



ВЫХОДИТ С 1998 ГОДА

МУЗЫКАЛЬНАЯ ГАЗЕТА СТУДЕНТОВ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

СТР. 2

РУССКОЕ МУЗЫКОВЕДЕНИЕ
НА ЗАГРАНИЧНЫЙ ЛАД

СТР. 3

СЕМИВЕКОВОЕ СОКРОВИЩЕ
ПЕВЧЕСКОГО ИСКУССТВА

СТР. 4

НАША КУЛЬТУРА - ОДНА ИЗ
ВЕЛИЧАЙШИХ НА ПЛАНЕТЕ

СТР. 4

НАЧАЛО ПОЛОЖЕНО

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ

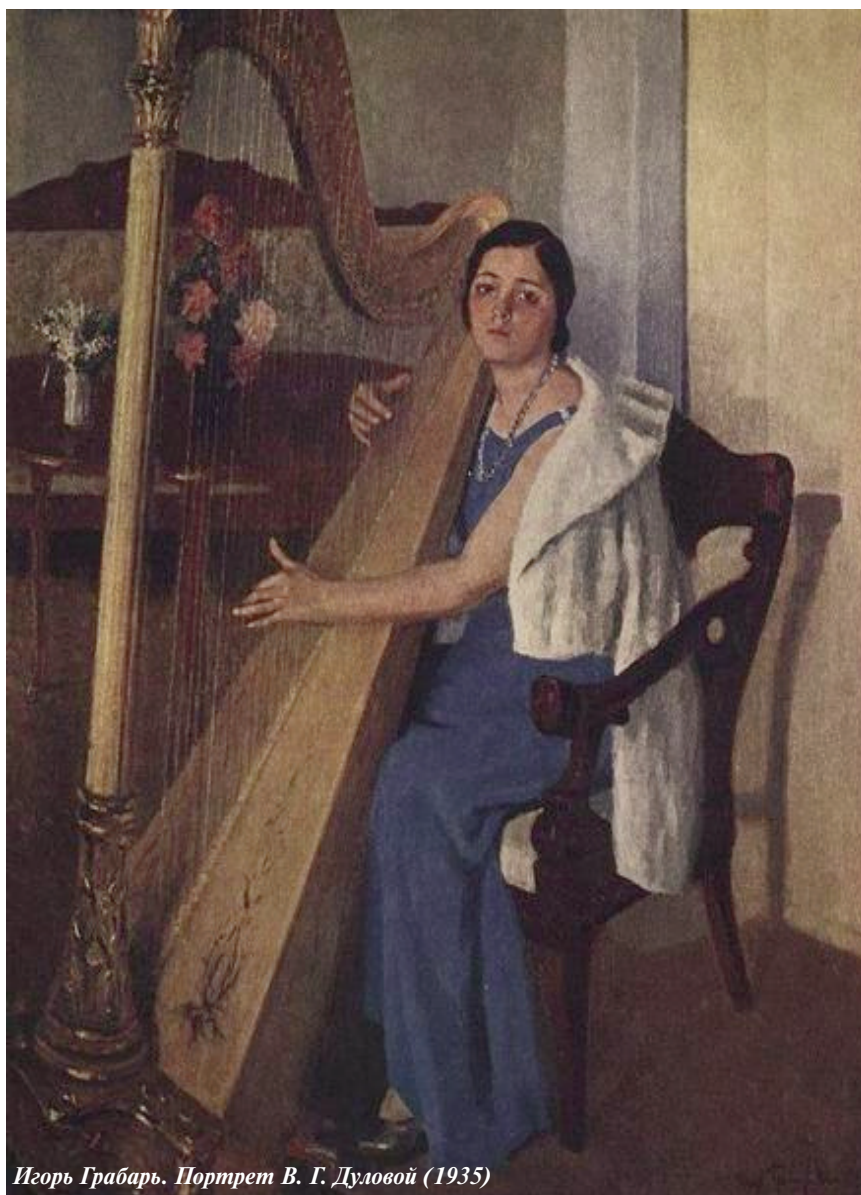
С именем Веры Георгиевны Дуловой (1909–2000) связана целая эпоха в истории арфового искусства. Выдающаяся исполнительница — муза, вдохновлявшая своей игрой композиторов, художников, поэтов — Вера Георгиевна внесла большой вклад в развитие отечественной арфового школы: воспитала целую плеяду известных исполнителей (среди которых — нынешние педагоги консерватории), вела обширную просветительскую, методическую деятельность, и, наконец, стояла у истоков *Русского арфового общества*, недавно отметившего свой полувековой юбилей.

Этому событию был посвящен специальный вечер «*Четыре века музыки для арфы*», состоявшийся 13 марта в зале им. Н. Я. Мясковского. Он вызвал колоссальный интерес у слушателей — многим просто не хватило мест в зале, и они расположились в коридоре, пытаясь уловить звуки, доносившиеся из-за дверей. Программа была исключительно насыщенной. Помимо оригинальных произведений для арфы звучали переложения сочинений Моцарта, Дебюсси и де Фальи. Географический и временной диапазон программы охватывал музыкальное искусство почти всего северного полушария последних четырех веков. Завершила концерт посвященная Дуловой «*Фантазия в розовых тонах*» нашего соотечественника и современника Виктора Ульянича.

Вечер объединил исполнителей самых разных возрастов, представителей многих учебных заведений: участвовали юные арфистки из ЦМШ и Гнесинской школы, Детской школы искусств им. Шуберта и Колледжа им. Г. П. Вишневецкой, студентки консерватории и Ипполитовки, солисты творческих коллективов и даже преподаватели. Арфа звучала не только сольно, но и в ансамбле с фортепиано, валторной, флейтой, вибратоном и второй арфой.

Воспоминаниями о занятиях в классе Веры Георгиевны и личном опыте общения с Учителем с удовольствием поделилась преподаватель Московской консерватории Елена Николаевна Ильинская.

— Елена Николаевна, как Вы попали в класс Веры Георгиевны? Была ли связана с этим какая-нибудь особенная история?



Игорь Грабарь. Портрет В. Г. Дуловой (1935)

— Истории, в общем-то, никакой не было. Училась я у Михаила Павловича Мчеделова, и Вера Георгиевна пришла на наш выпускной экзамен. Она сидела в комиссии, и таким образом я попала к ней в класс. На консультации перед поступлением у меня почему-то не было особого волнения. Я играла сонату Дюссера, которая была обязательным произведением на израильском конкурсе. Вера Георгиевна спросила: «А быстрее можешь?». Она-то хотела, чтобы я медленнее играла, а я думала, что мне и вправду нужно играть быстрее, и все ускорила...

— Какие произведения и каких авторов Вера Георгиевна предпочитала давать своим ученикам?

— Она замечательно владела арфового школой, и считала, что без этого не может быть звуча-

ния. Если ты очень одаренный человек, но у тебя нет правильного аппарата, правильного извлечения звука, каким бы ты ни был талантливым, выразить себя не сможешь — будет нечем. Поэтому с самого начала мы «садились на этюды» (она сама отредактировала этюды Черни). Вера Георгиевна очень тщательно следила за тем, чтобы соблюдались правила, которые сейчас и я, как преподаватель, стараюсь не пропустить. Она была педагогом, но при этом оставалась артисткой, действительно Народной артисткой. Мы всегда знали, к кому на урок идем. Она все показывала и брала обыкновенный аккорд так, что

Дебюсси и Равеля, понимаем, что эти композиторы арфу очень любили). Дулова дала жизнь многим произведениям, и ей

Вере Дуловой

Сергей Городецкий

«АРФА»

Когда из голубого шарфа
Вечерних медленных теней
Твоя мечтательная арфа
Вдруг запоет о вихре дней,

О бурях неги, взлетах страсти,
О пламенеющих сердцах,
Я весь в ее волшебной власти,
В ее ласкающих струях.

И кажется, что эти звуки
На волю выведут меня
Из праздной скуки, душевной муки
Ушедшего бесплодного дня.

самой посвящено очень много музыки.

— С кем она была связана больше всего?

— Она выступала со многими выдающимися музыкантами. Очень дружила с Козловским, аккомпанировала ему. Когда была маленькой, Луначарский отправил ее, Оборина и Шостаковича учиться за границу, и их дружба продолжалась и дальше. Дружила с А. Хачатуряном и его женой Ниной Макаровой, Л. Книппером, А. Балтиным, Р. Щедриным, А. Жоливе. Ее всегда окружали ученые, писатели, деятели искусств.

— Как Вере Георгиевне удалось совместить педагогическую, концертную и организаторскую деятельность?

— Она была очень сильная, и умела хорошо организовывать, причем не потому, что у нее был организаторский дар, а потому что кто-то должен был это делать. По сути, она подготовила возникновение *Русского арфового общества* — а тогда, 50 лет назад, это была просто *Всесоюзная ассоциация арфистов*. Нужно было объединить учеников ЦМШ в Москве и Ленинграде, студентов консерваторий, оркестрантов из разных городов — все они стали собираться в Москве в этой Ассоциации, которая поддерживала молодежь, развивала арфовое образование, проводила концерты, смотры, фестивали, детские конкурсы... Дулова из-за границы привозила ноты, много рассказывала о своих поездках. Когда ее не стало, эта деятельность продолжилась, и постепенно Ассоциация «переродилась» и юридически переформировалась в *Русское арфовое общество* (2003), которое стало правопреемником того, что создала Дулова.

Вера Георгиевна очень высоко подняла значимость советской школы, ее считали королевой арфы. Вся ее жизнь была связана с Большим театром и Госоркестром, ни один правительственный концерт не обходился без Дуловой. Она с арфой и на Северный полюс летала. Она всегда была на пьедестале.

Беседовала

Александра Обрезанова,
студентка III курса ИТФ

1967

НА ТЕАТРАЛЬНОЙ СЦЕНЕ

ТИТИЙ... БЕЗУПРЕЧНЫЙ?

Одна из самых эффектных премьер сезона состоялась в апреле в Камерном музыкальном театре имени Б. А. Покровского — «Титий Безупречный», опера в двух действиях Александра Маноцкова на либретто Владимира Мирзоева по одноименной пьесе Максима Курочкина.

Поводом для создания пьесы послужило предложение, поступившее нескольким драматургам от Шекспировского Королевского театра и The Royal Court Theatre, создать в качестве эксперимента такой текст, который содержал бы аллюзии на пьесы Шекспира. Курочкин выбрал самую кровавую шекспировскую трагедию «Тит Андроник» и написал драму о сложных поисках выхода из экзистенциального тупика. «Чтобы понять современную пьесу, требуется определенное усилие», — говорит один из героев «Тития». Усилие требуется и для



понимания современной оперы...

Музыкальный материал непривычен и сложен для оперных артистов: «опера в опере» обрамляется фрагментами «реального повествования», в которых использован *Sprechgesang* и пение хора под аккомпанемент шумов. Полноценное оркестровое звучание появляется только в момент начала представленной на суд героя «пьесы Шекспира».

При этом музыкальный пласт оперы многогранен, Маноцков со свойственной ему органич-

ностью и стройностью мысли играет музыкальными техниками и стилями. К примеру, входящий глас хора «О, Титий Безупречный» отсылает к эпохе барокко, а партия Субурбия напоминает партию героя оперы-буфф, и таких аллюзий и реминисценций можно привести множество. Но каждый отдельно взятый образ внутри спектакля ярко индивидуален, будь то слегка комичная Нерегулярная жена Капитана, абсолютно Безупречный в своих глазах Титий, хитрый и рассудительный Архитектор или нарочито-шутовская до трагичности Порк, жена и шут Тития.

«Титий Безупречный» не сразу воспринимается как опера, и это не случайно. Музыка

здесь — лишь одно звено цепочки тесных взаимосвязей. Огромное количество причудливых смысловых переплетений в литературной основе, математическая выверенность музыкальной



ткани и сценографии сплетаются в единый замкнутый мир, во главу которого встает вопрос, так и не решенный ни в опере, ни в пьесе окончательно: «У человечества останется только один враг. И этот враг...».

К сожалению, от третьего после премьеры спектакля, состоявшегося 23 апреля, остались смешанные чувства. Техническая сторона не оставила ожидаемого удовлетворения. Не хватало дикционной четко-

сти, слаженности в совместной декламации, местами ощущался недостаток в насыщенности звучания. Не было ощущения туго натянутой струны, такой, когда в раскаленном воздухе гудит оголенный нерв. Но позволим себе предположить, что такую оперу сложно ровно и с блеском исполнять два вечера подряд.

«Это невозможно понять. Это современная пьеса», — говорит врач-убийца в перерыве «пьесы Шекспира». Современное произведение Маноцкова — шире, чем опера, оно — синтез космических пространств, задиристой иронии и глубокого личного начала.

Эту оперу хочется увидеть еще и еще раз. И пусть ответ на главный вопрос так и не прозвучит, пусть сюжетные ходы пьесы, по словам Маноцкова, представляют собой «доведенное до абсурда представление о «красоте-которая-спасет-мир»», «Титий Безупречный» интересен — своей безупречностью.

Ольга Ординарцева,
выпускница МГК

ПРОБЛЕМНЫЙ ВЗГЛЯД

РУССКОЕ МУЗЫКОВЕДЕНИЕ НА ЗАГРАНИЧНЫЙ ЛАД
Беседа с профессором В. Н. Холоповой

- Валентина Николаевна, сложно ли адаптировать русскую музыковедческую терминологию для зарубежных читателей?

- Ваш вопрос очень актуален, потому что наступило время тесного общения с зарубежным музыковедением. Терминология в разных странах так или иначе отличается. Если термины пришли к нам с Запада, как *интервал*, *аккорд*, *тональность*, *метр*, *ритм*, они, естественно, на западные языки переводятся очень легко. Скажем, у меня в Венгрии была издана книга «Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века», и там проблем с переводом не возникло. Сложности появляются, когда иностранцы обращаются к терминам, выработанным у нас, отражающим специфику *русского музыковедения*.

- Например?

- Трудности начались с термина *лад*, который ввел Б. Яворский в связи с теорией ладового ритма. Оказалось, что адекватно этот российский термин ни на какие западные языки перевести невозможно, потому что там получаются *modus*, *mode*, *modes*, что означает средневековые лады.

Но самая большая сложность, прямо-таки «камень преткновения», — асафьевская *интонация*, — термин, который активно используется не только в российском теоретическом музыковедении, но и вообще в большом ходу у музыкантов. Советский музыковед Б. Ярустовский, выезжая в свое время за границу, пропагандировал труды Асафьева и особенно его определение термина «интонация». И весьма удачно: он

вошел в зарубежные словари и энциклопедии. Так, в последнем издании энциклопедии MGG (*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*) сказано: «Совсем другое значение получила «интонация» в музыкальной эстетике Бориса Асафьева». То есть, без упоминания Асафьева невозможно получить адекватное представление об этом понятии.

- И как же надо применять асафьевскую интонацию за рубежом?

- Раз у них это слово вошло в обиход, причём уже в течение многих десятилетий, то остается только объяснять, в чем его смысл и как его использовать. То есть, распространять нашу российскую «смысловую» науку, которая начинается с понятия «интонация», в зарубежных странах. И знаете, нечто близкое мне встретилось в США и Великобритании.

- Что Вы имеет в виду?

- Скажем, в США — «топики» Л. Ратнера. Это определенные выразительные комплексы, музыкальные формулы (найденные у венских классиков), которые можно сравнить с интонацией. Но надо искать аналогии не только за рубежом. Можно подключить наряду с единицами *содержания*, также и те смысловые единицы, которые выработаны коллегами-музыковедами в России в области *семантики*.

- И кто именно их разрабатывает?

- Назову профессора из Уфы Л. Шаймухаметову. У нее есть понятие *мигрирующие формулы* — как бы некие музыкальные «слова», которые переходят из одного контекста в другой. Однако, вся имеющаяся смысло-

вая терминология и в России, и за рубежом к единству пока не сведена, это — перспектива на будущее.

- Как обстоит дело как с переводом на иностранные языки самого слова «содержание»?

- Намного проще, чем с интонацией. Известно, что в философии понятие «содержание» ввел Гегель в составе триады: *форма, материя, содержание*. Я взяла «Эстетику» Гегеля по-немецки и посмотрела, какие слова он применяет в качестве *содержания*. Оказалось — *Inhalt* и *Gehalt*; значит, термин есть, причём не один, а два. Открыла «Эстетику» Гегеля по-английски и увидела перевод тех двух терминов как *content*. И для меня стало ясно, что английский эквивалент «музыкального содержания» — это *musical content*. Аналогичен ему и французский термин *le contenu musical*.

Есть понятия, которые разработаны мной. Например, одно из них — «специальное и специальное музыкальное содержание». А. Ровнер предложил простой вариант перевода — *specialized and non-specialized musical content*. Статья с таким названием напечатана в новом музыкальном журнале *Philharmonica International Music Journal* (можно найти в интернете). Идет перевод моих статей на китайский язык. Китайские коллеги в этом очень хорошо разобрались и даже приложили иллюстрации.

- Тогда как быть с «тремя сторонами музыкального содержания»?

- Большие трудности возникли со словом «сторона». Я, можно сказать, почти весь мир опросила. Несколько вариантов

дал А. Ровнер, еще десять — И. Ханнанов, а знакомый теоретик из Нью-Йорка, американец Филип Юэлл — свой ряд понятий. В результате, в пределах одной статьи используются, по крайней мере, четыре термина: *side, aspect, category, dimension*.

- На какие языки сложнее всего переводить?

- Трудно переводить на английский, на немецкий — легче. Российская система понятий содержательного порядка с немецким языком как-то коррелирует, а с английским каждый раз требует пояснения. На китайский перевод получается. А по поводу французского мои друзья из Парижа сказали, что музыковедение во Франции настолько слабо развито, что если мы будем вводить новые термины, это будет за гранью их восприятия. На итальянский переводить обсуждаемые термины я не пробовала, хотя там вышла моя книга о Губайдулиной. В ней не было ничего специфического в этом плане.

- Ваша книга «Феномен музыки» уже переведена на другие языки?

- Она вышла недавно. Но две главы из нее опубликованы в виде статей на английском.

- Кто Вам помогает с переводами?

- К сожалению, я сама перевожу с немецкого и английского лишь со словарем, но для докладов хорошо отработываю произношение и тем самым овладеваю и устной терминологией. А переводить статьи и книги должен только носитель языка, каковыми и являются мои переводчики. Иначе все летит в кор-

зину. Нам сейчас надо, чтобы языками в совершенстве владели специалисты-музыканты, какие у нас практически отсутствуют. В России вообще нет такой категории специалиста — музыковед-переводчик!

- У вас вышла уже не одна книга за рубежом. Как это было?

- Очень трудно найти и заинтересовать издательство. Хорошо, когда оно само делает заказ. Например, немецкое издательство Schott предложило опубликовать мою книгу о Шедрине, они сами ее перевели. Была попытка перевести мою биографическую книгу о Шнитке: подали заявку в Лондон, но там в ней увидели... пророссийский акцент — слишком большим патриотом предстал Шнитке! Из профессиональной плоскости вопрос перешел в политическую, так что проблемы могут возникнуть самые разные.

Те же немцы предложили перевести нашу с Ю. Холоповым совместную книгу о Веберне (первый том), потребовали ссылки на все немецкие оригиналы, чтобы не было двойного перевода. Книгу надо было составлять второй раз. Что-то пришлось убрать, потому что исчезли некоторые источники. Труд был огромный — мы вместе работали целый год. Но в результате те, кто читают по-немецки, говорят, что издание получилось даже лучше, чем русское. Однако, когда ту же книгу о Веберне переводили на итальянский, таких проблем не возникло. В Италии же, на фестивале Губайдулиной была устроена торжественная презентация моей книги о Губайдулиной (с интервью Э. Рестаньо), были представители прессы. Ко мне подходили итальянцы и говорили: «Complimenti!». Было приятно...

Беседовал Артём Семёнов,
студент III курса ИТФ

НА ТЕАТРАЛЬНОЙ СЦЕНЕ

ОСОБЕННАЯ ПРЕМЬЕРА

В этом сезоне московской публике выпал редкий шанс — услышать один из шедевров оперного искусства, никогда не исполнявшийся в столице, да и в России представленный лишь однажды, более тридцати лет назад в весьма переработанном варианте. А речь между тем идет об «Ифигении в Тавриде» Кристофа Виллибальда Глюка, написанной им более двух сотен лет назад для парижской сцены. 10 марта в театре «Новая опера» Юношеский симфонический оркестр имени Л. В. Николаева под управлением Валерия Валитова, хор театра и международная команда солистов стали участниками концертного исполнения. Сочинение прозвучало в подлиннике — на французском языке, а в помощь слушате-

лям бегущая строка над сценой давала русский перевод, выполненный доцентом кафедры истории зарубежной музыки А. В. Булычевой.

«Ифигения в Тавриде» — последняя из выдающихся опер Глюка, в которой претворились основные принципы его оперной реформы. Несмотря на близость традициям жанра оперы-серия, в ней можно выделить множество новаторских моментов. Например, особенности сюжета: в опере нет привычной любовной интриги, на первый план выходит идея — жизни и смерти, дружбы и жертвенности. Драматическое действие развивается достаточно условно, главной становится музыка и мелодика декламационного характе-

ра, лишенная привычных украшений и распева.

Партитура оперы предъявляет высокие требования к уровню вокального и актерского мастерства. Для постановки были приглашены певцы из разных стран. Все они — лауреаты международных конкурсов, в репертуаре которых многие оперные главные партии. Это Оксана Аркаева (Россия) — исполнительница роли Ифигении; Даниэль Ин-ку Ли (США) — Орест; Себастьян Феррада (Уругвай) — Пилад, друг Ореста; Евгений Ставинский — Тоас, царь Тавриды; Елена Терентьева — Диана; а также Ирина Костина, Анна Синицына, Ольга Ионова, Артем Гаврилов, Михаил Первушин.

Несмотря на концертное исполнение, артисты не просто пели свои партии, а старались

играть роли, переживая чувства своих героев. Постановщики даже привнесли в концертное исполнение некий элемент сценического действия, каким стал выход Дианы в финале оперы. Героиня появилась на балконе — словно спустилась с небес — как и положено богине.

Тонко и профессионально сопровождал спектакль оркестр под управлением Валерия Валитова. Несмотря на то, что музыканты этого коллектива довольно молоды (многие из них — студенты учебных заведений), порадовало их мастерство и слаженность. В их исполнении чувствовался стиль музыки Глюка, однако, выбранные дирижером темпы, пожалуй, были излишне быстрыми. И хоры, играющие важную роль в музыкальной драматургии оперы, которые принимают

непосредственное участие в сценическом действии, звучали не так убедительно, как этого хотелось бы (хормейстер — Юлия Сеникова). Особенно это было заметно в хроматически сложной ткани «диких скифов» из II действия.

Спектакль собрал полный зал: среди слушателей были как любители классической музыки, так и профессиональные музыканты, которые с нетерпением ждали особенную премьеру. И те и другие слушали оперу внимательно, увлеченно и с пониманием. К сожалению, это было единичное исполнение — на следующий день солисты разлетались по разным странам. Хочется надеяться, что для московских любителей музыки такая возможность представится еще раз.

Диана Висаитова,
студентка III курса ИТФ

ЗА ТВОРЧЕСКОЙ БЕСЕДОЙ

СЕМИВЕКОВОЕ СОКРОВИЩЕ ПЕВЧЕСКОГО ИСКУССТВА

В преддверии светлого праздника Пасхи, в день «Вербного Воскресения», ансамбль древнерусского певческого искусства «Асматикон» при научно-исследовательском центре церковной музыки имени протоиерея Димитрия Разумовского Московской консерватории выступил в Музее древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева. Концерт был посвящен песнопениям Страстной Седмицы.

Писать об ансамбле, в котором поешь, конечно, ответственно (но и приятно — это хорошая возможность поделиться своим открытием в буквальном смысле этого слова). Мое знакомство с ним, как и с древнерусским знаменным пением, произошло на втором курсе, когда русская музыка началась с погружения в православную культуру, воспринятую Русью из Византии. К сожалению, современный человек имеет об этом весьма скудные представления. О музыке и говорить нечего — это неизвестный пласт культуры, который сохранился до наших дней только в старообрядческой традиции (хотя само слово «старообрядцы» у многих, к сожалению, вызывает неправильные ассоциации). В подобной ситуации ансамбль, специализирующийся на исполнении как знаменных, так и византийских песнопений, помимо духовно-эстетической выполняет важную просветительскую функцию.

Уникальный в своем роде коллектив существует с 2010 года. На данный момент в нем поют четыре человека, которые исполняют песнопения по книгам и рукописям, написанным соответствующей нотацией (крюковой или поствизантийской невменной). Руководит ансамблем Анна Александровна Елисеева, научный сотрудник НИЦ церковной музыки им. протоиерея Димитрия Разумовского и преподаватель Московской школы византийского пения, с которой мы побеседовали.

— Анна Александровна, как произошло Ваше знакомство с древнерусским и византийским распевом?

— С древнерусским богослужебным стилем пения мое первое практическое соприкосновение произошло в ансамбле древнерусской музыки «Сирин» (руководитель — А. Н. Котов). В его составе я с 1994 по 2004 год занималась исполнением песнопений знаменного, а также путевого и демественного распевов. Одновременно, руководя церковным хором в Храме Введения Богородицы в Барашах, я все больше и больше утверждалась в мысли, что именно знаменный распев, появившийся на Руси как национальное переинтонирование и переосмысление византийского распева, наилучшим образом подходит для исполнения церковных песнопений и в современном православном храме. Не случайно он в течение нескольких веков оставался единственным музыкальным стилем русского церковного богослужения.

В 2004 году в Москве открылась Школа византийского пения под руководством Константина Фотопулоса. Ученик знаменитых греческих псалтов (церковных певцов), он непосредственно воспринял от них живую традицию византийского пения и передал ее своим московским ученикам. Оказавшись в числе первых учеников Фотопулоса, я смогла получить теоретические, исторические и практические знания о византийской богослужебно-певческой традиции непосредственно «из первых рук». Эти знания теперь я передаю и моим коллегам (в том числе, одной из основных участниц нашего ансамбля — Ирине Владимировне Стариковой), и последующим поколениям учеников.

— Кто явился инициатором создания такого коллектива?

— Идея создания ансамбля, который бы отражал и «озвучивал» результаты исследований сотрудников НИЦ церковной

музыки, а кроме того, знакомил бы слушателей с двумя великими певческими традициями, принадлежит руководителю Центра, профессору Ирине Евгеньевне Лозовой, неизменному вдохновителю, консультанту и самому внимательному слушателю наших выступлений.



У любого исследователя возникает естественное желание услышать «звучание» рукописных текстов, записанных различными видами нотаций, которые им реконструируются и изучаются. Мы пытаемся по мере наших сил его воссоздать. Не претендуя на абсолютную точность истолкования и интерпретации (что наивно!), мы стараемся максимально приблизиться к пониманию певческой психологии, к музыкальному мышлению, связанному с законами средневекового и более позднего богослужебного пения.

— Музыка, которую исполняет ансамбль, весьма отличается от той, к какой привыкли слушатели, приходящие на концерт. К тому же, наше европеизированное сознание полно «штампов» в восприятии музыки. Древнее искусство — это особый звучащий мир, погружаясь в который осознаешь, что эта музыка не похо-

жа ни на какую-либо другую. В чем, на Ваш взгляд, главные ее достоинства и ценность?

— Действительно, то, что исполняет наш ансамбль, не вполне «музыка» в современном понимании слова. Это, скорее, «звучащие тексты», высокая гимнографическая поэзия, распевая более или менее пространно и искусно. Современный слушатель, действительно, мало знаком с древнерусской музыкальной культурой. От него сокрыто семивековое сокровище — огромный и многоценный пласт отечественного певческого искусства. Как ни парадоксально, но многие начинают летоисчисление русской музыки с XVIII века, не подозревая, что несколькими столетиями раньше она плодотворно развивалась и достигла высочайшего расцвета, подарив мировой цивилизации самобытные и неповторимые шедевры национального «мелотворчества».

О византийском же распеве даже подготовленные слушатели имеют нередко искаженные представления. Мы воспринимаем традицию византийского пения, существующую сейчас в греческой и других восточных православных церквях, как продолжение великой многовековой певческой культуры, давшей впоследствии первоначальный импульс и систематическую базу для развития знаменного распева на русской почве.

Кроме того, важно понимать, что как исполнение, так и восприятие монодийных песнопений — серьезный труд, эмоциональный, интеллектуальный, душевный и духовный. Мы очень благодарны нашим слушателям за их неизменное внимание и глубокий интерес к тому, что мы исполняем на наших концертах, за ту внутреннюю работу, которую они проделывают во время нашего пения, «взаимодействуя» с нами и помогая нам.

— Ансамбль ведет и научную деятельность: концерт-лекция является частым форматом выступлений. О чем чаще всего приходится рассказывать?

— Просветительская деятельность входит в круг задач нашего ансамбля. Поэтому наши выступления часто сопровождаются комментариями к исполняемым песнопениям или же лекцией. В них раскрываются история возникновения и бытования распевов в культурном, историческом, литургическом контексте; способы и законы отражения гимнографических текстов в мелодии, их взаимодействия; описываются характерные черты распевов, их графическая фиксация и многое другое. Думаю, они удачно дополняют наши выступления и помогают прояснить многое в той малоизвестной музыкальной культуре, к которой мы стараемся приобщить современных слушателей.

— С какими трудностями Вы сталкиваетесь в ансамбле как музыкант-профессионал?

— Основная трудность — это формирование состава ансамбля. Каждый из участников должен обладать целым комплексом знаний, умений и навыков. Это и свободное владение нотацией, как знаменной, так и византийской. И умение интерпретировать тайнозамкнутые формульные начертания: средневековые и более поздние нотации — стенографические, певец должен уметь и правильно исполнить «зашифрованные» мелодические формулы в соответствии с гласом песнопения (для этого требуются не только знания, но и цепкая музыкальная память). И тонкий слух. И гибкий голос с особой техникой, необходимой для исполнения одноголосного мелоса древних распевов.

Все это требует от нас регулярных многочасовых занятий, то есть определенного самоотвержения, возможного только при условии горячей любви и глубокого уважения к тем певческим традициям, изучением и исполнением которых занимается наш ансамбль.

Беседовала Мария Кузнецова,
студентка III курса ИТФ

В ЧЕРЕДЕ СОБЫТИЙ

ДМИТРИЙ КРЮКОВ: НАША КУЛЬТУРА - ОДНА ИЗ ВЕЛИЧАЙШИХ НА ПЛАНЕТЕ

В марте Большой театр во второй раз принял участие в Гонконгском фестивале искусств — одном из крупнейших в Азии. Традиционно «выездной» балетный репертуар («Пламя Парижа» Ратманского и «Драгоценности» Баланчина) на этот раз дополнила «Царская невеста» в постановке Ю. Певзнер — спектакль в репертуаре Большого, удовлетворяющий самым взыскательным представлениям о русской классике с декорациями, выполненными по мотивам Ф. Федоровского. О выступлении оперной труппы на фестивале рассказал дирижер-ассистент музыкального руководителя постановки Г. Н. Рождественского — Дмитрий Крюков.

— Большой театр 13 лет назад уже ездил в Гонконг с операми «Борис Годунов» и «Любовь к трем апельсинам». Дмитрий, скажите, с какой целью была эта поездка?

— Боюсь, что не смогу ответить, так как в вопросе о цели поездки генеральный директор или гастрольный отдел театра были бы более компетентны. Вероятно, ввиду сложившейся напряженной обстановки в мире, можно говорить о политической значимости, укреплении дружбы наших народов, но, как мне кажется, первоочередная цель подобного рода поездок — представление национальной культуры. Нынешний фестиваль в Гонконге, на который были приглашены коллективы с мировым именем и сложившимися традициями, такие как Лос-Анджелесская филармония, Дрезденская капелла и наш Большой театр, как и все крупные мероприятия, планировался заранее. Обстоятельства сложились столь удачным образом, что Большой театр вновь смог не просто порадовать, но, не побоюсь этого слова, покориť китайскую публику.

— В чем это выразилось?

— Мы выступали в театральном зале, количество мест в котором превышает две тысячи, и на всех трех спектаклях яблоку некуда было упасть. Меня поразило то, как люди слушали музыку и смотрели спектакль, — все до одного сидели как вкопанные, с интересом откликаясь буквально на все перемены настроений. В Москве я такого не встречал. Публика не давала уйти со сцены — кланялись порядка 15 раз, и так каждый спектакль. Надо сказать, что оперы, в нашем понимании, там вообще нет. В театре идут преимущественно мюзиклы, различные китайские национальные представления.

— Как перенесли перелет артисты?

— Я бы сказал, удовлетворительно. Конечно, очень тяжело летать на такое из-за разницы во времени. Большинство артистов привыкли к Европе, где

время «отстает» по отношению к Москве, есть возможность больше поспать, а здесь — наоборот. Но, думаю, главным камнем преткновения оказалась невыносимая, по нашим меркам, влажность, весьма затрудняющая пение из-за появления отечности в голосовом аппарате. По большому счету, в таких случаях необходим реабилитационный период минимум в неделю — у нас было два дня. Слава богу, в итоге все пели прекрасно и, на мой взгляд, без потерь.

— Дмитрий, скажите, Вы сохраняете или меняете темпы Геннадия Николаевича, когда дирижируете?

— Стараюсь сохранять. Может быть, отдельные фрагменты невольно двигаются немного вперед: от чувства большой ответственности возникает сильное внутреннее волнение, с которым пока тяжело справиться, но эти сдвиги в темпах совершенно незначительны. Должен сказать, что чем больше я привыкаю к его темпам, тем больше я понимаю, что они



единственно правильные, истинные. Есть люди, которые говорят, что они неверны, допустим, из-за того, что певцу тяжело петь в очень медленном темпе. Не надо забывать, что для арии Марфы нужно обладать широчайшим дыханием, беспрецедентным уровнем владения легато, и далеко не все даже очень знаменитые ныне певцы обладают такими данными. Появляется якобы традиция, что тот или иной фрагмент должен идти быстрее. Но это абсолютно неверно, и я бы даже сказал порочно. Темпы Рождественского дают почувствовать страдания, горечь, глубинные переживания, а также моменты счастья и ностальгии русской души, собственно говоря, все то, что вложил в свою музыку Римский-Корсаков. Лично я чувствую, когда за пультом стоит Геннадий Николаевич, что все мы имеем возможность приобщиться к великому, могучему русскому искусству.

— Вы регулярно выступаете в Большом зале консерватории, в

Зале им. Чайковского, в Доме музыки. Скажите, есть ли разница между симфоническим дирижером и оперным?

— Глубочайшим образом убежден, что нет. Безусловно, в театре существует специфика, но это лишь моменты ремесла. Я всегда внутренне умиляюсь, когда певцы говорят, что разница между оперным и симфоническим дирижером существует. Я спрашиваю: «Правда? И какая же?» А в ответ слышу что-то вроде: «Ну, например, симфонический дирижер не может или не хочет подвинуть темп для певца там, где ему удобно или неудобно, а оперный с легкостью может это сделать». Когда я слышу подобное, мне больно за наше образование. Что значит подвинуть темп? Если возникают проблемы, необходимо заниматься технологией, нарабатывать широкие возможности дыхания, мышления. Категорически невозможно идти от того, удобно это или нет! Опера — это музыкальное сочинение, философское полотно, а не набор арий и дуэтов! Дирижер продумывает соотношения темпов, эмоций, мыслей, содействует самому непостижимому из таинств — рождению музыки. Он должен являться проводником энергии, уметь воодушевлять и заряжать людей своей внутренней силой.

— Есть ли для Вас разница в исполнении «Царской невесты» на родине или за границей?

— С художественной точки зрения, думаю, что все-таки нет, все стараются выложиться, как всегда, на полную. Но вы знаете, я почувствовал такое странное состояние: будто хочется показать «где раки зимуют», показать, что наша культура является одной из величайших культур на планете.

— Довольны ли Вы поездкой — хором, оркестром, солистами?

— Предельно доволен всеми! Хор несет в себе мощь, силу и традиции подлинного русского хорового пения. Оркестр прекрасен, все музыканты предельно чутко реагируют, играют с такой отдачей, что в отдельных моментах оперы начинаешь плакать. Певцам, кроме всех прочих заслуг, удалось сделать главное — донести исполнинский размах русского духа с его интимными переживаниями и неистовствующими страстями. Были великолепны абсолютно все, но хочется особенно выделить Эльчина Азизова, Сашу Касьянова, Венеру Гимадиеву, Олю Кульчинскую, Свету Шилову, Азунду Кулаеву — молодых певцов с потрясающими возможностями и перспективами для роста, а также патриархов русского оперного искусства — Владимира Маторина, Ирину Удалову, Александра Науменко.

— Беседовала Дарья Орлова, студентка бакалавриата, II курс

НАЧАЛО ПОЛОЖЕНО

В мае прошлого года в Консерватории было воссоздано Студенческое научно-творческое общество. СНТО — это практика для музыковедов и возможность соприкоснуться с музыкальной наукой для исполнителей. А еще это попытка найти не просто общий язык, но и общую тему разговора между студентами разных факультетов, а также между студентами МГК и других творческих вузов. Кроме того, СНТО — это возможность позвать к себе в гости тех, к кому не успеваешь прийти сам: программы встреч Общества формируются исходя из пожеланий его участников.



Концерт на конференции «Музыка войны и мира»

Расширять географию сотрудничества СНТО начало постепенно, с ГИТИСа, который от четвертого корпуса Консерватории отделяет всего лишь одна стена (но глухая, с колочей проволокой). За год в значительной мере удалось ее преодолеть: в МГК состоялась пять межвузовских встреч, каждая из которых представляла «обмен знаниями». С учетом «парного» принципа строения, темы вечеров формировались по принципу диалога: «введение в современную музыку — введение в современный театр», «современный композитор — современный драматург», «музыкальный театр глазами театроведов».

Со стороны Консерватории выступали старшекурсники и аспиранты, со стороны ГИТИСа — те студенты, которые уже являются активными участниками театральной жизни (от сотрудника Большого театра до критика «Ведомостей»). Важно, что цикл, изначально задуманный как диалог двух вузов, вызвал интерес и других наших коллег — эти встречи также посещали студенты Гнесинки, МГУ, РГУ, Высшей школы экономики.

Кульминациями каждого семестра стали студенческие конференции. Одна из них — «Музыкальный и драматический театр: пересечения и взаимодействия» — выросла из встреч с ГИТИСом, но стала площадкой для более широкого обмена: в ней также приняли участие студенты из консерваторий Новосибирска, Астрахани и Казани, а также Академии театрального искусства Санкт-Петербурга. Конференция стала частью общемосковского конкурса «Студенческая наука», а трое победителей получили награды от Московского студенческого центра (равно как и Консерватория за организацию конференции).

В нынешнем полугодии СНТО организовало студенческую секцию общеконсерваторской конференции «Музыка войны и мира» к 70-летию Победы. Завершил конференцию студенческий концерт, где прозвучали сочинения первого послевоенного десятилетия России и Германии (инициатор концерта и дирижер — Кристина Ищенко). Кроме того, к этой юбилейной дате были проведены две отдельные встречи: театровед Лучана Киселева показала уникальные материалы, связанные с музыкальной и театральной деятельностью в немецких лагерях и гетто в 1940-е годы, а пианист

Михаил Турпанов рассказал о цикле Оливье Мессиана «Двадцать взглядов на младенца Иисуса», который был написан в годы войны, и блестяще исполнил некоторые его части.

Главным информационным плацдармом СНТО стал интернет: наша страничка в социальной сети ВКонтакте уже в первом полугодии получила более 250 подписчиков; впрочем, это еще не предел. Интернет-активность СНТО заключается в анонсировании ключевых профильных студенческих конференций, а также в создании ежемесячных афиш-сводков культурной жизни Москвы, в том числе с учетом тех «наводок», которые дают нам коллеги на межвузовских встречах.

Хотел бы поблагодарить тех, кто принимал активное участие в деятельности СНТО в этом году. Помимо секретаря СНТО Марии Зачиняевой (IV курс, ИТФ), это Надежда Травина (II курс, ИТФ), Елизавета Гершунская (V курс, ИТФ), Кристина Ищенко (III курс, ДФ), Виктория Мирошниченко (IV курс, ФИСИИ), Регина Штейнман (выпускница ассистентуры-стажировки), а также авторы докладов, участники конференций, все слушатели и гости из других вузов. И, конечно, отдельное спасибо профессору К. В. Зенкину, проректору по науке, и доценту Р. А. Насонову, научному руководителю СНТО, — без их организационной, и, что не менее важно, моральной поддержки деятельность СНТО была бы невозможна.

В следующем учебном году уже начинаются мероприятия к 150-летию Консерватории, а также исполняется 100 лет со дня рождения основателя СНТО композитора Григория Самуиловича Фрида. Так что нам есть к чему готовиться!

Владислав Тарнопольский, председатель СНТО, аспирант

Главный редактор:
профессор Т. А. Курьшева
Ответственный редактор и
оригинал-макет: М. В. Переверзева
Редактор: О. Ю. Арделяну
Сдано в печать 12.05.2015

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