



ВЫХОДИТ С 1998 ГОДА

МУЗЫКАЛЬНАЯ ГАЗЕТА СТУДЕНТОВ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

СТР. 2

ЭСКОРИАЛ СУРОВ И МРАЧЕН

СТР. 3

«У КАМЕРНОЙ МУЗЫКИ НЕТ НИ  
КОНЦА, НИ КРАЯ...»

СТР. 3

МУЗИЦИРОВАНИЕ ДЛЯ ВСЕХ

СТР. 4

ЕГО МУЗЫКА РИСУЕТ,  
А ЖИВОПИСЬ ЗВУЧИТ

НА ТЕАТРАЛЬНОЙ СЦЕНЕ

## В ПРЕДЧУВСТВИИ КАТАСТРОФЫ

Музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко порадовал своих зрителей и слушателей новой постановкой «Пиковой дамы» — вершины оперного творчества Чайковского. Премьерные показы состоялись в последние месяцы уходящего года. Спектакль стал знакомым во многих отношениях. Это третье воплощение оперы в этом театре — после «Пиковой дамы» Станиславского в 1930-м и Михайлова в 1976-м. А для режиссера Александра Тителя — это юбилейная, двадцать пятая работа. Символично к тому же, что первое представление прошло 6 ноября — в день смерти Петра Ильича Чайковского.

По словам Тителя, опера «Пиковая дама» — не только и не столько история о любви и об игре, сколько «о страшных противоречиях в судьбах людей, живущих в городе трагического величия — Петербурге». Авторы спектакля вдохновлялись прежде всего образами «северной Венеции», города на Неве, воспетого в произведениях Тредиаковского, Пушкина, Достоевского, Мандельштама, Белого...

Удивительные временные мутации претерпел этот «городской анекдот»! Для Пушкина это — современность, XIX век; для Чайковского — «золотой» XVIII век; в спектакле же события разворачиваются в начале XX века, в эпоху модерна. Такой перенос действия оправдан именно в этой опере: ведь случившееся — и было, и не было, происходило когда-то в незапамятные времена или происходит где-то сейчас... Тревожная пульсация музыки

строфы как национального, так и мирового масштаба.

Лихорадочное биеие «заразило» всю оперу: дирижер Александр Лазарев взял такой непостижимо стремительный темп, что публику буквально вдавило в кресла от головокружительной скорости. Как ни странно, но именно такое «prestissimo» позволило зрителю-слушателю прочувствовать симфонизм этой оперы и в который раз восхититься интонационной спаянностью музыкальных тем (Германа, любви, трех карт, графини...). Кроме того, на фоне быстрого движения особенно пронзительными казались медленные номера, в которых время как бы остановилось: например, важнейший эпизод первой картины — квинтет «Мне страшно», романс Полины (Ксения Дудникова) или ария Елецкого в благородном и глубоком исполнении Евгения Качуровского (настолько хорошо, что оно звучало в голове еще несколько дней после спектакля).

Дух Петербурга точно и миниатюристично воспроизведен во вращающейся полуротонде а la классицизм, трех столбах посередине, напоминающих Александринский столп на Дворцовой площади и колоннаде по периметру сцены с портиком в дальнем конце. Несколько живых деталей — лужи, в которых дети пускают кораблики, а Томский чистит сапоги во время разговора с Германом, или доски поверх сырой земли — рисуют картину первых дней ранней весны. Декорации способствуют динамичности сюжета, не отвлекая внимания от главного — симфонического развития.

жен в свою влюбленность (конец первой картины), а на сцене уже появилось общество юных девушек в доме Лизы, внимательно слушающих чудный дуэт подруг; доски на улице в сцене после смерти графини (четвертая картина) превращаются в умоглядный гроб, к которому Герман под церковный хор в полузабытьи кидается, чтобы увидеть лицо старухи (пятая картина).

Цветовое и световое решение постановки — синий, черный и белый различных оттенков и комбинаций — очень органично для колорита оперы (художники по костюмам — Мария Данилова; по свету — Дамир Исмаилов). Своим разнообразием и пестротой поражают одежды в сцене бала-маскарада, где нет ни одного похожего на другое платья, а фасоны эксцентрично причудливы.

Авторы спектакля старательно уходят от сложившихся клише.



Сцена из спектакля

Необычно трактован образ графини — это вовсе не «осьмидесятилетняя карга», а весьма стильная, элегантная, подтянутая и ухоженная дама (Наталья Владимировская). Но от этого ее смерть становится еще более жуткой: когда вдруг умирает молодая «светская львица», которая еще недавно на наших глазах пританцовывала под «Ричарда Львиное сердце» Гретри, это производит страшное впечатление. Причем, умирает графиня вовсе не по ремаркам Чайковского (смотрит на Германа из кресла, не шевелясь), а ходит, заигрывает, издевательски смеется в лицо, когда он наставляет на нее пистолет, а затем внезапно падает — и не сразу ясно, понорошку или всправду. Нельзя не отметить и некоторые замечательные находки: например, на слове «могила» в романсе Полины гра-

финя встает и медленно проходит через всю сцену как напоминание о некоей потусторонней роковой силе.

Первой мыслью при появлении Германа (Нажмиддин Мавлянов) было то, что исполнитель слишком «здоров» для этой роли. Поначалу казалось, что с



Графиня - Елена Заемба, Герман - Николай Ерохин

психологически невероятно сложной партией ему не справиться, так как в представлении многих, слышавших его в таких ролях, как Ясон («Медея» Л. Керубини), князь Голицын

— ариозо «Откуда эти слезы» и ария «Ах, истомилась» — были исполнены с большой силой и насыщенностью чувств. Однако, несмотря на большой накал страстей в пятой картине, гибель Лизы не производит должного впечатления, так как героиня медленно скрывается за спинами уже появившихся на сцене игроков, вместо того, чтобы драматично исчезнуть в глубинах Зимней канавки.

Что касается хора (хормейстер Станислав Лыков), то, конечно, он играет здесь важную роль — это и пестрая толпа, гуляния которой вызывают в памяти первое действие «Кармен», особенно появление мальчиков; и гости на балу; и карточные игроки, бойкие и задорные. Но массовые эпизоды все же несут оттеняющий характер. Главным же «действующим лицом» можно с уверенностью назвать оркестр — все основные музыкальные события происходят именно здесь. Никаких расхождений, фальши, «киксов» — совершенно не к чему придираться! Великая партитура была исполнена с колоссальной интенсивностью, в высоком эмоционально-психологическом тоне.

Опера была встречена с большим восторгом — зал аплодировал стоя, зрители долго не желали расходиться. Новая «Пиковая дама» в театре Станиславского и Немировича-Данченко, безусловно, большая творческая удача режиссера и исполнителей, как и явный претендент на премию «Золотая маска».

Ангелина Паудяль,  
IV курс ИТФ  
Фото Олега Черноуса

Лиза - Ксения Мусланова, Полина - Ксения Дудникова



Чайковского, по мысли постановщика, гораздо ближе к Серебряному веку с его смятением умов и предчувствием ката-

Переходы между картинами почти отсутствуют, они как кадры в кинематографе накладываются друг на друга: Герман еще погру-

## DAS IST... FANTASTISCH!

С 1997 года в театре «Геликон-Опера» идет спектакль «Кофейная кантата» на музыку И. С. Баха в постановке *Олега Ильина*. Кантата исполняется на немецком языке. Афиша гласит: «Музыкальные сеансы с дегустацией кофе». И действительно, в камерной обстановке зала «Покровского» зрителей ожидают места за столиками, где во время спектакля должны появиться чашки с ароматным напитком.



Вы не увидите здесь исторических платьев: на всех действующих лицах строгие черные костюмы, белоснежные фартуки и колпаки — ведь не только слуга, но и Стародум с дочерью Лизеттой занимают приготовление кофе. Половину спектакля артисты мелют зерна, натирают до блеска посуду, варят кофе и разливают его по чашкам, которые затем Слуга разно-

сят зрителям, учтиво сопровождая угощение немецкими фразами в духе *Bitte schön!* Здесь нет возвышающейся сцены, музыканты располагаются позади актеров — пространство зала не разделено на две части, благодаря чему публика словно вовлекается в происходящие события.

По дороге на спектакль я несколько тревожилась за барочную музыку: как будет зву-

рые времена — сидя за клавишном. Не помешало и то, что в силу обстоятельств в качестве клавишина использовали синтезатор.

В целом звучание не было перегруженным, музыканты старались соблюдать барочную стилистику, пусть даже на современных инструментах. Особенно порадовало исполнение континуа — партии, включающей инструментальный бас (звучавший на виолончели) и гармонию на клавишине. Певцы, в особенности сопрано, понравились меньше: все же академическая выучка Лизетты, с широким вибрато (чрезмерным для музыки той эпохи), давала о себе знать. Со стороны других инструменталистов мне, как человеку искушенному в области аутентичной игры, не хватило остроты, звонкости, четкости артикуляции. Однако вряд ли стоит в чем-то винить артистов — скорее, нужно пожелать нашей музыкальной культуре большей осведомленности в делах исторического исполнительства, которое давным-давно активно развивается на Западе и делает отдельные, редкие, но, надеюсь, твердые шаги в России.

В постановке хотелось бы больше действия: если во второй половине спектакля публика в ожидании своей очереди была занята наблюдением за тем, как Слуга разносит кофе, то в начале

не было ничего примечательного, кроме приготовления напитка и перебранки отца с дочерью. Однако *Елена Семенова*, исполнявшая роль Лизетты, оживляла

ское решение мировоззрению героя? С другой стороны, с самого начала спектакля звон посуды и варка кофе на виду у публики оживляют обстановку, делая ее



происходящее различными деталями: время от времени она поворачивалась к оркестрантам, дирижируя ими или же показывая снятие в конце фразы. Весьма интересно был обыгран заключительный терцет: в лучших традициях барокко певцы все вместе встали у пюпитра с нотами и под руководством Лизетты принялись музицировать, перелистывая странички и словно на ходу выбирая, что бы теперь спеть.

Может показаться странным то, что консервативный отец Стародум, который всеми возможными способами пытается запретить дочери пить кофе, считая его вредным, сам участвует в приготовлении напитка и привлекает к этому Лизетту. Соответствует ли такое сцениче-

реалистичной, а уютный интерьер, стилизованные подсвечники, лепнина, звучащая музыка — все переносит нас в соответствующую эпоху (не хватает лишь обещанных в программке картин, развешанных по стенам). Зритель будто сам оказывается в кофейне — быть может, это и есть знаменитая кофейня Циммермана, где Бах исполнял свою кантату?!

Когда отзвучал последний аккорд, артисты не торопились уходить. Дирижеру-клавишнику тоже предложили продегустировать кофе: *Probieren Sie, bitte!* — и стали кланяться публике, лишь получив одобрительный ответ: *Das ist... fantastisch!*

*Алеся Бабенко,*  
IV курс ИТФ

## ЭСКОРИАЛ СУРОВ И МРАЧЕН

6 декабря на сцене Большого театра прозвучала опера Джузеппе Верди «Дон Карлос». Премьера этой постановки состоялась еще в 2013 году, к двухсотлетию юбилею композитора. Тогда главные партии исполняли известные российские и зарубежные певцы, в том числе Мария Гулегина, блиставшая в роли принцессы Эболи. Был большой успех и благоприятные отзывы критики. Сейчас, спустя три года, спектакль вызвал противоречивые чувства.

«Дон Карлос» — одна из самых трагических опер Верди. Слушая ее, вспоминаешь слова маэстро о дворце испанских королей: «Эскориал суров и мрачен, как и властители, которые его воздвигали». В тоже время, это опера насыщена контрастами и драматическими столкновениями, в ней несколько любовных интриг сплетены с политическим разговором. Такая сложность сюжета требует от постановщика умения расставить акценты, подчеркнуть ключевые моменты. Воплощая перипетии либретто, важно не забывать о музыке.

Английский театральный режиссер *Эдриан Ноубл* бережно и чутко отнесся к замыслу композитора. Он не стал переносить действие в другое время, что в случае с исторической оперой зачастую выглядит нелепо. Постановщику удалось передать угрюмую и скванную атмосферу испанского двора, показать довлеющий над всеми героями страх. Но кульминациям, столь свойственным драматургии Верди, подчас не хватало силы и

убедительности. Это ослабило динамизм действия — несмотря на то, что была выбрана сокращенная, миланская редакция произведения. Особенно это относится к финалу оперы, который в этой версии прозвучал довольно неудачно, возникло даже ощущение прерванного действия. В целом постановке не хватило оригинальной режиссерской концепции, так как даже при строгом отношении к авторскому замыслу всегда есть возможность для находок.

Двойственные чувства остались от декораций, придуманных *Тобиасом Хохайзелем*. С одной стороны, сценическое оформление, безусловно, красиво. Перед зрителем предстает перспектива дворцовых помещений, уходящая вглубь сцены. Такое решение отвечает стилю

спектакля все же несколько однообразно. Особенно это касается зрителей-немузыкантов, которым именно зрелищная сторона постановки часто помогает сохранять интерес в течение всего произведения. Кроме того, снег в кабинете короля или сад без деревьев выглядят довольно странно. Некоторое однообразие оформления скрашивали яркие костюмы *Морица Юнге*, сумевшего передать роскошь испанских придворных одежд.

Противоречивым показалось и музыкальное воплощение. Однозначно понравился оркестр под управлением *Кери-Линн Уилсон*. Его звучание отличала выразительность, слышно было, что все музыканты стремились раскрыть смысл произведения. Значение этого нельзя переоценить, ведь «Дон Карлос» — опера с широкой системой лейтмотивов, большая часть которых развивается именно в оркестровой партии.



Дон Карлос - *Андреа Каре*

эпохи Возрождения, к которой относятся события оперы. Но, как бы ни была хороша декорация, неизменное присутствие ее на протяжении четырехчасового

спектакля все же несколько однообразно. Особенно это касается зрителей-немузыкантов, которым именно зрелищная сторона постановки часто помогает сохранять интерес в течение всего произведения. Кроме того, снег в кабинете короля или сад без деревьев выглядят довольно странно. Некоторое однообразие оформления скрашивали яркие костюмы *Морица Юнге*, сумевшего передать роскошь испанских придворных одежд.



Тибо - *Алина Яровая*, Эболи - *Мария Гулегина*

Не столь понравился *Олег Долгов* — Дон Карлос. Его игре временами не хватало реализма и убедительности, что особенно было заметно в финале II акта, в момент драматического столкновения инфанта и его отца. Кроме того, у него возникали и чисто технические трудности при пении в высоком регистре. В момент кульминаций солисту подчас не доставало силы голоса.

Недостатки вокальной техники были заметны и у *Елены Евсеевой* (королева), и *Агунды Кулаевой* (Эболи). Елене Евсеевой, как кажется, не хватало и понимания характера персонажа. Королева в ее исполнении не была идеальной героиней — благородной и возвышенной, а ведь именно эти качества составляют основу образа. В момент ссоры с королем (III действие) она вела себя довольно агрессивно, что идет вразрез с

замыслом композитора. Резкие жесты и вскрики противоречат заложенному в партии чувству собственного достоинства.

Хорошо звучал хор (хормейстер — *Валерий Борисов*). Во мно-



гом именно благодаря хористам удались массовые сцены, очень важные в «Дон Карлосе». Глядя на хор и артистов балета, возникало ощущение, что перед нами действительно толпа испанцев XVI столетия — настолько «вжился» они в свои роли. С наибольшей силой проявилось это в финале II акта, где соединились разные хоры — народа и монахов. Произвела впечатление и краткая, но динамичная сцена бунта в финале III акта.

Спектакль в целом разочаровал. Несмотря на прекрасную музыку, местами он казался даже скучным. И причина этого — не отдельные недостатки (их можно найти почти в любой постановке) а то, что не возникло единое целое — захватывающая драма.

*Анна Горшкова,*  
IV курс ИТФ  
Фото *Дамира Юсупова*

## ПРОБЛЕМНЫЙ ВЗГЛЯД

## «У КАМЕРНОЙ МУЗЫКИ НЕТ НИ КОНЦА, НИ КРАЯ...»

В культурном центре ЗИЛ уже на протяжении нескольких месяцев существует абсолютно новый для нашей страны формат проведения мероприятия — «модерированный» концерт, главным отличием которого является ход события: музыканты сами стоят «у руля» и решают, как все пройдет. Создатель и идейный вдохновитель этого проекта под названием «Bösendorfer лофт-филармония» — Алиса Курьева, выпускница Московской консерватории, пианистка, концертный менеджер и участница дуэта «Project N&A». Я решила встретиться с Алисой, чтобы она смогла поделиться с нашими читателями своим позитивным опытом освоения новых горизонтов камерной музыки:

— Алиса, поздравляю с открытием твоего проекта! Расскажи, пожалуйста, как родилась идея лофт-филармонии, каким, наверняка непростым, был путь к этой премьере?

— Спасибо большое! Да, путь действительно был сложным. Для меня и для моего ансамбля Никиты Буднецкого он начался еще в консерватории, когда мы успешно выступили на государственных экзаменах, а потом продолжили сопровождать друг друга на протяжении моей аспирантуры. Мы с Никитой как профессионалы настолько сошлись в музыкальных предпочтениях и настолько хорошо понимаем друг друга, что наше сотрудничество обязательно должно было продолжиться, даже когда мы покинем стены родной *Alma mater*. Но мне не хотелось, чтобы это были те же привычные концерты в Малом зале или Филармонии. Возникло желание показать камерную музыку с другой стороны. Так родилась идея лофт-филармонии.

— И в чем суть этого проекта? Что нового и интересного может преподнести публике сцена лофт-филармонии?

— С английского языка «loft» переводится как чердак. Однако, в сфере дизайна и архитектуры это слово приобрело другое значение: лофт — это перестроенный завод, который, сохранив свой индустриальный вид, с грубыми очертаниями, балками и перекрытиями, используется под другие нужды. Как правило, такие помещения становятся арт-пространствами: там проходят выставки, перформансы, инсталляции, концерты современной музыки и тому подобное. Эти помещения — с высокими потолками и окнами, несколько «нелогичные», на первый взгляд кажущиеся неудобными, пустыми. Человек в них чувствует себя нестандартно. Я стала искать такое помещение, которым и оказался зал-конструктор в Культурном центре ЗИЛ.

— А почему эти концерты называются «модерированными»?

— Одна из главных черт этих концертов — интерактивность. Музыканты сами рассказывают о произведениях, которые они будут исполнять. Сами выбирают, что донести до публики: пойдет ли речь об истории создания или об их личном отношении, будет ли это какое-то воспоминание или просто анекдот... Главная цель — быть с публикой на одной волне.

— Если присмотреться к твоим концертам, то стано-

вится понятно, что они состоят из множества вещей, которые складываются в причудливый калейдоскоп. Это и возможность общения с публикой, и необычное пространство... Но больше всего внимание привлекает видеоряд.

— Да, это действительно находка. Я решила: раз у нас зал-конструктор, пусть он будет разным. На экране появились виды разных «великих» залов мира. И оказалось, что эта бредовая идея «картонной» жизни — «выстрелила»!

— Как в твоём зале оказался рояль Bösendorfer?



— Bösendorfer — аристократический производитель роялей, марка с огромной историей. Он стал знаковой фирмой в моей жизни. Именно на рояле данной марки мы выиграли XXII конкурс Брамса в городе Перчах. На презентации этого инструмента мы успешно выступили в Физическом институте Российской академии наук. Таким образом, для меня все соединилось четко и ясно: камерная музыка и Bösendorfer. Как будто бы родились вместе!

— Сложно ли сочетать две такие разные профессии: пи-

анистка, участница камерного ансамбля, и менеджер, организатор концертов?

— Я думаю, когда тебе что-то очень сильно нравится, то это несложно (смеется). Мое увлечение менеджментом появилось, когда я была еще студенткой. Даже пришлось пойти на хитрость, чтобы посещать лекции: курс ввели для четверокурсников, а я уже была на пятом. И я попросилась вольнослушателем к Оксане Александровне Левко, которая, будучи директором артистического центра Yamaha, является доцентом междисциплинарной кафедры музыковедов нашей консерватории.

— И последний вопрос. Что для тебя значит камерная музыка?

— Камерная музыка — это жанр, который позволяет заглянуть глубоко в себя. Он очень личный, можно даже сказать интимный, сокровенный. Но, с другой стороны, это всегда диалог. Ты не один на сцене, всегда слышишь «реакцию» — поддержку, сопротивление или любовные интонации... У этого жанра нет ни конца, ни края — ведь ни один диалог и никакие эмоции не могут быть скопированы. К тому же, это определенно визуальное искусство, игра двух актеров — на сцене разворачиваются целые истории, сочиненные композиторами. Некоторые приходят из глубин веков...

Кадрия Садыкова, IV курс ИТФ

## НОВАЯ МУЗЫКА

Среди любителей академической музыки сегодня ведется много споров. Одним не нравится мода на произведения, которые без конца звучат. Другие считают, что нужно отдавать предпочтение современным сочинениям, ведь во времена Баха и Моцарта это было нормой. Однако так называемая современная музыка имеет свою аудиторию, люди, с ней несвязанные, обходят подобные мероприятия стороной.

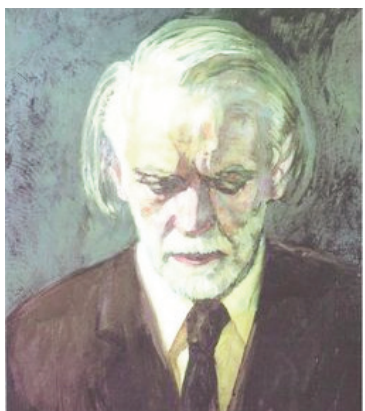
Венгерский ансамбль ударных инструментов «Амадинда», основанный в 1984 году, — явление диковинное, неакадемичное. Его звучание бывает как монотонным, так и абсолютно живым, напоминающим музыку к мультфильму. Больше всего в нем меня подкупила искренняя увлеченность артистов.

Участники — Золтан Рац, Золтан Вац, Аузел Холло и Карой Бойтош — совмещают концертную деятельность с композиторской, преподавательской и научной. Помимо классического репертуара для ударных они считают важным исполнение новой музыки: им посвящали свои пьесы Джон Кейдж, Дьердь Лигети, Стив Райх. Кроме того, ансамбль играет собственные сочинения участников и произведения молодых венгерских авторов



## МУЗИЦИРОВАНИЕ ДЛЯ ВСЕХ

В последнее время мне довелось ближе познакомиться с музыкально-педагогической концепцией венгерского композитора и педагога Золтана Кодая, который стал, по сути, создателем системы музыкального воспитания Венгрии. Я выросла в этой стране, но так сложилось, что мои музыкальные занятия в школе велись по зарубежным методикам, а в музыкальной школе я училась у русской учительницы.



Всю мою сознательную жизнь вокруг либо ругали «методику Кодая», либо ничего про нее не знали. За годы учебы в Москве я погрузилась в мир отечественной музыкальной педагогики, первый диплом писала о преподавании фортепиано и могу сказать, что русская фортепианная школа — явление уникальное. Отсюда столько гениальных педагогов, сочетающих в себе талант, любовь к работе, к музыке и к ученикам.

Знакома я и с программой Кабалевского для общеобразовательных школ, которая призвана воспитывать слушателей и развивать их без профессионального уклона. Кабалевский полагал, что в обычной школе дети не смогут научиться читать ноты или играть на музыкальных инструментах, поэтому музыкальную грамоту нужно заменить на «музыкальную грамотность»: воспитывать людей, разбирающихся в музыке и нуждающихся в ней. При этом нужно делать акцент на том, что понятно каждому без специальных терминов, а именно на связях с другими предметами (литературой, историей, изобразительным искусством), на содержании произведений, их историческом значении...

Зато в музыкальных школах образование исключительно профессиональное. Для всех детей программа одинакова, они проходят теоретические предметы и специальность, поют в хоре, сдают экзамены. Наверное, каждый музыкант согласится с тем, что обучение в музыкальной школе полезно и необходимо, там действительно приобретаются навыки, которые остаются на всю жизнь. Но сейчас в них учится довольно мало детей, обучение в основном стало платным. В результате, большая часть общества не знает нот и вообще слабо разбирается в музыке.

Сегодня ситуация с музыкальным образованием в Венгрии тоже очень непростая. В большинстве школ (и детских садов) учатся по системе Кодая, хотя за более чем 60 лет ее существования многое в ней было изменено. Кодая обычно ругают за однообразие — за бесконечное пение народных песен, одностопных и многоголосных, со словами и без. Также многим не нравится *релятивная сольмизация* — когда ступени лада определяются в условном до-мажоре, а абсолютная высота обозначается латинскими буквами: *C, D, E, F...*

Я сама несколько лет ходила на занятия по такой системе, но не выдержала, потому что было очень скучно. Но потом, прочитав работы Кодая, я была поражена гениальностью его мысли, той легкостью, с которой он пишет о концепции музыкального воспитания целой страны и с которой он воплощал эту концепцию на практике. Конечно, сегодня во многих венгерских школах идеи Кодая понимают однобоко, поэтому занятия музыкой состоят из пения песен по сборнику. Но сам Кодай предполагал большее разнообразие.

Идея его заключалась в том, чтобы учить пониманию музыки через *музицирование*. Сначала через знакомство со своей родной (народной) музыкой, затем с лучшими образцами классического искусства — произведениями Моцарта, Палестрины... Для того, чтобы *все дети* могли учиться музыке, Кодай сделал

основой своей методики *пение* (как «бесплатный музыкальный инструмент») и придумал различные приемы, упрощающие чтение нот. Например, если ввести в обиход всего 2-3 ноты, научиться их записывать и выучить расстановки между ними, то сразу можно исполнять и даже читать с листа множество песенок, которые знакомы с раннего детства.

Кодай никогда не предполагал, что на уроках должна царить скука. Наоборот, он считал, что нужно петь, читать ноты, водить хороводы, сочинять, импровизировать, слушать музыку, лишь бы у детей появился к ней интерес. По планам Кодая к моменту окончания школы ребята должны научиться петь многоголосные хоры Баха и Палестрины. Таким образом, в его концепции соединяются общее и профессиональное общее музыкальное воспитание. Изначально все дети имеют одну базу и уже потом их пути расходятся.

Конечно, концепция Кодая была создана именно на материале венгерской народной музыки, хотя с тех пор появились адаптации и для других стран. Но, мне кажется, что знакомство с этой системой было бы полезно и для русских музыкальных педагогов. Конечно, российская система музыкального образования и сама по себе самодостаточна. Но все же идеи Кодая, кстати, так полностью и нереализованные, заставляют о многом задуматься.

Анна Уткин, IV курс ИТФ

(Л. Лигети, Л. Шари, П. Этвеш), переложения популярных произведений мировой музыкальной литературы, традиционную тибетскую музыку, фольклор стран Азии и Африки. Сложился уникальный репертуар, с которым ансамбль успешно гастролирует по всему миру, а также имеет несколько десятков дисков в своем творческом «портфеле».

На концерт «Амадинды» я попала случайно — купила билеты, чтобы сходить с мамой. Прочитав программку, пришла в ужас: Губайдулина, Кейдж, американский минимализм... Моя мама немусыкант и к подобному творчеству относится скептически, однако, будучи человеком практичным, она выяснила, что перед концертом проводится встреча с исполнителями, на которую можно пойти бесплатно.

Удивительно, но на этой встрече присутствовал весь ансамбль. Участники рассказывали о выборе сочинений, о работе с композиторами. Затем в процессе концерта также сами объявляли произведения и давали развернутые комментарии перед их исполнением, знакомили слушателей с особенностями тех или иных направлений, рассказывали о музыкальных инструментах. Все это делалось от первого лица, лилась живая, а не заученная речь. В результате, маме концерт понравился даже больше, чем мне.

Анна Уткин, IV курс ИТФ

## ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ

## ЕГО МУЗЫКА РИСУЕТ, А ЖИВОПИСЬ ЗВУЧИТ

«Вселенная представляется мне  
большой симфонией;  
люди — как ноты».  
Микалоюс Чюрленис

Идея «синтеза искусств», набравшая в современном музыкальном мире небывалый размах, испокон веков будоражила умы многих поколений. Как только мы слышим это выражение, в нашем сознании сразу всплывают имена Вагнера и Скрябина. Но, как это часто бывает, в их тени прячется целое созвездие имен, мало известных широкой аудитории. Среди них — Микалоюс Чюрленис — литовский художник, музыкант, поэт, философ...

За свою короткую 35-летнюю жизнь он не получил безоговорочного признания. Одни его не понимали, другие — восхищались. Великий русский художник Николай Рерих сразу заметил много общего между Скрябиным и Чюрленисом: «Своею необычностью и убедительностью оба эти художника, каждый в своей области, всколыхнули множество молодых умов». Действительно, обоими владела идея преобразования Вселенной с помощью искусства, идея «Мистерии», оба имели «цветной» слух. Даже во внешности у них были чуть уловимые общие черты. Глубоко символично, что Чюрленис ушел из жизни «под звуки» совсем недавно написанного гениального «Прометея» Скрябина.

Современники вспоминали о Чюрленисе как о скромном, добром, сердечном и открытом человеке, любившем делиться своими впечатлениями. Интересно, что он даже обладал некоторыми гипнотическими способностями. Однако вскоре он прекратил свои эксперименты, поняв, что они нередко огорчают людей. Что же подтолкнуло Чюрлениса к идее синтеза искусств? И что все-таки перевешивает в его разностороннем творчестве?

С детства у него проявились неординарные музыкальные способности. Благодаря поддержке М. Огинского Чюрленис смог закончить оркестровую школу, а затем и Музыкальный институт в Варшаве. С большим трудом ему удалось скопить деньги на поездку в Германию и осуществить свою мечту — поступить в Лейпцигскую консерваторию. С этого времени началось его увлечение творчеством Баха, Бетховена, Вагнера, Чайковского.

Кроме музыки Чюрленис интересовался иностранными языками, астрономией, астрологией, естествознанием, геофизикой, философией, литературой (среди кумиров — Достоевский и Толстой). Этот список можно продолжать бесконечно... Еще большее восхищение вызывает его тяга к древним письменам. Позже в картинах появятся загадочные знаки-символы, расшифровать которые до сих пор точно никто не смог. Во всех этих разносторонних увлечениях и даже во внешности Чюрлениса видно желание проникнуть вглубь явлений



природы, постичь смысл жизни. Постепенно живопись стала преобладающей сферой его деятельности. Постоянно ощущая нехватку художественного образования, он посещал студию, а потом и Школу изящных искусств в Варшаве. Чюрленис стремился к тому,



чтобы живопись «звучала», а краски подчинились музыкальному ритму — он создал «музыкальную живопись». Форма, композиция, ритм, пластика — эти понятия одинаково применимы к разным видам искусств. Неповторимый узор линий в картинах и узор мелодии в музыкальных произведениях, краски на кисти и краски музыкальных гармоний, штрихи, оттенки... Даже сугубо музыкальные термины — «тональность» и «полифо-

ния» — у него выходят из своих узких границ.

В живописных шедеврах Чюрлениса можно уловить и музыкальные темы, и сходные закономерности композиции, и даже «звучащие» названия. Его первая картина — «Музыка леса» (1903) — стала напоминанием о симфонической поэме «В лесу», сочиненной двумя годами раньше. Одна из самых известных его картин — «Фуга». Практически одновременно с ней возникли живописные циклы «сонат» (Соната солнца, Соната звезд, Соната моря, Соната весны, Соната пирамид), «звучание» которых вышло далеко за пределы камерного и приблизилось к симфоническому.

Музыкальные закономерности проявляются и в картинах, напрямую не связанных с музыкой. Некоторые объекты (образы, символы, знаки) повторяются в них словно лейтмотивы. Пушистые облака символизируют живое движение, ход времени, а различные башни и пирамиды — устремленность вверх, надежду на лучшее будущее. На первый взгляд кажется, что картины Чюрлениса окутаны мрачной дымкой. Но стоит погрузиться в их таинственный мир, как тебе начинают подмигивать маленькие желтые огоньки, одуванчики, светит солнце, а где-нибудь обязательно промелькнет белая птица или ангелочек — символы духа, добра и человечности.

На просьбу объяснить содержание своих картин Чюрленис всегда негодовал: «Почему они не смотрят? Почему не напрягают свою душу? Ведь каждый по-иному подходит и иначе воспринимает произведения искусства». Их синтетическая природа предстает перед зрителями не только в объединении музыки и живописи. Стоит лишь бегло посмотреть названия его работ, как перед нами разворачивается неведомый глубокий мир Художника. Здесь и философские понятия человеческого бытия («Истина», «Мой путь», «Жертва»), и сказочные образы («Сказка замка», «Путешествие королей»), и темы космического масштаба («Баллада о черном солнце», циклы «Сотворение мира», «Знаки зодиака») и, конечно, образы родной природы («Музыка леса», «Покой», цикл «Времена года»). Чюрленис говорил: «Природа содержит в красках и формах элементы всех картин, как клавиатура — все музыкальные мелодии»...

Светлана Пасынкова,  
IV курс ИТФ

## КОНЦЕРТНЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ

## «ШОПЕН ПРОДОЛЖАЕТ ЖИТЬ...»

«Музыке Шопена под силу покорить самых разных слушателей. Даже в наш абстрактный атомный век, когда эмоции вышли из моды, Шопен продолжает жить». Такие слова были сказаны Артуром Рубинштейном в середине прошлого столетия. Но и сегодня это высказывание не утратило актуальности. Произведения Шопена звучат в концертных залах, появляются их новые, необычные интерпретации, неизменно вызывающие интерес публики. Одно из доказательств этому — концерт в Большом зале 16 ноября 2016 года, целиком посвященный творчеству композитора.

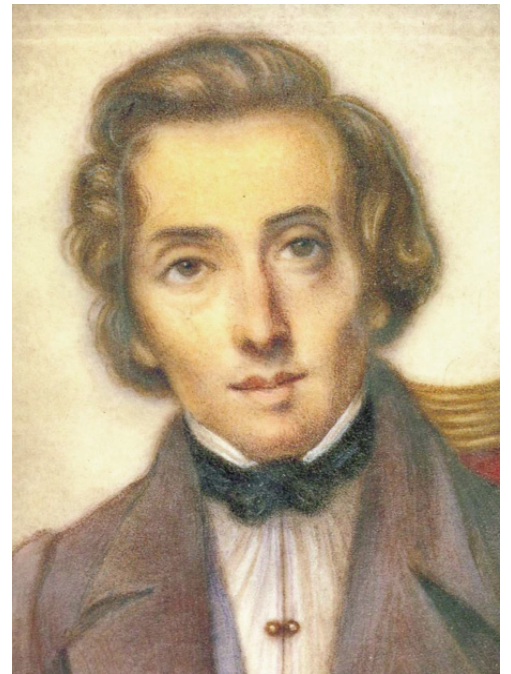
Внимание привлекла оригинально составленная программа: исполнялись вальсы, лишь оттеняемые крупными сочинениями. Прозвучали 11 из 14 созданных композитором вальсов, что дало яркое представление о своеобразии трактовки жанра, богатстве и многогранности настроений. Среди вальсов Шопена есть лирические, мечтательные и эффектные, темпераментные. Воплощение эмоциональных оттенков потребовало от пианистов чуткости к авторскому тексту, так же как прекрасного владения инструментом.

Из четырех участников концерта больше всего запомнился Алексей Чернов, выпускник Московской консерватории, лауреат конкурса имени П. И. Чайковского. Он сыграл три вальса и три мазурки. Пианисту удалось передать и поэтическую грусть медленного вальса ля минор, и ликование виртуозного ля-бемоль мажорного вальса, и драматизм ми минорного. В обоих минорных пьесах привлекла тонкость воплощения контраста крайних и средней частей. Особенно удачно прозвучал он в вальсе ми минор, где бурному, порывистому началу была противопоставлена изящная середина. Нельзя не отметить прекрасный пианизм А. Чернова, как и способность музыканта поставить на первый план выразительность, содержание произведения. Собоветно виртуозное начало подчеркнуто было только в блестящем вальсе ля-бемоль мажор. Запомнилось легкое, прозрачное звучание высокого регистра, тонкость педализации и мастерство *rubato* — детали, без которых невозможно передать дух шопеновской музыки. В мазурках, возможно, наиболее сложном для интерпретации жанре, пианисту удалось рас-

крыть глубину авторского замысла, передать их лиричность и танцевальность. Особенно ярко проявилось это в мазурке до-диез минор.

Вслед за Черновым выступал студент Московской консерватории Андрей Шичко (класс проф. М. С. Воскресенского), представивший публике четыре вальса и полонез-фантазию. В полонезе, одном из известнейших произведений Шопена, привлекла выстроенность формы. Исполнителю удалось найти баланс между импровизационной, лирической и героической сторонами пьесы. При этом лирика была вынесена на первый план, что раскрыло связь полонеза-фантазии со звучащими до него изящными миниатюрами.

Менее ярким показалось начало концерта, хотя программа первого отделения была составлена удачно. В исполнении Ивана Рудина и Константина Хачикяна (студент класса проф. А. А. Писарева), помимо вальсов прозвучали Баллада № 2 (Рудин) и Фантазия фа минор (Хачикян). Их сопоставление выявило некоторое



сходство друг с другом, причем, родство было усилено тем, что в фантазии исполнитель подчеркнул повествовательные, эпические черты. Удачно прозвучали у Хачикяна и три вальса, контрастные по настроению: задумчивый ля-бемоль мажорный (op. 69 №7) сменил меланхолический до-диез минорный, за которым следовал темпераментный полетный вальс ля-бемоль мажор (op. 64).

В целом концерт оставил очень благоприятное впечатление. А тот интерес, который проявила к нему публика, с большим вниманием слушающая каждого пианиста, показывает, что красота музыки Шопена и в наши дни вызывает в душах людей живой отклик.

Анна Горшкова,  
IV курс ИТФ

Главный редактор:  
профессор Т. А. Курышева  
Ответственный редактор и  
оригинал-макет: М. В. Переверзева  
Редактор: Н. А. Травина  
Сдано в печать 15.02.2017

125009, Москва, ул. Б. Никитская, 13  
Интернет: tribuna.mosconsrv.ru  
Свидетельство о регистрации СМИ:  
ПИ № ФС77-37913  
ПРИ ПЕРЕПЕЧАТКЕ ССЫЛКА  
НА ГАЗЕТУ ОБЯЗАТЕЛЬНА