№ 2
(1294)
февраль
2012

РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАНТ

выходит с 1938 года

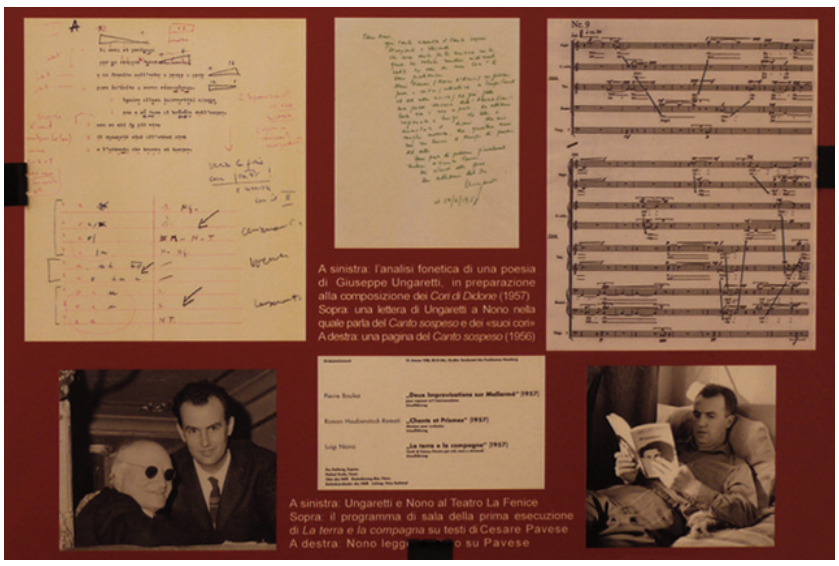
ГАЗЕТА МОСКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ ИМЕНИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

ПОД ЖАРКИМ СОЛНЦЕМ ИТАЛИИ

Холодным и темным декабрьским днем уходившего года в фойе Большого зала открылась уникальная выставка – *«Луиджи Ноно, 1924-1990. Маэстро звуков и тишины»* (из архивов Фонда Луиджи Ноно в Венеции), – посвященная музыканту, признанному сегодня одним из самых значительных композиторов второй половины XX века, творцом нового музыкального *звука*, нового музыкального *времени* и *пространства*. Как по волшебству выставка перенесла всех в прекрасную солнечную страну, став мощным заключительным аккордом необыкновенно насыщенного культурными событиями Года Италии в России и, одновременно, началом XIII Международного фестиваля современной музыки «Московский форум» с названием не только красивым и поэтичным, но и удивительно точным: *«Россия – Италия: искусство перспективы»*.

С приветственными речами выступили организаторы выставки: ректор *профессор А. С. Соколов*, директор Итальянского института культуры в Москве *господин Дель Аста*; художественный руководитель «Московского форума» *профессор В. Г. Тарнопольский*. Особую значимость событию придало участие легендарного режиссера *Ю. П. Любимова* – автора нашумевшей постановки новаторской оперы Луиджи Ноно *«Под жарким солнцем любви»* в миланском театре *Ла Скала* (1975), которая в свое время стала европейской сенсацией. После открытия выставки все переместились в Конференц-зал, где Юрий Петрович подробно рассказал о совместной работе с Ноно над его оперой, а затем последовал ее многочасовой видеопоказ.

Центр современной музыки при поддержке Итальянского института культуры в Москве преподнесли публике бесценный подарок. Мы смогли увидеть редчайшие архивные документы. Множество фотографий из семейных альбомов: Ноно – на гондоле, на фоне венецианского собора Святого Марка, с супругой Нурией – дочкой Арнольда Шенберга, со своими детьми. Совсем иное – фотография с рабочими на какой-то итальянской фабрике (заметно, что рабочие, как ни странно, в совершенном восторге от авангардной музыки Ноно). Или явно очень старая фотография – молодой Ноно на даче своего любимого учителя Джан Франческо Малипьеро – крупнейшего педагога, открывшего полифонию эпохи Возрождения для итальянских музыкантов XX века (кстати, будущего прославленного авангардиста он учил по «устаревшим» трактатам ренессансных мастеров о контрапункте; Ноно это почему-то очень нравилось!)...



На других стендах – эскизы, схемы, планы, наброски. Листок нотной бумаги – учебные конспекты: «Урок 15. Название урока: трехголосный контрапункт». Под этим – последовательность из двенадцати звуков, и все. Тут же: «Урок 16». Столбиком, по пунктам, аккуратно записаны какие-то правила, научные понятия, их значение, «ученая» терминология…

Подробнейший фонетический анализ стихотворения, положенного затем в основу хорового опуса 1957 года (поэтические строки пронумерованы, все гласные подчеркнуты красным карандашом; на полях синей и черной ручкой зафиксированы отдельные мысли, намечен динамический профиль)...

Цитаты из предисловия к «Прометею»: *«Прометей» – это не опера. Это – трагедия, состоящая из звуков. Это – путешествие мысли, это – плавание от одного острова к другому. Уметь слушать. Даже тишину. В тишине очень трудно слышать другого. Другие мысли, другие знаки, другое звучание, другие слова, другие языки.*

Интереснейшая схема-график (1984), изображающая исследование структуры цвета (рабочие материалы Ноно для его постановки «Прометея», где композитора увлекали связи цвета, света и звука; почему-то вспоминается Гете с его «Учением о цвете», эксперименты Скрябина)... На противоположной стене – страница с любопытными кружочками, стрелками, квадратиками, нарисованными цветными фломастерами, – это схема распространения звука для пьесы «Нет дорог, нужно идти» (1987 год), посвященной Андрею Тарковскому (название – часть фразы, начертанной на стене одного старинного францисканского монастыря в Андалусии)…

Присутствовавшая на открытии выставки профессор Л. В. Кириллина, автор нескольких книг об итальянской музыке XX века, в ответ на вопрос *«Много ли раз бывал Ноно в России?»* рассказывает:

Будучи коммунистом, Ноно, естественно, приезжал в Советский Союз. Но когда он приезжал, все время получались какие-то несовпадения между тем, что он желал бы видеть, с кем он желал бы встретиться, и тем, что ему предлагалось – официозная программа. Не принимать его радушно не могли, поскольку он был и коммунист, и, между прочим, член ЦК итальянской компартии. Но с точки зрения наших партийных деятелей он выглядел несколько нетрадиционно для такого серьезного амплуа. А ему, естественно, хотелось узнать, что делают люди, которых он считал наследниками первого русского авангарда – 20-х годов, его тянуло к молодым тогда композиторам (он очень ценил Губайдулину). А когда зашла речь о сотрудничестве с Любимовым, то в высших кругах всячески пытались этого не допустить и пришлось привлечь «тяжелую артиллерию» в лице двух генсеков итальянской компартии, директора Ла Скала Паоло Грасси, и тогда, наконец, это приглашение состоялось.

Воспоминания Ю. П. Любимова о работе над оперой Луиджи Ноно оказались особенно колоритными. Описывая давние события, Мастер был остроумен и по-театральному ярок:

Это был прекрасный господин, дамы не могли перед ним устоять. Я не пропагандирую Дона Джованни, потому что Луиджи – интеллектуал, но он – очень свободный человек. И, конечно, мне было очень интересно находиться рядом с ним – это осталось со мной на долгие годы, а ведь все было давно.

Предприятие было странное. Для нас, советских. Потому что началось с переговоров господина председателя компартии Италии с нашим *дорогим товарищем Брежневым*. И когда просили, чтобы прислали меня, то он отвечал: «Мы пришлем тебе хорошего, а вот этот – плохой, не надо». Переговоры продолжались в течение целого года...

Ноно появился в Москве с огромным портфелем. «Луиджи, что это, у вас там такая бюрократия в Италии, что вы ходите с такими портфелями?» «Нет!» «А где же ты его купил-то?» «Это сделала мне жена, Нурия. Там диаграмма!» Я говорю: «А как же я буду их читать?» «А я тебе все расскажу.» (Потом эту музыку мне расшифровывал Эдисон Денисов, он ведь виртуоз! Он мог воспроизвести, показать, как все развивается. Он садился за рояль, ставил эти диаграммы, бил по клавишам, потом бил ногой, потом изображал голосом: *«Ааауеа Зааа бум бум бум»*... Эдисон дал свои пластинки с записями других вещей Луиджи, чтобы я влез в его мир, в его звуки, чтобы я имел какое-то представление о его музыке, чтобы я приехал в Италию с каким-то планом, а не просто неподготовленным кретином...)

Министром культуры тогда был Петр Нилыч Демичев, который очень не любил меня, – он как дама покрывался пятнами, когда я являлся по приказу. Министр решил узнать, что такое эта новая музыка, которую он, вроде, должен был благословлять. И вот мы с Ноно к нему явились. Луиджи пришел в галстуке, свитере, сверху пиджак (Россия – холодная страна). Когда он начал рассказывать про музыку, то сперва снял галстук и бросил на пол. Настороженный министр (кандидат в члены Политбюро!) воспринял это как пощечину, вздрагивал. Потом Ноно стало жарко (он все рассказывал, цитаты приводил: *Парижская Коммуна… Маркс... Ленин...*) и он снял и бросил пиджак, затем свитер... Тот – вообще в полном смятении. Дальше Ноно цитирует еще какие-то свои вещи: *«Мммаррр-к-к-к-ссссс-ссссс…»* Министр думает, что он попал в сумасшедший дом, и не пора ли нажать кнопку, чтобы нас вывели... Но какой вывод сделал я? С тех пор я стал небрежно относиться к вещам. Я стал раскрепощенным. Я и был раскрепощенным, но

Л. Ноно и В. Тарнопольский, 1989 г.

не настолько, насколько надо в искусстве. А Луиджи научил меня с пренебрежением относиться к материальным вещам. Видите, я до сих пор это помню…

Ноно жил в Венеции за Большим каналом. Когда я приехал к нему домой, чтобы вместе работать, то увидел там фотографии Театра на Таганке, ряда моих спектаклей – я сам не видел этих фотографий! Так они меня встретили: всей семьей старались, чтобы я вошел в атмосферу, близкую мне. И меня, конечно, умилило, что они готовились к моему приезду, – такое внимание очень льстит любому человеку. Мы с ним работали, потом ходили на пристань, где ловят маленьких осьминогов. Его все знали, кричали: «Луиджи, Луиджи, давай сюда!»

Окончание на с. 2

А. С. Соколов, Адриано Дель Аста, Ю. П. Любимов, Никола Сани

СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ

ДВОЙНОЙ ЮБИЛЕЙ МУЗЕЯ ИМЕНИ Н. Г. РУБИНШТЕЙНА

Чем дольше вы смотрите назад, тем дальше видите вперед.
Уинстон Черчилль

Мысль о создании музея в Московской консерватории долго носилась в воздухе, но решение о его открытии было принято лишь 3 февраля 1910 года на заседании дирекции Императорского русского музыкального общества (ИРМО). В ту пору консерваторию возглавлял М. М. Ипполитов-Иванов. Финансовую поддержку, необходимую для оборудования и оформления музея, оказали консерватория, ИРМО и один из его действительных членов, большой друг Ипполитова-Иванова – Д. Ф. Беляев (впоследствии, с 1919 года, хранитель Музея). Наконец, 11 марта 1912 года, в 31-ю годовщину со дня смерти Н. Г. Рубинштейна, в первом учебном корпусе состоялось торжественное открытие Музея имени великого артиста.

Собрание уникальных предметов, на основе которых был создан консерваторский музей, начало складываться сразу после открытия Московской консерватории (1866) усилиями и Н. Г. Рубинштейна и его единомышленников, среди которых прежде всего следует назвать князя В. Ф. Одоевского – великолепного знатока музыки, ученого, писателя. После кончины Одоевского в 1869 году его вдова, выполняя волю покойного, передала в дар консерватории принадлежавшие ему обширные библиотеку и коллекцию музыкальных инструментов. Когда не стало Н. Г. Рубинштейна, его личные вещи и предметы домашнего обихода, собранные им ценнейшие рукописи, автографы, издания и иконографические материалы тоже обогатили сокровищницу Московской консерватории. Одним из крупных приобретений консерватории в конце 1880-х годов явилась коллекция музыкальных инструментов Средней Азии и Казахстана, собранная капельмейстером А. Ф. Эйхгорном. Оборудование Музея М. М. Ипполитов-Иванов поручил Е. А. Колчину – скрипачу, альтисту, педагогу, музыкальному деятелю, фотографу, занимавшему в ту пору должность библиотекаря консерватории, а впоследствии – первого хранителя и заведующего Музеем, и И. П. Петрову – смотрителю здания консерватории, великолепно разбиравшемуся во всех хозяйственных вопросах.

Однако дальнейшая судьба Музея имени Н. Г. Рубинштейна сложилась весьма непросто. В начале 1930-х годов, воспользовавшись отсутствием Е. А. Колчина, помощник ректора по хозяйственной части приказал срочно перенести все фонды и имущество Музея в Большой зал консерватории и оставить в фойе первого амфитеатра без присмотра. Многое при этом было разбито, потеряно, а может быть, и похищено, ведь в Большом зале тогда работал кинотеатр «Колосс» и перед сеансом здесь собирались зрители. Преданный своему детищу Е. А. Колчин сумел все же собрать сохранившиеся сокровища и воссоздать Музей на новом месте. Но возглавлявший Московскую консерваторию на рубеже 1920-х – 1930-х годов печально знаменитый Б. С. Пшибышевский не только добился ее переименования в Высшую музыкальную школу имени Ф. Я. Кона, но и попытался лишить своего Музея. По его распоряжению в мае 1931 года была создана специальная комиссия, которой поручили выяснить целесообразность дальнейшего существования этого отдела. Комиссия доложила, что Музей бесполезен, но его отстояли учащиеся Композиторского факультета.

22 мая 1943 года Совет Народных Комиссаров СССР принял Постановление № 571 о должностных окладах работников музеев; в приложенном к нему перечне консерваторский музей был отнесен к музеям *союзного значения второй категории*. А 31 августа 1944 года Комитет по делам искусств при СНК СССР утвердил Положение о *Государственном Центральном Музее Музыкальной культуры*. Уже с середины 1940-х годов из названия Музея в отдельных документах, хранящихся в Архиве Московской консерватории, исчезает имя Н. Г. Рубинштейна, хотя приказ об отмене его имени до сих пор не обнаружен. И в 1954 году Музею присваивается новое имя – М. И. Глинки, юбилей которого широко отмечался в стране. Но еще долго теперь уже *ГЦММК имени М. И. Глинки* продолжает находиться в Большом зале консерватории, оформлять выставки, вести свою многообразную деятельность. И только в 1964 году он переезжает в старинный особняк – памятник архитектуры XVII века «Палаты Троекуровых» в Георгиевском переулке. Так Московская консерватория окончательно лишилась своего детища.

Прошло почти 30 лет, прежде чем в феврале 1992 года Музей был восстановлен в структуре Московской консерватории (приказ № 199 от 8.08.1991). Он разместился в 318 классе Рахманиновского корпуса, директором стал профессор по истории изобразительного искусства О. С. Семенов (к сожалению, в августе 1994 года он внезапно скончался). Затем был создан Совет Музея (приказ № 118 от 4.04.1995), в который вошли представители разных факультетов и межфакультетских кафедр во главе с проректором по научной и творческой работе профессором А. С. Соколовым. Музею отдали Овальный зал в первом амфитеатре Большого зала – так он вернулся на свое старое место. 30 мая 1995 года на заседании Ученого Совета по предложению профессора А. И. Кандинского Музею Московской консерватории вновь присвоили имя Н. Г. Рубинштейна. А в сентябре Музею передали и те помещения, которые освободились после переезда Государственной коллекции музыкальных инструментов. Музей получил возможность размещать как постоянные экспозиции, посвященные истории Московской консерватории, так и временные выставки, приуроченные к знаменательным датам, в фойе первого амфитеатра и партера Большого зала.

Деятельность Музея сегодня протекает по нескольким взаимосвязанным направлениям. Важнейшее среди них – неустанное пополнение коллекции, которое зиждется на бескорыстном отношении к Московской консерватории ее профессоров, сотрудников, выпускников и их наследников, передающих в дар Музею как отдельные предметы, так и более или менее обширные фонды, включающие разнообразные экспонаты и материалы. Студенты Историко-теоретического факультета проходят в Отделе хранения Музея архивную практику. Создаются электронные версии как хранящихся в Музее экспонатов, так и тех материалов, которые передаются для подготовки временных выставок. Музей постоянно проводит экскурсии для гостей и слушателей Факультета повышения квалификации Московской консерватории, а также туристических групп из разных городов России и зарубежных стран. Многие материалы, собранные в Музее, опубликованы в сборниках научных трудов и журналах, в буклетах, концертных программах и газетах, размещены на страницах Интернет-сайта.

У Овального зала Музея – давние музыкальные традиции. Еще в старом здании консерватории, при жизни Н. Г. Рубинштейна, на этом месте (только двумя этажами ниже) располагался камерный зал, где время от времени проходили концерты. Музей возродил традиции музыкальных собраний, что стало возможным, когда в Овальном зале разместился рояль «Steinway», принадлежавший профессору К. Н. Игумнову, прославленному выпускнику, а впоследствии – директору нашей alma mater (раньше этот инструмент находился в 45 классе, где занимался с учениками К. Н. Игумнов). Благодаря музыкальным собраниям Музей создает дополнительные возможности для исполнительской и лекторской практики студентов и аспирантов едва ли не всех факультетов и кафедр Московской консерватории.

В нынешнем году Музей отмечает двойной юбилей. В январе 2012 г. вышло в свет праздничное издание *«Музей имени Н. Г. Рубинштейна: к 100-летию со дня основания и 20-летию со дня возрождения»*. Предполагается публикация путеводителей по фондам Музея и их размещение на страницах Интернет-сайта Московской консерватории. В Овальном зале проходят музыкальные собрания, посвященные событию; в них принимают участие студенты кафедры камерного ансамбля и квартета (классов профессоров А. З. Бондурянского и Д. Г. Галынина) и Фортепианного факультета (классов профессоров В. В. Горностаевой, С. Л. Доренского, З. А. Игнатьевой, Р. А. Островского, Л. В. Рощиной и других).

Юбилейные даты с давних пор побуждают человечество обратить свой взор в прошлое, чтобы глубже осмыслить настоящее и попытаться заглянуть в будущее.

Директор Музея имени Н. Г. Рубинштейна Е. Л. Гуревич

Фото Д. Рылова, сентябрь 2011

ПОД ЖАРКИМ СОЛНЦЕМ ИТАЛИИ

Начало на с. 1

Там это все жарили, мы ели, галдели, они что-то расспрашивали... Он был демократичный человек, и его любил район, в котором он жил...

Это была экспериментальная работа, и она протекала – что важно! – в дружеской компании. Люди хотели сделать что-то новое, интересное и хорошее, и поэтому у нас была прекрасная атмосфера. Редкая. Хотя у нас с Луиджи были разные взгляды на жизнь, работали мы очень дружно, весело и наши дискуссии, дружеские, споры совершенно не мешали. Был еще удивительный господин Аббадо. Он ввязался в это, будучи замечательным академическим дирижером, – тоже пошел на эксперимент. И Скала, такой могучий театр, всемирно известный, пошел на эксперимент. Опера ведь очень дорогое искусство – сроки очень сжатые и нужно работать четко, собранно, в команде. Поэтому мы и смогли поднять всю эту новую музыку. Все шли навстречу, чтобы сделать эту вещь, хотя было и много противников...

Там была такая метафора: когда малый хор лежит, то все они – «мертвые»; когда им надо петь – они взмывали вверх, а наверху уже пели как «души». Это было очень мощно, и у Луиджи там были тоже мощные звуки... Какой-то тенор заявил: «Не буду я взлетать!!! И никто меня не заставит, даже русские диктаторы», имея в виду меня. И я не нашел ничего лучшего, чем ответить: «Вот гаркнул бы на тебя Сталин, и ты бы вон туда залез, на чердак, по стене! И иди, пожалуйста. Не хочешь – и не надо, не нужен ты нам. Ты – трус, а еще мужчина. . .»

Потом пришел Аббадо, говорит: «Давайте у меня дома репетировать, завтра придет большой хор, 120 человек». Я говорю: «А что я буду с ними делать?» Он: «А для этого-то ты и приехал!» Я им предлагал что-то, а они: «Нет, будет плохо звучать…» и т. д. и т. п. Пока не придумал: «Тебе подойдет, если разместить весь хор группами между подъемными сооружениями-каркасами, на которых располагался малый хор?» «Прекрасно, – отвечает Аббадо, – я всех вижу, управляю. А дальше?» Они должны были петь реквием, и я говорю: «А дальше они пойдут их хоронить. Чуть странно, но в общем так: они будут двигать сооружения вперед-назад, и будет иллюзия, будто они идут»… Прекрасный был реквием! Музыка – левая, а звуки – прекрасные.

Помимо всего прочего в опере была еще всякая электроника. Ноно много присутствовал на репетициях, потому что искались переходы, когда включалась электроника. Тогда такое было в первый раз – новая ступень! Вот певица поет, сидит, сама себе аккомпанирует. А потом все это переходит в другие звуки, уже с техникой. С нами были какие-то очень симпатичные музыканты, которые помогали доводить все это до совершенства: чтобы была точно ее тональность, ее окраска, ее звук, который становился мощным и летал по всему большому залу. Это была новация, которая потом повторялась в Скале...

На премьеру съехались директора всех знаменитых театров мира. Это было событие – новая опера, новый шаг в звуковом отношении, в манере пения. А когда пошел финал, в этом торжественном замечательном зале был уже просто вой восторга. Там в конце все кидают знамена... Вышел Грасси и тоже бросил какой-то флаг! Все бросали флаги за свободу, за раскрепощение человека. Это был какой-то экстаз!..

Открывая выставку в Большом зале, господин Дель Аста, директор Итальянского института культуры, очень точно охарактеризовал атмосферу праздника, связанного с именем своего выдающегося соотечественника: *«Луиджи Ноно – маэстро звуков и тишины. Очень странное сопоставление… Существует тишина, которая рождается от пустоты и производит пустоту. Но существует и другая тишина – та, что рождается от богатства в сердце и благодаря которой возникают общение, плодотворная совместная работа. Тишина у Ноно – именно такая»*.

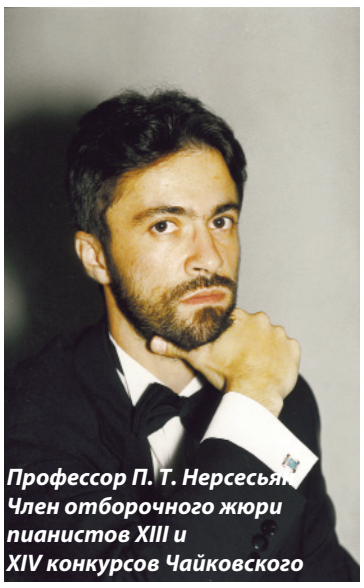
Е. С. Дубравская, преподаватель МГК

Фото с выставки Ф. Софронова

ДИСКУССИЯ

КОНКУРС ЧАЙКОВСКОГО – НАЦИОНАЛЬНОЕ ДОСТОЯНИЕ?

Продолжение.
Начало в № 9, 2011 и № 1, 2012.



Профессор П. Т. Нерсесьян. Член отборочного жюри пианистов XIII и XIV конкурсов Чайковского

– ***Павел Тигранович, Вы не впервые работаете в отборочной комиссии. А какие возможны способы отбора?***

– Я не считаю, что это очень приятное занятие – выбирать из хороших еще лучших. Когда есть 160 претендентов и только 30 мест (как было в этот раз), то даже предварительное соревнование становится очень трудным. Прослушать 160 человек – это очень тяжело! Вы начинаете кого-то забывать, ставить усредненные баллы, а это означает, что вы фактически воздерживаетесь от решения...

Есть несколько вариантов отбора. Первый, когда все едут в город, где проводится конкурс, – дорогой и неудобный вариант, т. к. две трети участников не проходят предварительный тур. Так было на конкурсе Бетховена в Вене. Сейчас этот способ не используется. Второй вариант – диски; здесь тоже есть минус: выигрывает исполнитель с технически лучшей записью. И третий – когда члены комиссии ездят по крупным городам (обычно это Токио, Москва, Нью-Йорк, какой-то город Европы) и туда приезжают участники.

– ***В этот раз отбирали по дискам. Каковы главные критерии при оценке видеозаписи?***

– Это всегда не так, как в зале. На первый план выступают чисто технические вещи: как записан звук, насколько выявлена динамическая шкала – это очень важно, потому что в записи она всегда деформирована. Не все участники поняли, что *качество звука* – это первое, что должно быть, а уже потом – платье, освещение…

– ***Кто был в комиссии, были ли там зарубежные представители?***

– В отборочной комиссии было 6 человек; четверо из них – Марчелло Аббадо, Юрген Майер-Йостен, Дмитрий Алексеев и Сергей Бабаян – прослушивали записи в январе; мы с Денисом Мацуевым сидели в феврале, т. к. не могли совпасть с остальными по причине занятости. Это была довольно серьезная компания, каждый – со своим сложившимся мнением, своими предпочтениями. Я не сомневаюсь, что и между ними были большие разнобои.

– ***Знали ли Вы оценки, которые они уже выставили?***

– Нет. Единственное, что мы знали, – кто получил все «нули» (тут любые наши с Денисом оценки уже не смогли бы что-либо исправить). Но все равно мы решили слушать тех, кто получил хотя бы один балл – на всякий случай. Нам «повезло» слушать не всех 160 участников, потому как «нули» получили довольно многие, в том числе моя, на мой взгляд, сильная ученица Злата Чочиева, которая, может быть, не совсем с пониманием отнеслась к звуку: качество записи не представило должным образом ее замечательного звукового мастерства, а это не годится в предварительном туре.

– ***А какова была техническая сторона записей?***

– Некоторые исполнители писали себя на бытовые камеры, другие приглашали профессиональных звукорежиссеров. Но даже это не всегда давало хороший результат - например, при автоматическом уровне записи *пиано* вдруг вскипало, как бурлящая волна, а *форте*, наоборот, превращалось в плоское тыканье (потому что оно «гасилось», а прикосновение оставалось). Самые хорошие диски – это хорошие телевизионные записи, записи с концертов.

Было обидно, что не все показали себя с лучших сторон. Так, один участник, отличающийся замечательным оркестровым мышлением, на коротких кусках, которые обычно слушает комиссия, не сумел раскрыть свои выигрышные качества – умение выстроить длинную линию, «закрутить сюжет». Тем не менее это очень хороший пианист, поэтому я поставил ему что-то положительное, но он все равно не прошел. Я знаю также человека, который занимался записью целую неделю – переписывал, выбирал лучшие варианты – и в конце концов сделал хороший диск.

– ***Были ли похожие ситуации на предыдущем конкурсе?***

– В прошлый раз у нас было два серьезных вопроса – с Бабановым и Коробейниковым: и у того и у другого репутация была замечательная, а диски неоднозначные. Так, Коробейников писал на разных роялях, и очень хорошие куски соседствовали с просто случайными. Поэтому наша небольшая комиссия из 4-х человек даже между собой не могла прийти к согласию: те, кто знал этих людей по консерватории, понимал, что они могут продемонстрировать гораздо лучшую игру, чем на диске. При этом два члена жюри были настроены негативно, а двое других очень хотели, чтобы они прошли. Мы переслушивали их записи трижды, пытались воздействовать на Николая Петрова, обладавшего правом решающего голоса, снова возвращались к дискам... Слава богу, благодаря мудрому компромиссному решению Олега Скородумова они в конечном итоге сыграли. Аналогичные ситуации, но уже без компромиссов и обсуждений, наверняка были и в этот раз.

– ***А среди не прошедших на этот конкурс были достойные участники?***

– Среди не прошедших, я уверен, 50 было очень сильных. Из них можно было бы составить 2-3 очень хороших конкурса.

– ***Какие выводы Вы сделали для себя в результате предварительного прослушивания?***

– Я столкнулся с психологией восприятия конкурса. Здесь очень много ловушек – и психологических, и философских. Все философские лежат в плоскости – *что* мы сравниваем: можно ли сравнивать интерпретации, сравнимы ли они вообще? Эти вопросы имеют много разных ответов, и в зависимости от них мы получаем совершенно разные результаты. Можно сказать, что сравнить невозможно, но это не отменяет смысл конкурса, как самого дешевого и самого удобного способа заявить о себе при публике, при критиках, при жюри. И здесь на первый план вместо соревнования выходит просто *показ*, фестивальность события. Мы прекрасно знаем, что некоторые участники, которые не попадают на лучшие конкурсные места, пользуются этой структурой и замечательно умеют о себе заявить, даже никуда не пройдя. Непобеда на конкурсе не означает, что тебя сразу забудут, и она бывает более яркой, чем победы.

– ***И есть тому примеры?***

– В прошлый раз это был Коробейников, который остался в памяти, несмотря на неблагоприятную конкурсную ситуацию; в этот раз «лица необщим выраженьем» запомнились Лубянцев и Кунц. Надо сказать, что все эти трое замечательно играли и имели шансы пройти на следующий тур, но они никуда не прошли. Кунц – потрясающе одаренный молодой человек, у которого есть ярчайшие краски, но употреблять их иногда бывает вредно в больших пространствах. И если он на первом туре производит (как на меня на конкурсе в Бразилии, где я был членом жюри) по-хорошему шокирующее впечатление, то на 2-м и 3-м вдруг оказывается, что он ходит по какому-то довольно небольшому кругу красок – и начинает повторяться, не оправдывая ожидания слушателей. В этом смысле его выход в финал мог оказаться не таким событийным. Он имеет достойную репутацию, но конкурсные результаты говорят о двойственности его дарования: у него есть первые премии и есть «слеты» с первых туров конкурсов – именно от неумения или нежелания *дозировать* замечательные средства.

– ***В чем заключаются другие «ловушки»?***

– Люди находятся в плену мифов и часто слышат то, что *хотят* услышать. Тем более в такой «мутной воде», как классическое фортепианное искусство, слегка провинциальное относительно своего собственного прошлого. Раньше оно находилось в центре палитры искусств и у него была громадная когорта квалифицированнейших слушателей и средних любителей. В такой среде не работали законы шоубизнеса! А сейчас этой оценивающей, внимательной и очень квалифицированной публики нет – она осталась в каких-то отдельных академических островках и ничего не диктует. Поэтому законы шоубизнеса очень сильны. Например, наличие на фортепианном олимпе каких-то знаменитых, но малоодаренных фигур (каждый может назвать примеры), записывающихся в лучших компаниях, имеющих самые лучшие залы и самые высокие гонорары, – для воспитанного уха кажется совершенно непонятным: почему, по какому праву?..

– ***В чем же причина – упал уровень образованности?***

– Не знаю, здесь мой опыт слишком короток, но думаю, что да. Те люди, которые являются для нас авторитетами, в основном творили примерно полвека назад. Главная фигура – это, безусловно, Рахманинов; несколько фигур можно назвать в 50-е – 70-е годы, а дальше, с 80-х годов, начинается явный кризис (по крайней мере, записи 80-х и более поздние я слушаю гораздо меньше). Напротив, коммуникативность возросла очень сильно – благодаря Интернету в момент конкурса ты можешь получить информацию сразу из нескольких источников одновременно.

– ***А как Вы оцениваете общий уровень пианистов этого конкурса?***

– Все были очень сильными. Если сравнивать самого последнего, тридцатого участника, который набрал наименьшее количество баллов на конкурсе, с тем, кто получил 1-ю премию, – это в бытовом восприятии громадная разница. А если взять все 160, которых мы слушали, то от 30-го до 1-го очень близко, а уж от 1-го до 2-го… Однако многим кажется, что это огромная дистанция. Потом… мы все очень разные каждый день. Например, обсуждая Рихтера, мы говорим о нем как бы в комплексе. Но ведь у него были какие угодно концерты! А если это новый человек? Однажды он мне очень понравился; второй раз я жду от него чего-то такого же – а этого не происходит…

– ***Кто из участников запомнился Вам по записи?***

– Мне понравился Даниил Трифонов. Я слышал его когда-то на молодежном конкурсе в Москве, в котором он также победил. Но тогда он произвел на меня даже большее впечатление, потому что в нем было обаяние нераскрытости. А сейчас он иногда играет чуть-чуть излишне выразительно, пытаясь найти музыкальный смысл в каждой детали. Но дворец не может состоять только из парадных залов – в нем есть и коридоры, и задние помещения. В игре Трифонова просто не хватает переходов, ведь крупное произведение должно иметь соподчиненность деталей с главными событиями.

– ***А Лубянцев?***

– Я слышал его только в записи. Он запомнился мне на прошлом конкурсе, и очень многие его полюбили. Тогда и он, и Култышев произвели на меня сильнейшее впечатление. Помню, что у нас в комиссии было абсолютно единогласное и восхищенное отношение к тому, как они представили себя на дисках. В этот раз запись Лубянцева не была для меня такой яркой. Но все равно я подумал: если он приехал на конкурс снова, значит, хочет улучшить свой результат, наверно, в нем есть что-то особенное – и пропустил его.

– ***Удалось ли Вам послушать кого-либо на самом конкурсе?***

– После отбора я так устал, что просто не смог слушать конкурс. Ведь музыка – это удовольствие прежде всего, а при том количестве, которое мне приходилось слушать, – это уже переходит в наказание. Здесь нужно *голодное* ухо, и если у вас ухо неголодное, то самый лучший участник тоже покажется вам не очень хорошим. Тем более что все это похоже на ловлю иголки в стоге сена.

– ***Справедливыми ли были решения этого конкурса?***

– Разговоры о справедливости на конкурсе всегда будут и никогда не утихнут. И всегда будут обвинения жюри. Каждый судит по себе – судит о предвзятости так, как он сам представляет себе ситуацию. Но наделять человека своей собственной мотивацией – это тоже ловушка. К сожалению, в нее попадают почти все, кто судит, а также те, кто судит судей. Абсолютной справедливости на конкурсах нет, т. к. инструмент судейства – личное мнение. Конечно, кроме того случая, когда один человек на три головы выше других. Такое бывает, но очень редко.

– ***Как Вы относитесь к тому, что часть конкурса Чайковского была перенесена в Петербург?***

– Можно предположить, что у Гергиева оказались бóльшие административные ресурсы. Он обладает громадными возможностями, и они оказались востребованными. Поэтому у нас конкурс теперь на два города. С одной стороны, в Питере почти 5 миллионов человек – это немало и я рад за них. Но, с другой стороны, в Москве хватало публики не только на конкурс Чайковского, но также на кинофестиваль и на театральный конкурс, которые проходили почти одновременно. И везде были полные залы.

Конечно, я, как любитель певцов, в Москве обязательно пошел бы на прослушивание, а в Петербург не поехал. Но если есть интернет-трансляция, то все становится не так критично: можно послушать всех.

– ***Но ведь профессоров Московской консерватории фактически отстранили от судейства?***

– Меня это не очень задевает. Я против клановости в искусстве, хотя отношусь к себе как к члену консерваторского клана. К тому же в числе пианистов – членов жюри было более половины, связанных с Московской консерваторией: Алексеев, Мацуев, Королев, Овчинников, Ашкенази, не говоря уже о М. С. Воскресенском. Гергиев знаком с большинством известных в мире музыкантов, и жюри пианистов было очень сильным.

С профессором П. Т. Нерсесьяном беседовала доцент М. В. Щеславская

Продолжение в следующих номерах.

ФЕСТИВАЛЬ

СТРАНА НАЧАЛ

После «оттепели» 1980-х, «весны» 1990-х в культурных отношениях между Америкой и Россией наконец наступило «урожайное лето». Московская консерватория впервые провела масштабный фестиваль «Художественная культура США: страницы истории», включавший всероссийскую конференцию с семинарами и тетралогию концертов, в рамках которых слушатели познакомились с национальной музыкой США от истоков (У. Биллингс) до наших дней (Дж. Адамс), традиционной культурой (спиричуэл) и творчеством крупнейших композиторов континента (от Айвза до Райха), а также самыми значимыми сочинениями, вошедшими в «золотой фонд» мирового искусства. Фестиваль прошел 15-18 февраля 2012 года при финансовой поддержке Посольства США, которому в лице господина Стивена Мэки мы выражаем огромную благодарность и надеемся на дальнейшие совместные проекты. С ролью руководителя проекта блестяще справилась проф. С. Ю. Сигида.

Сегодня ни у кого не вызывает сомнений необходимость глубокого изучения художественного творчества Северной Америки. Произведения композиторов «из Нового Света» регулярно звучат в концертных залах консерватории. При этом если раньше публику приходилось большей частью знакомить с неизвестной музыкой, то теперь знатоки свободно выявляют характерные особенности того или иного периода в творчестве одного композитора. То же и с музыкальной американистикой: в XXI веке она вступила в пору «зрелости», когда уже может не только подвести некоторые итоги, по достоинству оценив достижения композиторов США, но и выделить уникальные и самобытные черты национального музыкального стиля, что нелегко сделать даже носителям культуры.

В конференции приняли участие российские искусствоведы из Московской, Нижегородской и Астраханской консерваторий, Московского и Казанского университетов, Государственного института искусствознания, Московского государственного университета культуры и искусств и других вузов страны. Они представили новейшие исследования, посвященные американской музыке, в том числе восстановленной «Вселенской симфонии» Айвза, творчеству импрессиониста Гриффса и романтика Готчока, исканиям Фелдмана, уподоблявшего звук красочному и выразительному мазку на полотне абстракциониста, ритмическим разработкам Картера, инструментальному театру Ржевски, музыкальным мобилям авангардистов, а также наследию первого российского американиста – В. Дж. Конен.

Художественная культура США богата не только оригинальными идеями и находками, изменившими путь развития мирового искусства, но и самобытными явлениями. Американская музыка

расцвела благодаря разнообразным национальным традициям, в соединении друг с другом создавшим качественно новое целое. На конференции речь шла и о музыке индейцев и афроамериканцев, а также о композиторах США иностранного происхождения. В результате перед слушателями предстала богатая история музыки двух столетий.

В концертах, прошедших в Малом, Рахманиновском и Белом залах консерватории, выступили известные российские музыканты А. Любимов и М. Пекарский, исполнители следующего поколения – М. Воинова, М. Дубов, О. Гречко, Е. Миллер, С. Малышев и многие другие. Открыл фестиваль концерт из произведений, созданных в период формирования национальной композиторской школы. Третий вечер был посвящен истокам национальной самобытности американской культуры и познакомил слушателей с вокальными жанрами музыки США XVIII-XX веков. Своеобразная историческая панорама национальной фортепианной музыки – от Готчока до Адамса – была представлена в заключительном концерте фестиваля.

На втором, пожалуй, самом ярком вечере (*на фото*) прозвучали сочинения, отразившие новаторские тенденции американского искусства, для которого в бóльшей степени, чем для Европы, характерен экспериментальный подход. «Крепко стойте на ногах, но смотрите в небо», – завещал соотечественникам Франклин; «Американец – это новый человек, который действует по новым принципам», – писал Кревкер; «Страной начал» называл Америку Эмерсон; «Я снова и снова стараюсь начать все с самого начала», – признавался Кейдж. Крупнейшие американские художники XX века в своем творчестве словно начинали все с самого начала в отношении к инструменту, звуковому материалу, методам письма и формам. Они непрестанно обогащали инструментальную музыку новыми красками: Кауэлл – посредством струнного, Кейдж – подготовленного, Крам – расширенного, Харрисон – кнопочного фортепиано, а Нэнкэрроу – механического пианино. Кейдж, Харрисон, Хованесс, Райх и многие другие расширяли темброво-выразительные возможности ударных инструментов; многие композиторы США использовали неевропейские и изобретали новые инструменты, применяли ладогармонические и метроритмические техники письма и развивали традиции восточной культуры.

Разнообразие музыковедческих исследований и концертных программ, увлеченность исполнителей, искренняя заинтересованность слушателей лишний раз подтвердили необходимость дальнейшего развития культурных связей между Америкой и Россией.

М. В. Переверзева,
преподаватель МГК

КОНЦЕРТ

СКРИПИЧНЫЙ ТРИУМФ

12 декабря и 12 января в Малом зале консерватории прошли редкие исторические концерты – в два вечера были исполнены все сочинения В. А. Моцарта для скрипки с оркестром. Последний раз эти произведения звучали вместе в руках одного исполнителя в конце 50-х – начале 60-х годов прошлого века. Но уникальность нынешних вечеров состоит в том, что исполнитель сам сочинил все полагающиеся каденции к этим произведениям, а это уже впервые. Этот музыкант – народный артист РФ *профессор Александр Емельянович Винницкий*, который приурочил свои выступления к 60-летию в наступившем году.

В любом моновечере существует опасность определенной однотипности исполнения. Но солист блестяще обошел это возможное препятствие. В его руках бессмертная музыка Моцарта раскрылась во всем необъятном многообразии красок, чему способствовали прекрасное звучание инструмента, безукоризненная интонация, превосходная штриховая культура, изумительная грамотность в построении каждой фразы, глубокое проникновение в авторский замысел. Слушателей не покидало ощущение удивительного изящества, легкости, обаяния, благородства и классической стройности.

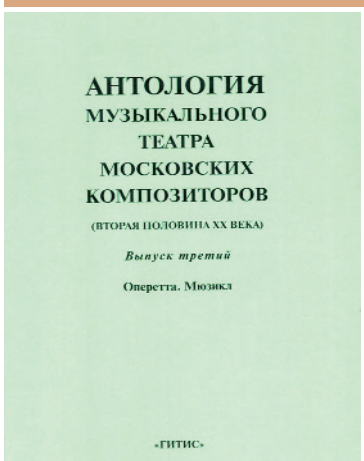
Отдельно нужно сказать о каденциях. Исполнитель оказался перед сложной проблемой: либо попытаться «пересочинять» таких общепризнанных мастеров каденционного жанра, как Иоахим, Франко, Крейслер, Ойстрах, что совсем не просто, поскольку их каденции у всех на слуху; либо найти совершенно другой подход. И А. Винницкий пошел по второму пути. Под его музыкальным «пером» родились произведения, отвечающие традиционным канонам жанра – и остроумное секвенционное развитие, и известная разработочность, и вопросительные остановки-задержания, и богатая изобретательная гармоническая фантазия. В то же время в этих каденциях отразились современные находки: и легкая ирония, иногда переходящая в гротеск, и некоторое приближение к более свежим гармоническим оборотам, и привлечение нового класса инструментов в каденциях – часть миниатюр прозвучала в сопровождении мелких ударных: треугольника, коробочки, барчаймза и малого барабана, которых нет в моцартовской партитуре. Такой прием, как введение в каденции дополнительного инструмента, появится у Бетховена – в его каденциях к Пятому фортепианному концерту, так же как и в фортепианной версии Скрипичного концерта ор. 61, есть литавры. Однако литавры присутствуют и в оркестровках бетховенских концертов, в то время как А. Винницкий вводит дополнительного исполнителя на ударных исключительно для каденций.

Александр Емельянович продемонстрировал бездну выдумки и вкуса. Чего стоит одна такая находка: в каденции ко II части Первого концерта одна из скрипачек зажигает свечи на изящной сувенирной игрушке, и легкий пропеллер, укрепленный над ними, начинает крутиться с нежным звоном, слегка усиленным экзотическим барчаймзом, придавая происходящему ощущение эфемерности! На бис в обоих концертах звучали специально написанные произведения одного из самых многообещающих композиторов молодого поколения – *Никиты Мндоянца*: «Un petit cadean pur Wolferl» и «Дуэт-реминисценция на тему Моцарта», которые стали подлинным сюрпризом для публики.

Первую программу сопровождал студенческий консерваторский оркестр «Veritas» под руководством *Максима Емельянычева*, вторую – Камерный оркестр «Musica viva» под управлением *Александра Рудина*. Коллективы очень разные, стили тоже, что лишний раз доказывает толерантность нашего исполнительского искусства. Блестяще выступили партнер А. Винницкого по «Кончертанте» – альтист *Михаил Березницкий* и певица *Лилия Гайсина*, исполнившая мотет Моцарта «Exultate, jubilate». В целом же оба вечера можно назвать триумфом скрипичного исполнительского искусства.

Профессор М. А. Готсдинер

ВЫШЛА КНИГА



Вышла в свет *«Антология музыкального театра московских композиторов (вторая половина XX века). Оперетта. Мюзикл»*. Третья, завершающая книга серии пополнила исследование оперного и балетного творчества московских композиторов еще одним, на сегодня самым популярным и востребованным направлением (оперетта, мюзикл), включив и первое десятилетие XXI века (2001-2011). Автор идеи и самого проекта, ответственный редактор и составитель всей серии – доктор искусствоведения профессор Р. Г. Косачева (вместе с А. Алексеевой и Э. Мирзоевой при участии завкафедрой современной музыки МГК проф. В. Г. Тарнопольского).

Многие годы изучающая и пропагандирующая музыку московских композиторов, Р. Г. Косачева поставила своей целью показать панораму их сочинений второй половины XX века в области музыкального театра. Именно *театра*, т. к. отбор осуществлялся по принципу – произведение должно быть представленным широкой зрительской аудитории. В таком случае через зримые сценические образы естественно осуществлялась пропаганда современной музыки, которая, не секрет, долгие годы находилась на периферии интересов слушателей.

Во всех выпусках особое место уделено наиболее оригинальным формам музыкального театра, представляющим различные жанровые модификации. Р. Г. Косачева стремится привлечь широкий круг композиторских имен и их произведений (более 50) из числа авторов, работавших и ныне работающих в этой области. Все это создает действительно всеобъемлющую *Антологию музыкального театра*, хорошо систематизированную и композиционно выстроенную. Она читается с большим интересом, т. к. многообразие подходов к рассматриваемому жанру вызывает полемику о его судьбах и дальнейших путях развития.

Сами статьи также разнятся по форме: это не только классические анализы – портреты композиторов и их сочинений, но и беседы, интервью, воспоминания из прошлого, размышления на тему… Широк диапазон и авторского коллектива: музыковеды, режиссеры, исполнители. Новое издание, как и предыдущие, выполняет главную задачу – показывает ретроспективу музыкального театра XX века, как базу дальнейших свершений в этой области.

Профессор Ю. А. Розанова

Главный редактор:
профессор Т. А. Курышева
Ответственный редактор:
доцент М. В. Щеславская
Оригинал-макет:
М. В. Переверзева
Сдано в печать: 17.02.2012

125009, Москва, ул. Б. Никитская, 13
e-mail: newspapers@mosconsv.ru
Интернет: rm.mosconsv.ru
Свидетельство о регистрации СМИ:
ПИ № ФС77-37912
ПРИ ПЕРЕПЕЧАТКЕ ССЫЛКА
НА ГАЗЕТУ ОБЯЗАТЕЛЬНА