидетельствуют о неподдельном интересе и своевременности его музыки.

**Доцент Н.Д. Свиридовская,
кафедра истории русской музыки**
Фото Дениса Рылова и Зои Комлевой

ТРИБУНА

МОЛОДОГО ЖУРНАЛИСТА

МУЗЫКАЛЬНАЯ ГАЗЕТА СТУДЕНТОВ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ



ВЫХОДИТ С 1998 ГОДА

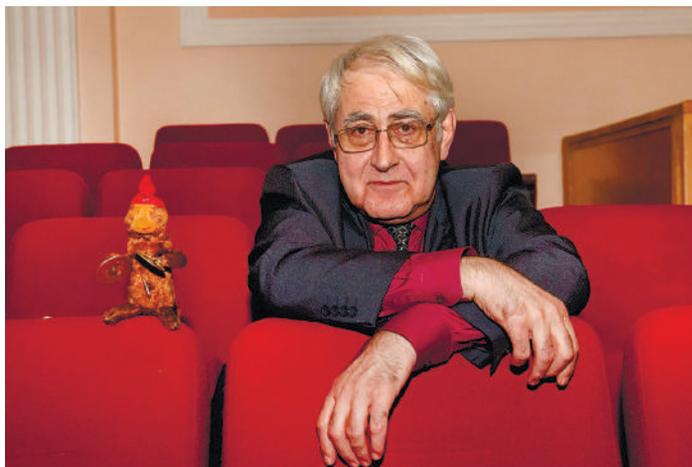
№1/ 234/ ЯНВАРЬ 2025

tribuna.mosconsv.ru

КООРДИНАТЫ ТВОРЧЕСТВА

Юрий Сергеевич Каспаров входит в число ключевых композиторов современной московской школы. Он – единственный на нынешней кафедре композиции МГК ученик Э.В. Денисова. Они оба начинали свой путь как представители технических профессий, после чего делом жизни избрали сочинение музыки.

Мне посчастливилось неоднократно беседовать с Юрием Сергеевичем. Кроме мастеров, у которых он учился непосредственно, интересно и неожиданно было узнать, что его «косвенными» учителями стали главным образом композиторы-коллеги его поколения. Среди любимых партитур он также называет произведения зарубежных классиков авангарда XX века, отмечая: *«Наверное, легче назвать композиторов, которые на меня не повлияли! Из тех, чьи партитуры много лет являлись моими настольными, назову Арнольда Шёнберга, Луиджи Нони и Витольда Лютославского. Однако чаще на меня влияли не великие, а коллеги моего поколения».*



Композитор всегда открыт к сотрудничеству с публикой, охотно делится подробностями своей творческой биографии, а также рассказывает о своеобразии применения техник композиции в музыке XX века. Итогом обобщения авторских концепций стала книга «Темброфактура в современном камерном ансамбле», выпущенная издательским центром Московской консерватории в 2023 году. Подробно, последовательно, скрупулезно Ю.С. Каспаров рассматривает основные исполнительские приемы новой музыки, обобщая собственную многолетнюю творческую деятельность: *«За долгие годы работы мне удалось накопить уникальный опыт. Я ставил самые разные эксперименты: выяснял, какие из новейших приемов устойчивые, а какие нет; какие гибкие, а какие, напротив, «одномерные»; какие легко берутся, а какие лучше в концертной практике не использовать из-за высокой вероятности киксов или иных неприятностей и т.д. Я также исследовал*

соединения разных приемов, на практике оценивая результаты новых темброфактурных структур».

Значительная часть жанровой палитры творчества Юрия Каспарова – крупные театральные и инструментальные жанры. Среди его произведений – моноопера *«Nevermore!»* по стихотворению «Ворон» Эдгара По, около 40 симфонических партитур, примерно 60 камерных сочинений, среди которых особое место занимают композиции для большого ансамбля солистов – симфониейты. Многие сочинения Юрия Сергеевича имеют программные заголовки. Например, Первая симфония названа «Герникой», Второй дано имя «Крейцера», Третья обозначена как «Экклезиаст», Четвертая названа «Нотр-Дам», Пятая – «Кафка». Перу Юрия Каспарова принадлежат также концерт для органа «Обелиск», симфоническая картина «Мир, каков он есть».

Юрий Каспаров – приверженец додекафонного метода композиции. Однако для него это не догма, а лишь руководство к действию. У композитора есть и произведения на заказ, написанные более понятным музыкальным языком. Ответственно он подходит и к другим компонентам своей деятельности: просветительским мероприятиям, музыкальной педагогике. Композитор читает лекции, составляет программы концертов.

Обращаясь к своим ученикам, он настаивает: ничто не должно исчезнуть из памяти композиторов XX-XXI веков. Музыкальные диалоги с прошлым являются важнейшим инструментом для сохранения композиторской памяти. Своей главной педагогической задачей профессор Ю.С. Каспаров видит создание некоего «стенда», где на многочисленных примерах можно понять все многообразие его системы. Множество образов можно обнаружить и у самого композитора, который в личной беседе отмечает: *«Приемы являются носителями образов, а образы не могут быть абстрактными. В моих сочинениях есть основные модусы, которые четко прослеживаются: плач, смех, баталии, взрывы».*



В. Полянский и Ю. Каспаров

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ



Ф. Караяев и Ю. Каспаров

Композитор уверен: в XX веке количество координат музыкального пространства значительно увеличилось, а новой координатой в музыке стала темброфактура: «По моему мнению, это началось после польского авангарда XX века. К примеру, в творчестве К. Пендерецкого главенствуют тембр и фактура. В 80-е годы эти параметры композиции соединились в темброфактуру, которая начала вытеснять звуковысотность».

В рамках этой системы многочисленные координаты творчества сочетает и сам Юрий Каспаров, проявляя все новые грани своей личности. Художник, признанный в России и за рубежом, профессор, пользующийся уважением коллег, Юрий Сергеевич неустанно работает над новыми сочинениями и постоянно собирает в своем классе увлеченных молодых композиторов.

София Фокина,
IV курс НКФ, музыковедение

МАСТЕР СОВЕТСКОГО СТИЛЯ

Каждому образованному человеку известны имена таких композиторов, как Дмитрий Шостакович, Гавриил Попов, Александр Мосолов, но далеко не каждый знает имя *Алексея Животова*, который наряду с другими лидерами отечественного авангарда искал пути обновления музыкального искусства, активно экспериментировал с современными техниками, выработал собственную неповторимую манеру письма. В 2024 году исполнилось 120 лет со дня его рождения.

Практически вся жизнь А.С. Животова (1904 – 1964) была связана с Петроградом (позднее – Ленинградом), куда его семья переехала в 1914 году. В этом городе Алексей Семенович получил высшее образование в Ленинградской государственной консерватории, где учился с 1923 по 1930 годы по классу кларнета, фортепиано и ударных инструментов.

По воспоминаниям Е.А. Мравинского, занимавшегося с ним в одной группе, Животов был «рыцарственный, кристально честный и глубоко принципиальный, феноменальной душевной чистоты человек». Музыканты подружились еще во время подготовки к поступлению в консерваторию и впоследствии любили играть в четыре руки, вместе занимались сольфеджио. С Животовым учился и Дмитрий Шостакович, который нередко исполнял его произведения в концертах. В начале 1930-х годов Шостакович заведовал музыкальной частью Ленинградского Театра Рабочей Молодежи и охотно приглашал однокурсников, в том числе Животова, для написания музыки и выступлений с лекциями.

В 1933 году Животов был принят в Ленинградское отделение Союза композиторов и посвятил себя исключительно сочинительству. Этот период стал временем расцвета его творческой деятельности – были написаны Фрагменты для Нонета (1929), Джаз-сюита для камерного ансамбля (1930), песенно-симфонический цикл «Запад» для большого симфонического оркестра, смешанного хора и тенора соло (1932), вокальный цикл «Лирические этюды», а также «Элегия памяти Кирова» для большого симфонического оркестра (1935).

На становление его композиторского почерка оказало серьезное воздействие знакомство с сочинениями Пауля Хиндемита, который, как известно, в 1927-1928 годах совершил поездки в СССР в качестве альтиста в составе основанного им *Amar-Hindemith Quartet*. Установление личных контактов и культурный обмен между советскими и европейскими композиторами имели большое значение для отечественной культуры.

Идея «новой вещности», урбанизм, желание запечатлеть в звуках явления современности, разрушение границ между высоким и низким отличало многие музыкальные высказывания эпохи конструктивизма, в том числе «Завод» и «Плотину» Мосолова, «Электрификат» Половинкина, «Рельсы» Дешевова, «Фабрику» из «Стального скака» Прокофьева. Эту линию подхватывает и Животов в *Industrializzazione*, а также отчасти во Фрагментах для нонета, где ощущается пульс времени – созвучные конструктивистским устремлениям моторность движения, напористость звучания, преобладание остинатности, монтажный принцип построения формы, диссонантность вертикали и предельное расширение тонально-гармонической системы.

Хотя ранние сочинения Животова свидетельствуют о том, что он отдавал предпочтение инструментальной музыке (камерной и симфонической), постепенно к середине 1930-х годов наблюдается смещение интересов в сторону камерно-вокальной лирики. Среди образцов вокального жанра можно назвать «Лирические этюды» (1934), «Счастье» (1943), «Песни о Ленинграде» (1944) на стихи его супруги Натальи Ивановны, Четыре романса на стихи Д. Давыдова (1946), «Весну» (1949) на стихи А. Прокофьева, М. Исаковского,



ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ

С. Щипачева и Пять песен на стихи М. Исаковского (1950). Произведения Животова начинают охотно печатать и исполнять на концертной эстраде, о нем пишут восторженные отзывы в газетах, называют «мастером соцреалистического большого стиля в советской музыке».

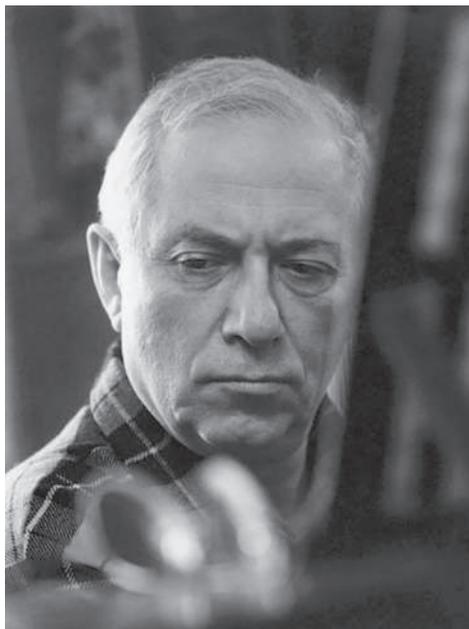
Будучи членом Союза работников кинематографии СССР, композитор пишет музыку ко многим кинолентам и мультфильмам. В 1930 году Белгоскино выпускает мультфильм «Похождение на границе» (режиссер – Ю.В. Тарич). 23 марта 1932 года в Белгоскино выходит первый в Белоруссии звуковой фильм «Слава мира», повествующий о том, как антифашисты одной западноевропейской страны сорвали погрузку оружия, предназначенного для войны с Советским Союзом (режиссер – В.П. Вайншток). Следующая работа датирована 1937 годом – Животов пишет музыку к фильму «За Советскую Родину» (Ленфильм), снятому по повести Геннадия Фиша «Падение Кимас-озера» (режиссеры – Р.А. и Ю.А. Музыканты). Съемки фильма проходят в Карелии, его действие переносит зрителей в 1921 год на советско-финскую границу. Художник картины – М.П. Цыбасов – видный представитель школы П. Филонова. В 1953 году выходит фильм-спектакль «Весна в Москве» (режиссеры – Н.Н. Кошеверова и И.Е. Хейфиц), а в 1955 году Ленфильм выпускает «Двенадцатую ночь» (режиссер – Я.Фрид) – первую отечественную экранизацию Шекспира. После премьеры Фрид вспоминал, что музыка Животова легко запоминалась, его песни с удовольствием напевались всеми, кто смотрел фильм, а особую популярность завоевала песенка шута, порученная Бруно Фрейндлиху.

К сожалению, далеко не все замыслы композитора оказались реализованными. Его творческий путь как нельзя лучше отразил специфику времени с его сложностями и катаклизмами: яркий авангардист 1920-х годов, он был вынужден в силу различных обстоятельств «раствориться» в прикладной и вокальной музыке. Радикальность мышления, сложный гармонический язык сменились ясностью стиля, тяготением к мелодичности, национальной характерности.

На данный момент произведения Животова практически нигде не исполняются, и с его творчеством знакомы лишь немногие. Тем не менее, в честь композитора в 2021 году был организован фестиваль «Энергия открытий» и поставлена драма с оркестром «Жизнь подо льдом». Хочется надеяться, что его музыка еще ждет своих исполнителей.

*Елизавета Романова,
IV курс НКФ, музыковедение*

ПОРТРЕТ С ВАРИАЦИЯМИ



Николай Каретников (1930 – 1994) – один из самых последовательных и бескомпромиссных представителей отечественного послевоенного авангарда. Основной стиль Каретникова послужила «классическая» додекафония, верность которой он хранил долгие десятилетия. Композитор Сергей Слонимский вспоминал: «*Вы заметили у наших критиков пристрастие к «тройкам»? Раньше были Хренников-Кабалевский-Хачатурян, сейчас – Шнитке-Губайдулина-Денисов. Но вот уже Каретников в этот ряд не попал лишь потому, что он «четвертый». Ужасно обидно за этого композитора, любимого, насколько я знаю, и Губайдулиной, и Шнитке...»*».

Николай появился на свет в 1930 году в Москве в музыкальной семье. «Я родился под вокальные упражнения», – вспоминал композитор, ведь его мать – актриса Московского Художественного театра Мария Сухова – обладала красивым голосом, а отец – певец-баритон Николай Георгиевич Каретников – выступал на сцене Московского театра оперетты. Родители мечтали о том, чтобы их сын стал музыкантом. В военном 1942-м году, когда Николаю исполнилось 12 лет, его приняли в Центральную музыкальную школу в класс виолончели. Впрочем, гораздо больше мальчику нравилось импровизировать на фортепиано.

Заметив особый талант Каретникова, выдающийся композитор и педагог Виссарион Яковлевич Шебалин предложил Николаю заниматься у него в классе композиции. В этом же классе у Шебалина училась и юная Александра Пахмутова. Свое обучение у профессора Шебалина Николай Каретников продолжил в стенах Московской консерватории. Его педагогом по классу инструментовки стал Юрий Шапорин, наследник традиций великого симфониста Римского-Корсакова.

Ранние сочинения композитора были тепло приняты как широкой публикой, так и критиками. Первую известность Каретникову принесла его дипломная работа – оратория «Юлиус Фучик». С успехом прошли премьеры двух его симфоний, получивших высокую оценку Шостаковича. Но молодому автору было тесно в канонических рамках классической музыки, его увлекало все новое, экспериментальное, революционное.

Педагоги и соученики всегда отмечали оригинальность музыкального мышления Каретникова и его независимый характер. Он был поклонником самой авангардной музыки, даже подпольно брал уроки у композитора Филиппа Гершковича – ученика Берга и Веберна. Большое впечатление на молодого музыканта произвели концерты канадского пианиста Гленна Гульда, посетившего Москву в 1957 году. Интерпретации сочинений Веберна и Баха в исполнении Гульда настолько покорили Каретникова, что он решил стать последователем Новой венской школы.

Тяга к авангардной музыке не помешала музыканту прийти к Богу. В возрасте 27-ми лет он крестился, а позднее примкнул к пастве протоиерея Александра Меня, служившего в маленьком храме в поселке Новая Деревня под Москвой. Отец Александр Мень благословил Николая Николаевича творить церковные песнопения в естественной для него манере.

Под влиянием духовного пастыря Каретников начал сочинять оперную дилогию, на создание которой ушло долгих десять лет. Роман Шарля де Костера «Тиль Уленшпигель» Николай прочел еще в детстве. На его сюжет он написал первую часть дилогии – одноименную аллегорическую оперу. Второе сочинение – опера «Мистерия апостола Павла» – посвящена миссионерской деятельности апостола и его вымышленной встрече с римским императором Нероном. Сюжет был предложен Александром Менем, которому

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ



Н. Каретников и А. Пахмутова с В.Я.Шебалиным в ЦМШ, 1946

«стернака» были созданы в 1969 году для кинофильма «Бег». Режиссеры Алов и Наумов включили в киноленту фрагменты четырех хоров композитора. На этом сотрудничество композитора с ними не закончилось: произведения Каретникова звучат в шести картинах Алова и Наумова.

В 1962 году по заказу своих друзей – молодых хореографов Наталии Касаткиной и Владимира Василёва Каретников сочинил музыку к балету «Ванина Ванини» по мотивам новеллы Стендаля. Спектакль готовили к постановке в Большом театре. Артисты и оркестранты жаловались на «немузыкальность» и «нетанцевальность» партитуры, отказывались приходить на репетиции. Был назначен художник во главе с Шостаковичем, который поддержал молодых создателей балета. Авангардный спектакль прошел с успехом, но вскоре ситуация повторилась. Не приняли и не поняли музыку и второго балета Каретникова под названием «Геологи».



Николай Каретников с сыном Антоном

Политика властей в отношении авангардного искусства ужесточилась после визита Н.С. Хрущева на выставку молодых художников «Новая реальность», проходившую в Манеже в декабре 1962 года. На следующий день в газете «Правда» был опубликован разгромный доклад, который послужил началом кампании против формализма и абстракционизма в СССР. Каретникову настоятельно порекомендовали убрать из партитуры нового балета всю авангардную музыку и включить в нее его ранние произведения. Балет «Геологи» на сюжет из советской жизни понравился и зрителям, и лично министру культуры Фурцевой, но достоинства музыки рецензенты не обсуждали.

Все следующие новаторские произведения Каретникова подвергались жесткой критике. В 60-е и 70-е годы он, как и многие его коллеги-авангардисты, сочиняет музыку «в стол». Средства к существованию в этот период приносили заказы для кино и драматического театра: «Нет такого композитора – есть только кинокомпозитор», – сетовал Николай Николаевич. Сочиняя музыку для кино, Каретников сотрудничал с Аловым и Наумовым, Хуциевым, Авербахом и многими другими знаменитыми режиссерами. Написал музыку к более чем 30-ти драматическим спектаклям. Это были исключительно симфонические произведения без использования электроники. В 1965 году он создал музыку для одного из самых знаменитых спектаклей Юрия Любимова в Театре на Таганке – «Десять дней, которые потрясли мир» по Джону Риду.

Верность своему новаторскому стилю композитор сохранил и в своих последних сочинениях – Квинтете для струнных и фортепиано, Концерте для струнных и втором хоровом цикле – «Шесть духовных песнопений». Вторую камерную симфонию он не успел завершить...

Николай Николаевич скоропостижно скончался в 1994 году. За четыре года до смерти он опубликовал книгу воспоминаний «Темы с вариациями». В ней он рассказал о встречах с великими музыкантами – Генрихом Нейгаузом, Марией Юдиной, Дмитрием Шостаковичем. «Я уже не такой, как мои учителя, – с горечью констатировал он. – Уже не такой. Я хотел бы, чтобы мои дети стали такими, как они. И для этого я обязан быть хотя бы промежуточным звеном между культурой ушедшей и той, что может родиться».

композитор и посвятил свое сочинение. Литературный текст дилогии Каретников создавал в сотворчестве с отцом и сыном Лунгиными.

Опера «Тиль Уленшпигель» впервые была поставлена в Германии в 1993-м году. Телеспектакль режиссера Анатолия Эфроса так и не вышел в эфир – Каретникову удалось сделать лишь аудиозапись несостоявшейся премьеры. Первое концертное исполнение второй части дилогии – «Мистерии апостола Павла» – состоялось под управлением Валерия Гергиева в Ганновере в 1995 году, спустя год после смерти автора.

Николай Каретников был уверен, что «вся великая музыка написана в диалоге с Богом», а смысл существования человечества – в обретении Божьего царства. Одним из первых в Советском Союзе он начал писать духовную музыку. «Восемь духовных песнопений памяти Бориса Па-

Хрущева на выставку молодых художников «Новая реальность», проходившую в Манеже в декабре 1962 года. На следующий день в газете «Правда» был опубликован разгромный доклад, который послужил началом кампании против формализма и абстракционизма в СССР. Каретникову настоятельно порекомендовали убрать из партитуры нового балета всю авангардную музыку и включить в нее его ранние произведения. Балет «Геологи» на сюжет из советской жизни понравился и зрителям, и лично министру культуры Фурцевой, но достоинства музыки рецензенты не обсуждали.

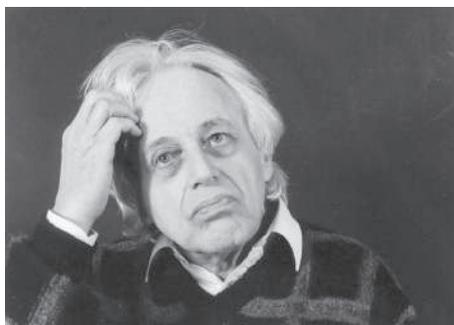
Все следующие новаторские произведения Каретникова подвергались жесткой критике. В 60-е и 70-е годы он, как и многие его коллеги-авангардисты, сочиняет музыку «в стол». Средства к существованию в этот период приносили заказы для кино и драматического театра: «Нет такого композитора – есть только кинокомпозитор», – сетовал Николай Николаевич. Со-

101 ГОД И 100 МЕТРОНОМОВ

В 2023 году музыкальный мир отмечал 100-летие *Дьёрдя Лигети*, венгерского и австрийского композитора, музыковеда и экспериментатора. В честь этого события прошли концерты, где звучали его сочинения, как известные публике, так и исполненные впервые.

Честно признаюсь, до концерта в Рахманиновском зале Московской консерватории я не была большим знатоком творчества Лигети. Однако после феерического выступления «Студии новой музыки» захотела получше узнать о достижениях юбиляра. В результате возникло желание написать творческий портрет человека, который через многое прошел, но не утратил веры в лучшее, желая жить и творить.

Непростая линия жизни Дьёрдя Лигети началась в небольшом старинном городе Дичёсентмартон, расположенном в Трансильвании. Здесь проживала семья еврейского банкира Шандора Ауэра, потомка великого скрипача-виртуоза Леопольда Ауэра. В семье говорили по-венгерски, а потому немецкую фамилию Ауэр, что означает «луг», отец решил перевести на венгерский язык – получилась Лигети.



К музыке Дьёрдя тянуло уже в детстве, но учиться профессионально он начал только в 18 лет. Поступил в Консерваторию города Клужа, вскоре издал первое сочинение – песню «Кинерет» на стихи поэтессы Рахель Блувштейн. Но здесь в жизнь начинающего композитора жестоко вторглась война: в 1943 году семья Лигети была арестована. Брат, отец, дядя и тетя Дьёрдя погибли в концлагерях, матери чудом удалось выжить в Освенциме.

По окончании войны Лигети вернулся к сочинению и за следующее десятилетие написал 75 произведений. В своих ранних опусах композитор продолжил традиции Ференца Листа и Белы Бартока, которые, как и он, изучали венгерский фольклор, вдохновлялись им. Благодаря радиотрансляциям Лигети познакомился с новой музыкой западных композиторов-авангардистов, особенно его впечатляли сочинения немецкого композитора Карлхайнца Штокхаузена, стремительно занимавшего позиции лидера музыкального авангарда.

В 1956 году композитор совершил путешествие в Вену, а затем отправился в Кельн, где встретился со Штокхаузеном. Вскоре Лигети вошел в круг авангардистов, а его имя стало известно в сообществе музыкантов. Кельнская премьера симфонического опуса «Явления», состоявшаяся в 1960 году, прошла с большим успехом.

Одиночество преследовало его как в жизни, так и в музыке: он тщательно изучал открытия и композиторские техники других композиторов, при этом не желал примыкать ни к одному из новых течений. Лигети создал собственный и узнаваемый музыкальный мир. Главным его открытием стала «микрополифония» – соединение множества коротких, почти идентичных мелодий. Вместе звучащие эти мелодии создают, как писал сам композитор, ощущение «плотно смотанного клубка паутины».

В одном из своих интервью композитор признавался, что панически боится пауков, однако испытывает огромный интерес к паутине. Отголоски арахнофобии (что в переводе с греческого означает «страх паукообразных») можно услышать и в характере музыки – она часто звучит затаенно, тревожно или даже пугающе. Источником вдохновения для композитора были и механические приборы – он особенно любил поломанные механизмы; его вдохновляли маленькие дефекты, нарушающие размеренный ход. Скорее всего они явились из прошлого композитора: «Рядом с нами жила вдова, ее муж был ученым, метеорологом, – вспоминал он. – После его смерти осталось огромное количество различных измерительных приборов, издающих громкие звуки. Помню множество тикающих часов, маятники которых двигались в разном темпе».

Эти воспоминания подарили композитору интересную идею опуса «Симфоническая поэма для ста метрономов». Это произведение исполняется 100 метрономами, каждый из которых запрограммирован на определенный темп, размер и время звучания. Все метрономы начинают звучать одновременно как одно большое шумовое пространство, далее они один за другим выключаются, в конце же остается лишь один из них.

В 1965 году Лигети написал масштабный Реквием для пятиголосного хора, оркестра и двух солисток – размышление на тему драматичной, полной войн и катастроф истории XX столетия. «Это реквием по всему человечеству», – говорил композитор. Он был удивлен, когда друг рассказал ему о том, что услышал его музыку, в том числе Реквием, в новом фильме Стэнли Кубрика «Космическая одиссея 2001 года». Начало фильма стало одним из самых революционных режиссерских решений в истории Голливуда: в течение трех минут зритель созерцает черный экран под звуки музыки Дьёрдя Лигети.

Музыка, сыгравшая столь важную роль в фильме, была использована постановщиками без согласования с автором, а потому Лигети публично выразил свои претензии и добился компенсации. Впрочем, позднее он признавался, что был очень доволен тем, что благодаря прекрасному фильму его музыка обрела всемирную славу. Уже с согласия композитора Стэнли Кубрик использовал его сочинения в фильмах «Сияние» и «С широко закрытыми глазами».

Роль Лигети в общемировой музыкальной культуре велика, он оставил большой след как в академической сфере, так и в киномузыке. На протяжении всей жизни композитор занимался поиском необычных сочетаний звука и ритма, экспериментами в области пространства. Круг его интересов не ограничивался культурами Европы и Северной Америки, он любил Африку, увлекался Востоком, под его влияние попало множество композиторов: от его учеников (Сидни Корбет, Вольфганг фон Швайниц, Сильвия Фомина) до тех, кто с удовольствием слушал и впитывал его творчество (среди наших соотечественников это София Губайдулина, Эдисон Денисов). Его киномузыка нашла продолжение у таких композиторов, как Эдуард Артемьев, который, как и Лигети, умел ощущать пространство и создавать удивительные стереоэффекты.

Тамелла Рзаева,
IV курс НКФ, музыковедение

ПРОБЛЕМНЫЙ ВЗГЛЯД

(НЕ) СЛИШКОМ ПОЗДНО?

Музыкой нужно начинать заниматься либо до восьми лет, либо не начинать вообще – такая позиция с давних пор культивируется в среде профессиональных (и не только) музыкантов. Справедливо или вредно такое утверждение? Существует ли *эйджизм* (дискриминация на основании возраста) в среде музыкантов и что с этим делать? В стенах консерватории такие вопросы звучат немного странно, ведь подавляющее большинство студентов с самых ранних лет «осаждают крепости» музыкального искусства. Но «большинство» не значит «все».

Мои родители не поддерживали мое стремление учиться в музыкальной школе. Я смотрела на своих одноклассников, которые уже умели наигрывать простенькие мелодии на школьном пианино, и мечтала научиться так же. Моя школьная учительница музыки заметила мой интерес и часто оставалась со мной после уроков, чтобы немного позаниматься. И лишь благодаря ей в шестом классе после многолетних тренировок с родителями мне удалось оказаться на пороге музыкальной школы.

Едва в сентябре начались занятия, как один из моих педагогов четко и ясно сказал: «Зря ты сюда пришла. Лучше бы учила математику или английский. Тебе почти двенадцать лет, музыкантом ты уже не станешь». Но неужели все было впустую?! Неужели недостаточно того, что я готова была вкладывать в занятия свое время и силы? Неужели неважно, что я не по своей воле так поздно пришла сюда?

Я не остановилась. После года занятий вокалом записалась еще и в класс фортепиано, после 11-го класса поступила в музыкальный колледж на теорию музыки, а затем и в Московскую консерваторию. Но до сих пор временами я задаю себе вопрос: а имею ли я право называть себя музыкантом? Я ведь начала так поздно.

Конечно, нельзя отрицать, что на стороне раннего обучения много преимуществ. Во-первых, игровой аппарат: гибкость пальцев, скорость адаптации. Во-вторых, время: пока одни условную скрипку видели только на картинках, другие уже резво играют гаммы. Достигнуть нужного уровня часто оказывается трудной задачей, особенно в условиях непрекращающейся конкуренции. В-третьих, нельзя сбрасывать со счетов значение удачи. Может показаться, что она-то здесь совершенно ни при чем, но это не так.

Детям, которые имели возможность начать рано, во многом просто повезло. Повезло родиться в семье, где занятия музыкой не считались абсолютно бесполезным занятием. Повезло жить в городе, а не в каком-нибудь дальнем поселке, где до общеобразовательной школы приходится каждый день преодолевать путь в несколько километров туда и обратно, а музыкальной и вовсе нет. Повезло иметь дома инструмент для самостоятельных занятий и множество других факторов. Да, у меня по всем пунктам – мимо.

А что же на стороне тех, кто начал поздно? Осознанность. Те, кому приходилось штурмовать множество препятствий, чтобы только заслужить право начать заниматься, прекрасно понимают, для чего они это делают. Зачастую они занимаются аккуратнее и упорнее, стараются грамотнее планировать свое время, уделять больше внимания самостоятельной работе. Такие учащиеся осознают, что они сами ответственны за свой выбор, ведь никто не привел их за руку и не заставил заниматься. Такой подход безусловно благотворно влияет на прогресс и качество обучения. Да, далеко не все те, кто начал свой путь в музыке в старшем возрасте, станут выдающимися или просто профессиональными музыкантами. Но стоит ли из-за этого отказывать им в праве получать музыкальное образование? Думаю, что нет. В противном случае придется вычеркнуть из истории музыки целый ряд выдающихся имен.

Композитор и пианист Джордж Гершвин лишь в 12 лет начал самостоятельно учиться играть на фортепиано, находясь под впечатлением от встречи с 10-летним скрипачом Максом Розеном.

Люка Дебарг, французский пианист, ставший лауреатом XV Конкурса Чайковского в Москве, впервые сел за фортепиано в 10 лет, с 11-ти до 15-ти самостоятельно осваивал инструмент, потом 5 лет не подходил к нему и лишь в 20 начал заниматься с учителем.

Композитор Арам Хачатурян с детства очень любил музыку и в школьной капелле играл на фортепиано, горне и тубе. Однако родители не были довольны его увлечением, потому полноценные занятия музыкой он смог начать лишь в 19 лет.

Этот список можно продолжить. Серьезно заниматься музыкой начали Римский-Корсаков в 12 лет, Шнитке – в 12, Вагнер – в 15, оперная певица Г. Вишневецкая – в 17, джазовый гитарист Уэс Монтгомери – в 20, Альбер Руссель – в 25, Пьер Шеффер – в 28...

Итак, почему все же стоит получать музыкальное образование тем, кто уже перерос общепринятый возрастной порог? Во-первых, музыка – это не только исполнительские специальности, где действительно возраст может играть роль. Интеллектуальные способности, которые нужны, например, для занятий композицией, музыковедением, звукорежиссурой, в достаточной степени развиваются к более позднему времени. Во-вторых, некоторые музыкальные инструменты физиологически больше подходят для взрослого сформировавшегося человека (например, такие крупные, как контрабас, тромбон, туба). Возможно тем, кто поздно начинает, следует в первую очередь обратить внимание именно на них. В-третьих, уже отмеченная осознанность в подходе к занятиям. И, в-четвертых, учащемуся не обязательно ставить себе целью стать профессионалом: даже любительские занятия благотворно влияют на развитие личности, расширение кругозора и повышение общекультурного уровня.

К счастью, в современном мире появляется все больше и больше возможностей для взрослых, стремящихся приобщиться к музыкальному искусству. Это частные музыкальные школы, студии, курсы, платные занятия с педагогами, расширение возрастного диапазона поступающих в ДМШ. Доступность образования в сфере искусства сильно возросла, и в этом вопросе последнее слово остается за педагогами: отвернут ли они взрослого ученика от музыки, напомнив ему, что поезд давно ушел, либо поддержат и направят.

И еще раз о себе: мои родители счастливы, что я выбрала путь музыканта и занимаюсь любимым делом. И это, пожалуй, моя главная победа.



Анна Курова,

студентка V курса НКФ, музыковедение

За творческой беседой

«КОГДА ТЫ В СТУДИИ – МИРА ЗА ПРЕДЕЛАМИ РОЯЛЯ НЕ СУЩЕСТВУЕТ...»

Пианист Элси Варандо – один из ярких современных исполнителей. Выпускник фортепианного факультета и ассистентуры-стажировки Московской консерватории (класс профессора А.Г. Севидова), он в ушедшем 2024 году выпустил сольный альбом с музыкой С.В. Рахманинова, К. Дебюсси и Ф. Листа, а также два релиза в дуэте с пианисткой Полиной Желибой. В беседе с нашим корреспондентом он размышляет о себе и своем призвании.

– Элси, как и когда Вы поняли, что хотите заниматься музыкой?

– В детстве на меня сильное впечатление произвел фильм Романа Полански «Пианист» с Эдриеном Броуди в главной роли.



Многое, конечно, прошло тогда мимо моих глаз и ушей, но образ творца за роялем меня по-настоящему увлек. Поделюсь личной историей. В свое время мой дедушка запрещал моему отцу заниматься музыкой. Он считал, что это недостойно мужчины. И, заметив у меня влечение к музыке, мой отец приложил все усилия, чтобы я стал артистом.

Почему фортепиано? Знаете, я сразу понял, что хочу играть именно на рояле, и теперь счастлив, что выбрал именно этот инструмент. Хотя и выбора как такового не было, иные инструменты меня абсолютно не интересовали. Никогда не мог представить себя со смычком в руках или тростью в зубах!

– Ваши родные края славятся бойцами ММА, мастерами других видов единоборств. А вот академических музыкантов среди них немного. В чем Ваша особенность?

– Да, действительно, наши края славятся храбрыми молодцами, любящими борьбу, бокс и прочие единоборства. Я их тоже люблю – например, являюсь большим поклонником бокса и неистово поддерживаю своего земляка Артура Бетербиева. Но, честно сказать, заниматься подобным никогда не хотелось. В детстве меня отдавали в спортивные секции: кикбоксинг, тхэквондо, тот же бокс. Но когда у тебя появляется выбор между выступлением на сцене в красивом костюме и ежедневными ударами по лицу, кровью, потом и прочим... то выбирать тут не из чего.

А касательно вашего вопроса, то я хочу, чтобы меня оценивали вне всяких категорий, и уж тем более не по месту моего рождения. Я музыкант, и, когда публика воспринимает мою игру, я не хочу, чтобы она это как-то соотносила с моим происхождением.

– Как Вы считаете, сказывается ли Ваш темперамент на интерпретациях?

– В данном вопросе чувствуются некоторые предрассудки. Я всегда был весьма впечатлительным, меланхоличным и даже сентиментальным, но и горский темперамент у меня однозначно есть, и, как говорится, «кровь – не вода». Но все-таки я стараюсь применять свой темперамент только там, где это действительно необходимо, и я не считаю это какой-то проблемой. Музыкант – это же настоящий хамелеон! Он понимает, какие эмоции нужно продемонстрировать в каждом конкретном случае.

– У Вас уже имеются студийные записи: одна сольная, а также две в дуэте с пианисткой Полиной Желибой. Вам предпочтительнее играть одному или в ансамбле?

– Мир музыки необъятен! Есть еще столько произведений, которые мне бы хотелось исполнить, – и сольные, и с оркестром, и в ансамбле. Мне важно играть то, что мне нравится. И пока что это удастся. И как солист, и в дуэте с Полиной я счастлив. Для меня не существует каких-то градаций: я одинаково люблю свои разные роли – и солиста, и участника самых разных составов.

– Что бы Вы выбрали: много сольных концертов или много студийных записей?

– Скорее всего, я выберу много студийных записей. Мне очень важно донести свои идеи до публики, да и не вся музыка предназначена для громких криков «браво», аплодисментов, цветов и поздравлений. Работая в студии, я всегда стараюсь отдать дань уважения композитору. Мне важно транслировать его идеи и свое видение как можно более детально. И это легче всего делать в студии. Там музыкант находится наедине с собой, есть только ты и звукорежиссер. Когда ты в студии – мира за пределами рояля просто не существует. Ты играешь, как хочешь, и не думаешь о том, получится или нет.

В студии музыканты буквально готовят шедевры, а потом на блюдечке преподносят их слушателям. Это очень важно, потому что на сцене такое удастся не всегда. Я посещаю множество концертов, но среди них могу назвать лишь единицы, когда я был искренне тронут и воодушевлен.

– Волнуетесь ли Вы перед выходом на сцену?

– Пусть это прозвучит дерзко, но я бы сказал, что в последние годы не испытываю волнения перед сценой. Сценическое волнение на самом деле – это очень важная и серьезная тема. Есть музыканты, которые по-настоящему волнуются перед выступлением, но при этом играют гениально.



Беседовала Анна Коломоец,
студентка IV курса, НКФ

ЗА ТВОРЧЕСКОЙ БЕСЕДОЙ

«МУГАМ НУЖНО ЛЮБИТЬ, А МУЗЫКЕ СЛУЖИТЬ...»

В 2023 году Азербайджанской мугамной опере исполнилось 115 лет. Об опере, ее специфике и традициях, сложностях исполнения на плектрном хордофоне тара наш корреспондент побеседовал с Заслуженным артистом Азербайджана *Эльханом Мансуровым*. Ведущий тарист в Азербайджанском театре оперы и балета имени М.Ф. Ахундова за свою исполнительскую практику солировал в более чем тысяче спектаклей.

– *Эльхан Бахрамович, расскажите немного о себе. С чего началось Ваше обучение игре на таре?*

– Игре мугамов я научился у своего отца Бахрама Мансурова (*Бахрам Мансуров /1911-1985/ – советский азербайджанский тарист, Заслуженный артист Азербайджанской ССР. – ред.*), которого привел в театр Курбан Примов в 1931 году. Партии тара в операх я выучил сам на слух с игры папы, когда начал работать в театре, а работаю там я с 14 лет. После отца я продолжаю играть.

С 1931 года ведется мансуровская династия таристов, но после меня никто не стал учиться. Даже мой отец не был рад моему рвению, отговаривал меня, боялся, что консервативная и колоритная игра не будет принята публикой. Западная культура развивается везде, в том числе и у нас, она имеет влияние и на наши культурные пласты. Традиционная исполнительская практика меняется вместе с этим, но если наша традиция погибнет, то возродить ее не получится. Мы же ничего не записываем, а передаем все знания из уст в уста, из рук в руки.

– *Как развивалась традиция в Азербайджане?*

– Изначально были так называемые вечера мугамов, где собирались музыканты, поэты, художники. Мой прадед так собирал людей у себя. На этих вечерах обсуждали и мугам, который стал культурой азербайджанской, и то, как мугам развивать. Деятели нашего искусства со временем начали давать название каждому из мугамов, также и на слух могли определить какой-либо мугам. Каждый из присутствовавших на таких вечерах был человеком с феноменальной памятью.

– *Каковы особенности мугамной оперы? Как первоначально она звучала, чем отличалась?*

– Узеир Гаджибеков (*основатель жанра мугамной оперы – ред.*) – величайший новатор. То, что сделал он, сделать не смог бы никто. Он использовал народные песни и ритмически преобразовал импровизационные фрагменты, не имевшие ритмической опоры. Изначально в составе мугамной оперы были только скрипки и тар, потом ансамбль начал разрастаться. В его состав со временем вошли духовые инструменты. Другие народные инструменты, помимо тара, нельзя использовать, скоординировать не получится, ведь в основе партий народных инструментов – импровизация.

То, что будет петь вокалист, сперва играет тар. Главный в дуэте певца и тара – это тар. Тар ведет и показывает ему направление. Когда вокалист фальшивит, тарист старается быстро закончить. Вообще сложно выдержать физически мугамную оперу, а до перерыва еще нужно дойти.

Гаджибеков начал писать на основе мугама, когда мугам еще был в традиционном, классическом виде. Классический стиль – это когда мугамы играли и пели в ровном метре, придерживаясь определенных правил. В мугаме должен быть смысл, мугам должен выражать то, что происходит в душе. Раньше мугам исполняли совсем по-другому, небо и земля в сравнении с тем, что сейчас.

– *Какие же отличия?*

– С годами мугам все больше ускоряли и ускоряли, а мугам ускорять нельзя. Когда Узеир Гаджибеков писал оперы, он основывался на мугамах в классическом виде, там всё идет четко и ясно, без изменений. Если его менять, то меняется вся структура. Но как бы это не развивалось дальше, мугам должен оставаться мугамом. Мугам нужно любить, а музыке служить. У меня есть ученица Полина. Она научилась играть на таре, изучала мугам. Многого я узнал благодаря ей, также ездил в архивы, искал информацию. Я играл все, что находил, а после мы это записывали. Сейчас Полина выступает на конференциях и распространяет искусство мугама.

– *Расскажите, пожалуйста, о своей работе в театре.*

– Я работаю в театре уже 52 года. Из них солирую 37-38 лет, готовлю вокалистов, занимаюсь с ними и репетирую. Многие певцы не знакомы с мугамом, этому тоже нужно учиться. Взять просто так и спеть не получится, поэтому много возни еще до нормальных, полноценных репетиций. Бывает так, кто певец забывает слова, он, конечно же, идет к суфлеру, а его прикрывает в это время тарист. Дирижер во время мугамных вставок ничего не дирижирует, все координирую я, тарист.

Помимо постановок в самом театре, мы частенько ездим на гастроли за рубеж, в Турцию, например. Я играю во всех мугамных спектаклях, а когда болею, меня заменяют два помощника, которых я, конечно, по возможности, стараюсь всему обучить, следить за тем, чтобы они играли в стиле и не двигали темп.

– А как обстоят дела с публикой?

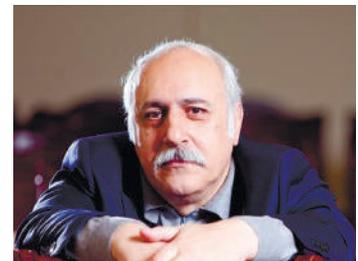
– Раньше были очень хорошие концерты, филармония была популярна, сейчас она пустует. Некому петь, а публика никем и ничем не интересуется. Раньше на оперу в театр ходили, особенно в 1986-1987 годах. Потом был переполох в стране. В данный момент зал заполняется за счет пригласительных. Молодежь не ходит, в основном в зрительном зале мы видим среднее и старшее поколение. Такого интереса, как раньше, больше нет. Когда я учился в школе, нас постоянно с классом водили в театр, сейчас детей не водят. В основном люди приходят на балет, что национальный, что западный.

– Как Вы думаете, что нужно сделать, чтобы исправить ситуацию?

– Стоит начать с финансирования. Государство должно обеспечить театр так, чтобы мугамные оперы ставили чаще, должно привлекать к просмотру спектаклей школьников, студентов, людей взрослых. Потом надо бы вновь начать гастролировать всей труппой, а то мы уже давно никуда не выезжали. А в консерватории, конечно, надо учить классическому исполнению мугама, так мы сохраним традицию. Очень надеюсь, что когда-нибудь ситуация изменится, а пока довольствуемся тем, что есть.

Тамелла Рзаева,

IV курс НКФ, музыковедение



ВЫСТАВКА

ОЧАРОВАНИЕ АФРИКИ

В московской галерее современного искусства «Триумф» на Ильинке завершилась персональная выставка африканской художницы Мишель Окпаре (*Michelle Okpare*). Посетив экспозиционный зал, я заинтересовалась творчеством молодой многообещающей художницы с самобытным стилем.

В свои 28 лет Мишель Окпаре успела завоевать признание публики, а ее выставки уже облетели весь мир. В их числе — *L'Africa & Napoli* в Маскио Анджоино (Италия, 2023); «Обратный сафари» в Санкт-Петербурге (2023); «Реальная жизнь хрупка» (США, 2021); «Необычные подозреваемые» (Нигерия, 2021); «Человеческий опыт» (Южная Африка, 2020) и другие. Московская выставка в галерее «Триумф» также имела свое название — «Не хватает только тебя».

О биографии Мишель известно мало, она не спешит делиться подробностями личной жизни. Мы знаем лишь то, что она родилась в Нигерии в 1996-м году и там же получила степень бакалавра изобразительных искусств в университете Обафемии Аволово (*Obafemi Awolowo University – OAU*). В ее рассказах также часто фигурирует Кот-д'Ивуар (*Côte d'Ivoire*), который стал вторым домом художницы. После окончания учебы она переехала в Европу, где продолжила познавать грани визуального искусства.

Работы Мишель выделяются свежим взглядом на традиционные техники и смелыми экспериментами с формой и текстурой. Окпаре — экспрессионистка, работающая преимущественно с материалами, связанными с ее детскими воспоминаниями о Кот-д'Ивуаре. В своей практике она сочетает воображение и реальность, стремясь создать образы, отражающие жизнь современных африканских женщин. «Я все еще ищу, что значит человечность для каждого из нас. Все еще пытаюсь понять почему, где, когда и как мы стали такими, какие мы есть», — говорит Окпаре.

Прогуливаясь по тихим залам экспозиции, можно было физически ощутить особую теплоту, излучаемую работами Мишель. Дело даже не в богатстве красок и грамотном освещении. Герои представленных картин (преимущественно портретов) — по-настоящему дорогие сердцу художницы люди. Члены семьи, близкие друзья, она сама... Каждая работа будто отражает момент искренней радости или глубокой задумчивости, передавая неповторимую атмосферу домашнего уюта и душевного тепла. На полотнах нет лишних предметов — только люди. Их ласковые прикосновения, нежные объятия и взгляды. Каждый из героев выглядит счастливым и расслабленным, наслаждаясь обществом близких.

Своеобразную технику работ Мишель Окпаре можно определить как нечто среднее между *аппликацией* (а точнее — *торцеванием*) и *коллажной композицией*. Интересно скрученная гофрированная бумага — отличительная черта полотен. Сплетенная в лепестковые завитки, она отсылает к размашистым выпуклым мазкам школы пуантилистов, а интенсивные цвета погружают в пеструю атмосферу Африки даже тех, кто там ни разу не был.

Сегодня Мишель Окпаре путешествует и работает в различных городах Европы. Художница активно сотрудничает с международными организациями, занимающимися поддержкой молодых художников и продвижением нового искусства. Будущее Мишель выглядит невероятно перспективным, а ее творчество обещает внести значительный вклад в развитие современной арт-сцены.

Виктория Верховская,
IV курс НКФ, музыковедение

