

КОНСЕРВАТОРИЯ



Газета для тех,
кто любит учиться

Газета Санкт-Петербургской консерватории
имени Н. А. Римского-Корсакова
Издается с 1939 года

№ 3-4 2014



На открытии XIV фестиваля «МЕЖДУНАРОДНАЯ НЕДЕЛЯ КОНСЕРВАТОРИЙ» великой русской певице Елене Образцовой, выпускнице Ленинградской консерватории были торжественно вручены диплом и мантия Почетного профессора Санкт-Петербургской консерватории. «Моим педагогом по вокалу в Ленинградской консерватории была Антонина Андреевна Григорьева. Она была очень умной и разрешала мне посещать уроки других педагогов консерватории, понимая, что об одном и том же нередко можно сказать по-разному и если что-то непонятно у одного педагога, может стать понятным у другого. Так я постигала науку академического вокала. Языком нас тогда плохо учили, мне повезло лишь с французским. И я убеждена, что преподавать должны либо те, кто учился у носителей языка, либо сами носители языка. Сегодня я прихожу в ужас от того, как молодые российские певцы произносят на сцене итальянские слова — это недопустимо», — так вспоминает свое прошлое и видит настоящее Елена Образцова. В сентябре 2015 года в Гостином дворе должна открыться Международная Академия музыки Елены Образцовой.

Итоги I Международного конкурса скрипачей им. Л. Ауэра



Обладатель I премии
Любовь Стеколыцкова

Михаил ГАНТВАРГ: «Я очень доволен результатами конкурса, тем более что его программа была очень сложной. В нее входили и сонаты Баха, и виртуозные пьесы, и сочинения Паганини в обработке Ауэра. Нагрузка на конкурсантов была огромной, ситуация для них была стрессовой. Третий тур проходил с оркестром, в связи с чем хотелось бы поблагодарить и дирижера Михаила Голикова, и оркестр Капеллы «Таврическая» за очень хороший аккомпанемент и доброе отношение ко всем участникам. Трое из пяти победителей — воспитанники Петербургской консерватории. Жюри единодушно присудило первую премию нашей ассистентке-стажеру второго года обучения Любови Стеколыцковой, которая блестяще выступила на всех трех турах. Думаю, это только начало ее большого взлета. Конкурс проводился в Консерватории, и само это слово заключает в себе момент консерватизма в хорошем смысле слова. Мы обращали внимание не на внешние эффекты, а на качество исполнения — звучание, интонирование, стилистическую точность. Наши лауреаты — представители московской и петербургской школ, всегда отличавшихся высокими требованиями к интерпретации. Мы дали им старт и надеемся, что молодые музыканты оправдают наши надежды».

Победителями I Международного конкурса скрипачей им. Леопольда Ауэра, который прошел в Петербургской консерватории с 14 по 21 сентября, стали: I премия (700 000 р.) — Любовь Стеколыцкова (Санкт-Петербург). II премия (500 000 р.) — Ольга Артюгина (Санкт-Петербург), Ольга Якушина (Москва). III премия (300 000 р.) — Аяко Танабэ (Япония, Сайтама). Диплом — Семен Климашевский (Санкт-Петербург).

В жюри конкурса вошли Михаил Гантварг (Россия, председатель), Зинвий Винникон (Нидерланды), Эдуард Вульфсон (Франция), Владимир Иванов (Россия), Сергей Кравченко (Россия), Ольга Мартынова (Нидерланды), Александр Фишер (Швеция).

Подробнее о конкурсе на стр. 2

Итоги II Международного конкурса органистов им. И. Браудо

С 23 по 27 сентября в Петербургской консерватории прошел II Международный конкурс органистов им. И. А. Браудо. Его лауреатами стали:

I премия (3000 евро) — Тимур Халиуллин (Петербург — Белгород, Россия); II премия (2000 евро) — Любовь Носова (Петербург, Россия); III премия (1000 евро) — Лиза Хуммель (Фрайбург, Германия), Дина Ихина (Петербург, Россия). Дипломант конкурса — Софья Иглицкая (Москва, Россия). Финалист конкурса — Йихон Сонг (Сеул, Южная Корея — Лейпциг, Германия). Специальный

приз за творческую индивидуальность — Тигран Бунятыян (Ереван, Армения). Специальный приз от Анастасии Браудо за лучшее исполнение обязательного сочинения Ивана Татаринова «Экзорцизм» — Мансур Юсупов (Казань, Россия). Специальный приз за создание обязательного конкурсного сочинения для органа — Елена Самарина (Екатеринбург, Россия), Иван Татаринов (Н. Новгород — Петербург, Россия).

Отчеты о заседаниях Ученого совета

ЗАСЕДАНИЕ УЧЕНОГО СОВЕТА 02.09.2014

1. Были проведены выборы заведующих кафедрами. Гусейнова Зивар Махмудовна избрана на должность заведующего кафедрой истории русской музыки, Брагинская Наталья Александровна — кафедрой истории зарубежной музыки, Титова Елена Викторовна — кафедрой теории музыки, Лобкова Галина Владимировна — кафедрой этномusicологии, Успенский Валерий Всеволодович — кафедрой хорового дирижирования, Шкрёбо Наталья Николаевна — кафедрой струнных народных инструментов, Шаров Олег Михайлович — кафедрой баяна и аккордеона, Мурина Екатерина Алексеевна — кафедрой специально-

го фортепиано, Тайманов Игорь Маркович — кафедрой общего курса и методики преподавания фортепиано, Гантварг Михаил Ханонович — кафедрой скрипки и альты, Никитин Анатолий Павлович — кафедрой виолончели, контрабаса, арфы и квартета, Казаков Андрей Витальевич — кафедрой деревянных духовых инструментов, Сумеркин Виктор Васильевич — кафедрой медных духовых и ударных инструментов, Меньшиков Леонид Александрович — кафедрой общественных и гуманитарных наук, Иванов Александр Сергеевич — кафедрой физического воспитания и БЖД.

Окончание на стр. 6

НОВОСТИ

ПЕТЕРБУРЖЦЫ ПРЕДСТАВИЛИ РОССИЮ В ПРОЕКТЕ РИККАРДО МУТИ

Выпускники Петербургской консерватории — доцент кафедры медных духовых инструментов Петербургской консерватории, солист Заслуженного коллектива России академического симфонического оркестра филармонии, з.а. России Максим Игнатьев (тромбон), солист ЗКР АСО филармонии Вячеслав Дмитриев (труба) и солистка Мариинского театра Татьяна Сержан (сопрано) — представили Россию 5, 6 и 7 июля в интернациональном составе, собранном Риккардо Мути для исполнения Реквиема Верди на фестивале в Равенне. XXV сезон был посвящен годовщине начала Первой мировой войны, поэтому для исполнения Реквиема были приглашены музыканты из стран-участниц этой войны. Интернациональное исполнение Реквиема Верди стало частью традиционного фестивального проекта «Дороги дружбы», направленного на развитие братских отношений между культурами.

НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «ФОЛЬКЛОР И КОМПОЗИТОР»

С 27 по 30 сентября Фольклорно-этнографический центр им. А. М. Мехнецова и Кафедра этномusicологии Санкт-Петербургской консерватории совместно с Институтом русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук провели Всероссийскую научную конференцию «Фольклорные традиции Севера и Северо-Запада России: ареальные исследования в контексте этнокультурных взаимосвязей».

МАСТЕР-КЛАСС В РАМКАХ ДЖАЗОВОГО ПРОЕКТА «МУ WAY»

8 октября в Камерном зале Петербургской консерватории джазовая пианистка Мория Дзюно и вокалистка Кавамура Рурико провели мастер-класс и творческую встречу для студентов Консерватории в рамках джазового проекта «Му Way» с ансамблем Давида Голощекина.

ПРЕЗЕНТАЦИЯ КНИГИ «НАТАЛИЯ ПОЗНЯКОВСКАЯ. ВОСПОМИНАНИЯ. СТАТЬИ»

23 октября в Камерном зале консерватории профессор В. Д. Биберган провел презентацию книги «Наталья Позняковская. Воспоминания. Статьи» (СПб.: Композитор, 2014). Редакторы-составители: В. Д. Биберган, А. Н. Шадрин. Среди авторов сборника — ученики Н. Н. Позняковской, профессора и преподаватели Санкт-Петербургской, Уральской, Петрозаводской, Ереванской консерваторий, Санкт-Петербургского университета культуры и искусств, музыканты Петербурга, Москвы, Екатеринбургa.

МАСТЕР-КЛАССЫ ТЬЕРРИ ЭСКЕША

24 и 25 октября известный французский органист и пианист, выдающийся музыкант современности Тьерри Эскеш в рамках своего визита в Петербург (сольный концерт в Концертном зале Мариинского театра) провел два мастер-класса для студентов Санкт-Петербургской консерватории в Церкви Святой Марии и в Органном зале факультета искусств СПбГУ. Мастер-классы проводились при совместном участии Консерватории и Французского института в Санкт-Петербурге.

КНИГА «ОТ РУССКОГО СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА К НОВОМУ РЕНЕССАНСУ»

27 октября в Камерном зале консерватории состоялась презентация книги «От русского Серебряного века к Новому Ренессансу»: сборник статей по материалам Международного форума к 80-летию Сергея Слонимского (4-7 апреля 2012 года), которую провели доктор иск., профессор Р. Н. Слонимская, доктор иск., профессор Н. И. Дегтярева, кандидат иск., профессор Р. Г. Шитикова. Составители, научные редакторы: Р. Н. Слонимская, Р. Г. Шитикова. Авторами выступили профессора и педагоги Санкт-Петербургской и Московской консерваторий, Педагогического университета им. Герцена, консерваторий и музыкальных училищ России, зарубежные композиторы и музыковеды.

Продолжение на стр. 6

ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

С 7 по 9 декабря в Санкт-Петербургской государственной консерватории состоялась V Международная конференция «Перспективы развития профессионального музыкального образования», прошедшая в рамках III Санкт-Петербургского международного культурного форума. В этом году в дискуссии на тему музыкального образования приняли участие более 30 представителей музыкальных вузов из 10 стран мира.

На церемонии открытия выступили учащиеся школы-десятилетки Консерватории, а на торжественном концерте-открытии — студенческий хор под руководством Народного артиста РФ Валерия Успенского и студенческий симфонический оркестр под руководством Народного артиста КБР Михаила Голикова. В рамках конференции прошли мастер-классы и круглые столы.

Одной из ключевых тем конференции стало обсуждение актуальных вопросов музыкального менеджмента. Профессиональным возможностям и перспективам музыкантов-выпускников был посвящен круглый стол с участием доцента МГК Оксаны Левко и директора Международного хорового фестиваля Натальи Орловой. О проблемах постдипломного музыкального образования беседовали проректор по научной работе Московской консерватории, профессор Константин Зенкин и проректор по научной работе Санкт-Петербургской консерватории, профессор Наталья Дегтярева. Куратором дискуссии по вопросам программ международного межвузовского обмена выступили начальник отдела международных связей СПбГК Регина Глазунова и руководитель деканата по работе с иностранными студентами СПбГК Наталья Агабабова.

На конкурсе органистов им. И. А. Браудо



Лауреаты II Международного конкурса органистов им. И. А. Браудо

II Международный конкурс органистов им. И. А. Браудо прошел с 21 по 27 сентября в Малом зале им. А. К. Глазунова.

Конкурс, носящий имя Исайи Александровича Браудо (1896-1970), выдающегося органиста, педагога, ученого, главы ленинградской/петербургской органной школы на протяжении почти 50 лет (с 1923 по 1970 годы), позволил включить в одно масштабное мероприятие еще и мастер-классы ведущих европейских профессоров — членов жюри, которые наряду со своими российскими коллегами выступили также и с концертами в зале Глазунова и в Большом зале филармонии. Орган известной саксонской фирмы Eule, на котором проходил конкурс, достойно выдержал сверхнапряженный график событий и был высоко оценен их участниками и многочисленными слушателями. Этот инструмент в 2009 году стал первым новым большим концертным органом, построенным в нашем городе за последние почти 50 лет и самым большим механическим органом в Петербурге (56 регистров). При этом исторический деревянный корпус (фасад) органа 1897 года, решенный в едином архитектурном стиле с убранством зала, был практически сохранен.

Если следовать традиционным критериям оценки конкурсов (количество заявок и уровень подготовки участников из разных стран, жюри, представляющее ведущие органные школы России и Европы, четкая организация), то Второй конкурс Браудо состоялся на самом высоком европейском уровне. Его торжественное открытие с концертом членов жюри состоялось 23 сентября. Высочайший уровень концерта задал соответствующую планку для конкурсантов, подчеркнув, что такому составу жюри могут позавидовать как российские конкурсы последних лет, так и многие европейские: представители четырех «органных» стран Европы. В жюри приняли участие преподаватели четырех ведущих в органном образовании ВУЗов России, каждый из которых успешно сочетает педагогическую и концертную деятельность — ректор Казанской консерватории Р. К. Абдуллин, выступивший в роли председателя жюри, А. А. Панов (Санкт-Петербургский университет), Л. Б. Шишханова (Московская консерватория), И. В. Розанов (Санкт-Петербургская консерватория), а также представители европейских стран — Герхард Гнанн (Университет Майнца, Германия), Од Эртематт (Страсбургская консерватория, Франция), Хериберт Метцгер (Мюльхаузен, Зальцбург), Ханс Давидсон (Королевская Музыкальная Академия, Копенгаген). Почетным членом жюри была гостья конкурса — Анастасия Браудо, дочь И. А. Браудо. Автор этих строк выполнял обязанности ответственного секретаря.

На концерте открытия члены жюри блеснули своим «коронным» репертуаром (Бах, Куперен, Дюруфле, Хайлер), поделившись с участниками конкурса своим опытом и секретами в том, как по-разному можно раскрыть звуковые возможности одного органа. Перед концертом состоялась жеребьевка участников, приехавших на второй тур конкурса. Они были отобраны по результатам анонимного прослушивания аудиозаписей, представленных на первый тур (трио-сонаты Баха, сочинения северогерманской школы — Брунса/Букстехуде/Любека/Бема и Мендельсона). Это позволило повысить уровень «очной» части конкурса и исключить появление «туристов», подающих заявки просто ради того, чтобы посмотреть интересные города и органы (с чем столкнулся в последнее время ряд конкурсов). Из почти тридцати заявок от кандидатов из девяти стран со всего мира, ко второму туру было допущено 15 участников из различных городов и консерваторий России (Москва, Санкт-Петербург, Казань, Нижний Новгород), а также из Германии, Кореи, Хорватии

и Армении. Всем им организаторы предоставили бесплатное проживание. По регламенту в конкурсе могли принять участие органисты возраста до 32-х лет, а жеребьевка проводилась перед каждым туром заново, чтобы уравнивать шансы участников.

В программу II тура вошло крупное сочинение И. С. Баха (на выбор из списка прелюдий/фантазий/токат и фуг и пассакалии), а также один из хоралов Франка или Симфония Видора/Вьерна/Соната Гильмана (по списку, одна из быстрых и одна из медленных частей), или одна из пьес Дюруфле или Дюпре (по списку). Его отличительной особенностью стало не просто исполнение написанной по заказу конкурса обязательной пьесы. Это был результат как бы конкурса в конкурсе. Еще зимой был объявлен конкурс среди российских композиторов на лучшее сочинение для органа, специально написанное для конкурса Браудо. Количество представленных сочинений — восемнадцать (!) — превзошло самые оптимистичные ожидания. Жюри, состоявшее как из композиторов, так и из органистов, приняло беспрецедентное решение: признать победителями сразу двух участников — Елену Самарину из Екатеринбургского с пьесой «Токката» и Ивана Татаринова (Нижний Новгород — С.-Петербург) с пьесой Exorcism (Токката-фантазия), чтобы органисты смогли сами выбрать для исполнения одну из этих двух пьес. Интересно, что пьесы разделились среди участников поровну, словно не желая обидеть никого из композиторов, присутствовавших в зале. Некоторая настороженность членов жюри, связанная с ожиданием исполнения этой музыки полтора десятка раз подряд, сменилась их живым интересом, когда выяснилось, что конкурсанты могут не только внимательно отнестись к пожеланиям автора в тексте, но и разнообразно и интересно воплотить их. Хотелось бы особо отметить регистровые находки и чувство формы у Л. Носовой и Д. Ихиной в пьесе Е. Самариной, блестящую технику и яркую выразительность у Т. Халиуллина и М. Юсупова в пьесе И. Татаринова, которые показали точное понимание темпа и ритма, выстроенность регистровых нарастаний и контрастов. Практически все участники второго тура смогли хорошо приспособиться к органу (чему помог богатый конкурсный опыт многих из них), поэтому у жюри был хороший выбор кандидатов для финала. Большинству конкурсантов, оказавшихся за бортом финального тура, не хватило общей сбалансированности в исполнении всей программы. Из тех, кто не прошел дальше, жюри особо отметило Т. Буниатяна из Армении с его яркой музыкальностью, а также остановившихся буквально в полшаге от финала А. Крымову из Германии (ранее учившуюся в Санкт-Петербурге, а ныне — в Штутгарте) и М. Юсупова из Казани. Крымовой помешали явные стилистические преувеличения в Бахе, а Юсупову не хватило конкурсного опыта, чтобы распределить силы на всю программу и справиться с волнением.

К третьему туру в соответствии с регламентом было допущено шесть участников. В программе были одна из прелюдий и фуг А. К. Глазунова, а также на выбор одна из Хоральных фантазий или фантазий и фуг Регера, или сонаты Ройбке и Регера, либо Ad nos Листа. Важное значение на конкурсах имеет репетиционное время. На конкурсе Браудо оно хотя и было ограничено рамками возможного (почти по два часа на 2-й тур и по два с половиной часа на программу третьего тура), но укладывалось в общепринятые нормы, отличаясь от многих конкурсов в лучшую сторону. Наиболее опытный в концертном плане финалист Т. Халиуллин показал не только солидную техническую подготовку,

но и абсолютно свободное и естественное владение инструментом, а Л. Носова убедила жюри несомненно лучшим в финале исполнением М. Регера. Фантазия и fuga на тему ВАСН была точно выстроена как по форме и регистровке, так и по сквозному нагнетанию напряжения, сметающему все на своем пути. Сложнее было расставить по местам следующих двух финалистов, настолько близки были их математические результаты после подсчета голосов. В результате жюри приняло решение разделить третью премию между Лизой Хуммель из Германии (Фрайбург, класс проф. Шмединга) и аспиранткой Санкт-Петербургской консерватории Диной Ихиной (класс Д. Ф. Зарецкого). Д. Ихина ярче выступила в финальном туре, а Л. Хуммель, наоборот, во втором. В финале впечатление жюри от ее исполнения сонаты Ройбке оказалось в тени более вдохновенного исполнения этого же сочинения Тимуром Халиуллиным. В ту же ситуацию попала в финале и достаточно ровно выступившая в обоих турах Софья Иглицкая (Московская консерватория, класс Л. Б. Шишхановой) с ВАСН Регера по сравнению с более вдохновенным исполнением Л. Носовой, что, увы, оставило ее со званием дипломанта конкурса (и наградою в 500 евро). Замкнул шестерку получивший Диплом финалиста Йихоон Сонг из Кореи, обучающийся в Высшей музыкальной школе Лейпцига в классе проф. Ш. Энгельса, который выступил в финале слабее, чем в предыдущем туре, временами явно теряя контроль над происходящим в сложнейшей фантазии и фуге Листа Ad nos, ad salutarem undam.

В силу ограниченного бюджета конкурса все премии были предоставлены спонсорами: I премия — фондом Gartow-Stiftung из Гамбурга, вторая — органостроительной фирмой Ойле, третья премия и дипломы — Армянской культурной автономией в Санкт-Петербурге и фирмой «Торговый Дом на Невском» (С.-Петербург). Понимая

важность не только денежных, но и творческих призов для дальнейшей карьеры конкурсантов, организаторы позаботились и о концертах лауреатов в различных городах России (призы учредили Белгородская, Красноярская, Пермская, Поморская, Ульяновская филармонии, Челябинское концертное объединение, «Пензаконцерт», Дворец Искусств Кондопоги), а также в Домском соборе Хельсинки (Финляндия). Специальную премию А. Браудо, получил М. Юсупов, а специальные призы от авторов за лучшее исполнение обязательных пьес — Т. Халиуллин (пьеса И. Татаринова) и Л. Носова (пьеса Е. Самариной). Специальный приз «За творческую индивидуальность» получил Тигран Буниатян (Армения). Авторы обязательных сочинений получили специальный приз в виде публикации этих пьес в издательстве «Композитор».

Завершил конкурс концерт победителей, где уже свободные от конкурсного волнения лауреаты в полной мере подтвердили перед многочисленными слушателями справедливость полученных ими призов. Оценивая уровень выступлений российских участников, хотелось бы отметить не только их возросший технический уровень, но и растущее понимание ими вопросов регистровки, формы и артикуляции (лишь в редких случаях она была утрированной и однообразной). По единодушному мнению членов жюри, лучшие из них ни в чем не уступают своим западным сверстникам.

Если главной целью конкурса считать выявление и поддержку талантливых молодых исполнителей, то II Международный конкурс органистов имени Браудо полностью выполнил как эту задачу, так и задачи поддержки лучших российских музыкальных традиций и укрепления престижа Санкт-Петербургской консерватории на международном уровне.

Даниэль ЗАРЕЦКИЙ



Лауреат I премии Тимур Халиуллин

Торжественное закрытие конкурса органистов им. И. А. Браудо с объявлением результатов и концертом лауреатов состоялось 27 сентября. Обладателем I премии по единодушному решению жюри был признан Тимур Халиуллин (Санкт-Петербург — Белгород). Нам удалось взять небольшое интервью у Тимура, в котором он признался, что конкурс оставил «самые теплые впечатления. Здесь была очень дружественная обстановка, много приятного общения и знакомств, в том числе с зарубежными конкурсантами. Это очень здорово, что мы все смогли собраться в одном месте, чтобы послушать друг друга и показать себя! Это единственный междувузовский конкурс в России, и мы можем гордиться тем, что этот конкурс проведен на высшем уровне. Как отметили члены жюри, его организация соответствовала высшим стандартам европейских международных конкурсов. Это придало вес и конкурсу, и нашим победам!» Тимур окончил Санкт-Петербургскую консерваторию по классу фортепиано у доцента Л. Ф. Тамулевича, по классу органа у доцента Д. Ф. Зарецкого. На вопрос «Можно ли считать Вас продолжателем традиций школы И. А. Браудо?» Тимур ответил: «Да, безусловно, я бы хотел причислять себя к этой традиции. Мои педагоги продолжают эту школу. С гордостью заявляю это и буду стараться нести эту традицию в своем творчестве!»

В своем заключительном слове профессор Ханс Давидсон отметил, что «конкурс соответствует высшим стандартам любого европейского или международного конкурса. Нас впечатлил инструмент, который есть в Петербургской консерватории в зале Глазунова. Этот орган также соответствует наивысшим стандартам органов в Европе. Немногие консерватории в мире могут похвастаться уникальным сочетанием не только качественного органа, но и прекрасного зала». В своем выступлении Ханс Давидсон обратился к участникам: «Вы выбрали короля музыкальных инструментов! Это самый большой музыкальный инструмент с самой богатой историей.

На протяжении столетий орган был символом мира и гармонии, он остается им и по сей день. Сегодня орган можно встретить во всех странах мира. Каждый из них обладает своим собственным стилем, но, несмотря на все различия, орган способен объединять нас».

В завершении торжественной части закрытия конкурса выступила директор конкурса Лидия Львовна Волчек, предложив поддержать аплодисментами имя Исайи Александровича Браудо, основателя петербургской органной школы. Все сидевшие в зале встали, раздался гром оваций, обращенных к портрету выдающегося органиста. Учреждение конкурса имени Браудо — почетное право Петербургской консерватории, которой этот музыкант посвятил полвека своей жизни, воспитав множество талантливых учеников. Воспоминания современников об этом человеке воссоздают образ светлой и незаурядной личности. Его вклад в отечественную школу органного исполнительского искусства чрезвычайно велик. Исайя Браудо — автор значительных трудов о музыке, среди которых достаточно назвать книгу «Артикуляция (О произношении мелодии)». В своих работах он высказывает собственные идеи и размышления, касающиеся музыкального восприятия «звучащего» и «незвучащего», которые рождали особый подход к работе над музыкальным материалом и стали частью традиции петербургской школы органного исполнительского мастерства.

В наше время перед молодыми музыкантами, с одной стороны, раскрываются большие возможности, а с другой, есть определенные сложности, чтобы найти себя и стать концертующим исполнителем. Проведение мероприятий, подобных Международному конкурсу имени И. А. Браудо, помогает начинающим органистам найти свой путь в мире искусства, способствует продолжению традиций и служит напоминанием о значимости Alma Mater в становлении творческой личности музыканта.

Анастасия САДОВНИК

Международная Неделя консерваторий

С 24 по 31 октября в Консерватории прошел XIV фестиваль «Международная Неделя консерваторий», гостями которого стали музыканты из тринадцати стран мира.

Фестиваль «Международная Неделя консерваторий» — одно из самых ожидаемых музыкальных событий осеннего Петербурга, побудивших студентов музыкального факультета взяться за перо и осветить самые яркие концерты, заметки о которых объединены в этом обзоре.

Впечатления от концерта-открытия отражены в рецензии Евгении Ильиной: «Задолго до концерта в консерваторском фойе образовалась огромная очередь из желающих попасть на фестиваль и неспроста: афиша первого концерта фестиваля сверкала блестящими именами. Программа состояла из Первого концерта для скрипки и струнных и Магнификата И.-С. Баха. Солировал в концерте ректор нашей консерватории, один из любимейших скрипачей публики Михаил Гантварг в сопровождении Камерного оркестра Петербургской консерватории. Слушателей поразила проникновенная, по-баховски философская трактовка Концерта. Праздничный Magnificat был исполнен хором студентов и камерным оркестром Консерватории. Йоганнес Скюдлик, приглашенный дирижер из Германии сумел задать праздничный, торжественный тон всей фестивальной неделе. Концертную программу предвосхитила торжественная церемония вручения мантии и диплома Почетного профессора Санкт-Петербургской консерватории Народной артистке СССР Елене Васильевне Образцовой. Певица рассказала о нескольких самых ярких и интересных эпизодах из своей студенческой жизни в Консерватории: о том, как поступала, как выступала на сцене любимого зала имени Глазунова, как с невероятным успехом сдавала выпускной экзамен. Торжественная церемония присвоения звания Почетного профессора стала доброй традицией, напоминая о чудесных людях и профессионалах, воспитанных нашей Консерваторией».

На «Неделе консерваторий» был представлен Год Британской культуры в России. Выступления британцев состоялись на сцене Малого зала консерватории и в Белом зале Шереметевского дворца. Научный консультант программы, признанный во всем мире исследователь английской музыки Людмила Ковнацкая выступила с интереснейшим вступительным словом перед концертами. В программу вошли сочинения как классиков английской музыки — Перселла, Бриттена, Холста, Кларка, Крофта, так и премьеры сочинений современных авторов К. Мэтьюза и Ф. Эшворта. В субботах концерте также прозвучали британские народные песни в обработке Б. Бриттена. В рамках перекрестного года один из концертов фестиваля был посвящен 450-летию со дня рождения У. Шекспира. Своими впечатлениями об этой музыкально-поэтической композиции поделилась Елена Наливаева:

«...28 октября в стенах Малого зала витал дух шекспировского слова... Вечера мировых премьер на фестивале стали доброй традицией, и в 2014 году такому вечеру было подарено имя «William...», не перестающее занимать умы и волновать воображение человечества спустя 450 лет. Свежо и органично была выстроена концертная программа, сопоставившая имена классиков (П. Чайковского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича) и современных петербургских композиторов (С. Слонимского, В. Кругликова, С. Нестеровой, Е. Петрова, Е. Ивановой-Блиновой, Н. Мажары, А. Красавина), вдохновлявшихся творчеством Шекспира. Темы классиков, переоркестрованные А. Красавиным для камерного состава, охватывали композицию концерта. В сознании оживали поэтические образы Ромео и Джульетты, увековеченные в музыке Чайковского и Прокофьева, угловатый и порывистый силуэт Гамлета, музыкально переосмысленный Шостаковичем, незримо присутствовал среди слушателей. В каждом тексте Шекспира и о Шекспире (Э. Ростан, А. Блок), прочитанном Андреем Толстым, звучал напряженный нерв. Живым драматизмом была наполнена каждая реплика актера, вместе с которыми стихи, свободно дышащие

на фоне логично и просто выстроенного видеоряда, превратили концерт в захватывающую, увлекательную, динамичную музыкально-литературную композицию.

Шекспировские герои сменяли друг друга, как на карнавале. Вот Петруччо (Алексей Чувашов) и Катарина (Светлана Чулкинова) из «Укрощения строптивой» В. Кругликова — остроразличные, задорные, каждой музыкальной фразой неустанно перебивающие друг друга; здоровый юмор переполнял их дуэт через край. Композитор прорисовал в оркестре каждую деталь образа, к примеру, Катарино, которую Петруччо окрестил «осой», он окружил тремололирующим жужжанием. А вот лирические романтики из пьесы Ростана — Персине (Артем Мелихов) и Сильвета (Юлия Музыченко), выведенные Е. Петровым в пьесе «Ромео и Джульетта 1894»:

сцена с их участием очаровала чистотой и первозданностью, непосредственностью лирики; в этой музыке сквозило солнце, что особенно свойственно стилю композитора. А вот и Гамлет (Михаил Великанов) — страстная, нервическая, глубокая натура, персонаж, резкий в своих движениях и афористичный в высказываниях. Именно эти качества соединил в его «Монологе» Н. Мажара. Благодаря звуковым вслескам оркестра, естественным переходам слова в пение и наоборот Гамлет выглядел цельно и убедительно. Или другой трагический персонаж — Корделия из оперы «Король Лир» Слонимского — ее проникновенная ария не могла никого оставить равнодушным. Фреска «Антоний и Клеопатра» С. Нестеровой глубоко погрузила в атмосферу шекспировской трагедии. Томностью ночи, романтикой дальних странствий, пафосом великих сражений веяло от этой музыки; здесь слышались и египетские мотивы, медитативно сопровождаемые ударными, и — в лирических мелодиях — обаяние чувственной неги, и — в грозном звучании оркестровых пластов — грохот битвы... Три свадебные песни на тексты трагикомедии Шекспира «Буря» Е. Ивановой-Блиновой зазгли зал радостью. В них царили раскрепощенность мюзикла, упругость джазовых ритмов, сочность оркестрового колорита; каждая из песен моментально ложилась на слух и, забывшись, не раз внутренне пропевалась. Итогом вечера стала «Трагикомедия» — Концерт для альта с оркестром С. Слонимского в двух частях «Драма» и «Комедия» (солист — альтист Алексей Людевик). В «Драме» альтист совершал чудеса перевоплощений в женские и мужские образы; он пел и плакал, говорил на языке человеческой речи. «Комедия» увлекла действенной токкатностью, оркестр смеялся, хохотал, пленяя присутствующих в зале.

Камерный оркестр под руководством Алим Шахмаматова, солисты — инструменталисты и вокалисты — оживили бессмертные образы Шекспира. Вечер в Малом зале консерватории 26 октября порадовал публику интересной и разнообразной программой. Концерт открылся британской музыкой О. Гиббонса, Ф. Горусли, Ч.-В. Стэнфордса и Э. Элгара. В середине концерта прозвучали сочинения армянских и итальянских композиторов А. Хачатуряна, А. Бабаджаняна, А. Нерсисяна, П. Алессандроина, Ф. Флорима. Представители Британской и Армянской Высших школ музыки исполнили также и произведения И.-С. Баха и Д. Букстехуде. Последняя часть концерта заворожила слушателей совсем иной музыкой, связанной с народной традицией и тембровыми особенностями азербайджанских музыкальных инструментов. В таком национально-ориентальном ключе концерт завершила азербайджанская мугамная музыка, народные песни и теснифы, а также танцевальные композиции в исполнении мугамного ансамбля «Гадим Шарг» (художественный руководитель Махмуд Салах).

Оригинальным и необычным выступлением в середине концертной недели порадовали гостей фестиваля джазовые музыканты из Польши и Соединенных Штатов, о чем написали Дарья Дроздецкая и Григорий Бажанов:

«...В Малом зале консерватории состоялся незабываемый концерт под названием «От госпел до джаза». Джаз в наших стенах — редкое явление, но, тем не менее, в последние годы в программу фестиваля традиционно включается концерт, посвященный этому музыкальному стилю. В этот раз публику порадовал не только классический джаз, но и музыка, связанная с его истоками: духовные песнопения афроамериканцев — госпел и спиричуэл. Сначала звучал джазовый дуэт Войчеха Мырчека и Павла Томашевски, а затем, во втором отделении, концерт продолжил ансамбль Tesora Rogers & Chicago Spirituals, исполнивший духовные песни. Таким образом, слушатели смогли ощутить обратное движение музыки во времени — от джаза к его истокам. В первом отделении Войчех Мырчек с Павлом Томашевским исполнили восемь композиций и были вызваны на бис. В концерте прозвучали пьесы, ставшие классикой джаза (среди них — Unforgettable, Very early и другие), и современные джазовые композиции. Павел Томашевски порастил свободным владением роялем, фантастической техникой игры и мягким фортепианным звуком. В его исполнении отчетливо чувствовалась крепкая академическая школа. Войчех Мырчек использовал свои голосовые возможности не только в качестве пения, но и в имитации контрабаса: в сольных проведеньях рояля он виртуозно исполнял басовую линию. Кроме того, в некоторых композициях певец поддерживал ритмическую основу, используя рояль как ударный инструмент в буквальном смысле слова (стучал ладонью по крышке). Этот оригинальный польский джазовый дуэт создал теплую и приятную музыкальную атмосферу, но слушатели с нетерпением ждали экстравагантных гостей из Америки — ярчайший ансамбль Chicago Spirituals во главе с солисткой Текорой Роджерс.

Выступление музыкантов из США покорило публику. В составе ансамбля Chicago Spirituals приняли участие и русские музыканты Иван Мясников (контрабас) и Павел Драп (ударные). Прозвучали спиричуэл, блюз, госпел, в системе интонирования которых, в ритме, импровизации кроются истоки джазовой музыки. Коллектив Chicago Spirituals подарил незабываемые впечатления и эмоции всем присутствующим, что снова убедило нас в том, что концерты, связанные с джазовой музыкой, всегда будут праздником для консерватории». 30 октября, после бурного выступления джазовых коллективов, не менее эффектно выступили гости из Каталонии и Турции. Об этом рассказали Григорий Бажанов и Елена Наливаева:

«Концертная программа состояла из двух частей. Первое отделение открыли представители Высшей школы музыки Каталонии (Барселона): Рафаэль Салинас (фортепиано), Екатерина Зайцева (гитара), Жоан Асенцио (гитара). Выступление артистов из Барселоны было приурочено к 70-летию со дня рождения Заслуженного артиста России, профессора Санкт-Петербургской консерватории, профессора Высшей школы музыки Каталонии в Барселоне Леонида Николаевича Синцева (1944-2008). В программе прозвучала музыка испанских и австрийских композиторов: «Большая блестящая соната» для гитары и фортепиано Антона Диабелли, «Венецианский карнавал» Франсиско Тарреги, «Медовая река» Пако де Лусии. Львиною долю программы составили сочинения классика испанской музыки Мануэля де Фальи. Прозвучали фрагменты из его балетов «Любовь-волшебница» и «Жизнь коротка», причем знаменитый танец из последнего стал, пожалуй, самым ярким номером в исполнении каталонских гостей.

Второе отделение концерта открыл камерный оркестр Camerata Saugun Государственной консерватории Университета искусств им. Мимара Синана (Стамбул). В репертуаре коллектива прозвучала музыка композиторов Ульвина Джембала Эркина (1906-1972), Ильхана Усманбаша (р. 1921), и Хасана Учарсу (р. 1965). Следует отметить, что в России

сочинения этих композиторов прозвучали впервые, и потому воспринимались невероятно свежо и с большим интересом. Симфонические сочинения вышеназванных композиторов исполнил Камерный оркестр. Четырехчастная «Маленькая ночная музыка» Усманбаша, колоритное и оригинальное по своему музыкальному материалу наведало ассоциации с одноименным произведением В.-А. Моцарта (форма, частей, метрика, особенности оркестровки, некоторые музыкальные ходы). Lamento Учарсу покорило томностью, сочностью и капризностью своего мелодизма, изобиловавшего турецкими мотивами, неизвестными для русского уха. Эффектную трехчастную Симфониетту Джембала Эркина по своим масштабам можно было считать полноценной симфонией. Ее финал (Allegro) был исполнен дважды. Третья часть цикла прозвучала на бис. Всем гостям запомнился темпераментный альтист, исполнявший в третьей части Симфониетты сольную партию, что неудивительно: Camerata Saugun — ансамбль солистов, выступающий без дирижера. Чувствование друг друга в этом коллективе

было фантастическим. Крайне интересно было наблюдать за репетицией: музыканты активно общались друг с другом, принимая часто стихийные, но неординарные решения, и звучание моментально менялось, завораживая слушателя».

Концерт-закрытие фестиваля, состоявшийся 31 октября, стал апофеозом «Международной Недели консерваторий». Из Франции вновь приехал любимец публики, харизматичный дирижер Михаил Кац. Концертная программа объединила в себе золотые страницы партитур русской и зарубежной музыки. Приподнятый тон задала увертюра к опере М. И. Глинки «Руслан и Людмила». Потрясающая энергетика маэстро охватила весь зал; благодаря умению Каца «собирать» оркестр, увлечь исполнителей за собой музыка, с детства всем знакомая, предвосхищаемая внутренним слухом в каждом мелодическом или гармоническом ходе, заиграла оттенками выхрипавших красок. В продолжении первоотделения прозвучал Второй концерт для фортепиано с оркестром С. В. Рахманинова, сольную партию в котором исполнил молодой петербургский пианист Мирослав Култышев, лауреат XIII Международного конкурса им. П. И. Чайковского. Манера его игры отличалась полнотой и насыщенностью звучания, и потому во всей красоте раскрылись и рахманиновская раскатистая колокольность, и хрустальная прозрачность лирики, и бурные разливы-волны виртуозных пассажей... Удивительно четко прослеживалась полифоничность мышления солиста: каждая линия пела, была чутко услышана и прожита. На бис пианист исполнил «Посвящение» Шумана — Листа, вдохнув в него радость ощущения цельности бытия, его совершенной гармонии.

Во втором отделении прозвучала Седьмая симфония Бетховена. Студенческий оркестр Петербургской консерватории достойно справился с задачей соединить в одном вечере два настолько масштабных сочинения. Сдержанно и мощно, временами сурово звучала эта высокая музыка. Очаровательным сюрпризом стало исполнение на бис Гавота из «Классической» симфонии С. С. Прокофьева: этим жизнеутверждающим аккордом, обрвав Симфонию Бетховена сочинениями русских классиков, Михаил Кац завершил концерт. Несомненно, «Международную Неделю консерваторий» ждет прекрасное будущее, дружба между самыми разными в своих культурных традициях странами мира будет только укрепляться, интернациональное общение музыкантов будет процветать, в чем видится одно из самых важных достижений Фестиваля.

В статье использованы материалы рецензий Г. Бажанова, Д. Дроздецкой, Е. Ильиной, Е. Наливаевой. Составители: Дарья ДРОЗДЕЦКАЯ, Елена НАЛИВАЕВА



Михаил Гантварг



Мирослав Култышев



Махмуд Салах



Chicago Spirituals

Тихая радость «Капеллы ангела»



В октябре исполнилось ровно 200 лет со дня рождения Михаила Лермонтова, и два дня спустя после юбилейного дня, 17 октября, в Малом зале Петербургской консерватории состоялся музыкально-поэтический вечер, посвященный памяти великого поэта. Особую силу и пронзительность прошедшему мероприятию принесло сочетание музыки Александра Кнайфеля, чьи хоры на стихи Лермонтова спустя 50 лет впервые прозвучали в новой редакции со стихами в исполнении актеров БДТ Валерия Ивченко и Полины Толстун.

Михаил Лермонтов — один из самых загадочных и сумрачных творцов отечественной литературы, чья скоротечная жизнь пронеслась по небосклону русской поэзии, подобно метеору, оставив после себя хрестоматийные творения, в которых каждое новое поколение отыскивает новые глубины и смыслы. У Кнайфеля с поэтом сложились особые отношения. Его шесть хоров а cappella на стихи Лермонтова, сочиненные полвека назад к 150-летию поэта, стали первой серьезной заявкой молодого автора, с которой он ведет свой серьезный композиторский стаж. Сочинив эти хоры и остро пережив лермонтовские строки, Кнайфель, по собственному признанию, явственно ощутил тот сумрак и ужас, непрестанно творившийся в душе поэта. Сразу после создания пять хоров («Ответ»,

«Утро на Кавказе», «Метель шумит», «Посреди небесных тел», «Волны и люди») составили цикл, а шестой хор «Ангел», стал особняком и чаще других исполнялся на концертах. И вот, спустя 50 лет, «Ангел» вернулся в качестве финальной части в цикл, получивший новое название «Капелла ангела».

Перед дирижером Аркадием Штейнлухтом, взявшимся за исполнение «Капеллы ангела» и хором студентов Петербургской консерватории стояла непростая задача. Дирижер на репетициях требовал от хора вслушиваться в каждое созвучие, пребывать в каждом аккорде, визуальное представляя каждую мелодическую линию. Эмоциональный заряд музыки и внутренний путь, пройденный исполнителями от первого к последнему хору чувствовался даже при несовершенстве дикции. Осо-

бую сложность создавало то, что музыкальные номера перемежались актерскими поэтическими вставками, поэтому и дирижеру, и студентам приходилось постоянно держать внутри себя тон, чтобы вовремя вступить, чтобы слово сказанное плавно перетекало в слово пропетое. Стихи, которые Валерий Ивченко и Полина Толстун декламировали на авансцене, должны были согласно драматургии олицетворять разные сферы лермонтовской лирики — светлое и темное. «Темный» полус в лице Ивченко взял верх, прочитанное им знаменитое «Предсказание» («Настанет год, России черный год») погрузило зал в тревожную тишину, а тот inferнальный холод, которым веяло от пронзительных поэтических строк, прямо претрекавших трагические события Октябрьской революции, и вовсе заставил слушателей серьезно задуматься. В этой ситуации музыка лермонтовских стихов, услышанная Кнайфелем и пропетая консерваторским хором, привела драматургию вечера к катарсису.

Прозвучавшие в «Капелле ангела» стихи были выстроены по принципу контраста: наполненный серьезными рассуждениями «Ответ» сменяла светлая жанровая зарисовка «Утро на Кавказе», а после трагически-темного хора «Метель шумит» шел хор «Посреди небесных тел», написанный на единственное найденное композитором у Лермонтова юмористическое стихотворение. Предшествовавший «Ангелу» хор «Волны и люди» — философ-

ское размышление о бренности человеческого бытия «непрерывное мерцание стихийных столбов, очень бередающих» и заключительный номер, как итог цикла, тоска об «отечестве небесном».

В определенные моменты концерта на выставленном на сцену экране демонстрировались слайды с картинами и рисунками Лермонтова. И перед репризой внешне безоблачного хора «Посреди небесных тел» с его кружением «вечной масленицы», происходящей на небесах, на несколько секунд промелькнули кадры дуэли, собственноручно нарисованной поэтом, и пронзительный взгляд с его автопортрета.

В финале концерта хор спел одно из известных сочинений Александра Кнайфеля, молитву Святому Духу «Царю Небесный». В творчестве композитора это одна из «явленных», «услышанных извне» вещей, существующая в разных вокальных и инструментальных вариантах: для солирующего голоса, скрипки, виолончели. В православной традиции молитва «Царю Небесный» читается перед началом каждой службы и началом каждого благого дела в качестве призывания небесной помощи. Звучание этих слов в финале концерта было по-своему символическим, как переход лермонтовской поэзии в иное «вневременное» измерение, в котором преображаются человеческие страсти, отчаяние и скорбь переплавляются в тихую радость.

Егор КОВАЛЕВСКИЙ

Рихард Штраус. Ступени к Парнасу



В рамках Международной научной конференции «Рихард Штраус и его время», посвященной 150-летию со дня рождения композитора и проходившей 27-28 ноября в Конференц-зале Консерватории, в Малом зале им. А. К. Глазунова был организован концерт «Рихард Штраус. Ступени к Парнасу» с комментариями лауреата международных конкурсов пианиста Льва Винокура.

Винокур открыл концерт прелестной «Полькой-портняжкой» (Schneider-Polka), которую, по его словам, Штраус написал в шесть лет, будучи учеником школы при Мюнхенском соборе. В ее исполнении пианист подчеркнул намеренную «напускную важность» пьесы и разнообразные юмористические эффекты, создающиеся «игрой» динамики и темпа. На примере этой полки Винокур говорил об аналогичных примерах в творчестве юного Моцарта и сравнивал ранние опусы этих великих композиторов.

Каждое исполненное произведение Лев Винокур пояснял ценнейшими сведениями, касавшимися в основном биографических фактов из жизни «Рихарда II», которые повлияли на его творчество. Перед проигрыванием следующей пьесы Винокур

дал комментарий по поводу первого исполненного на сцене произведения маленького восьмилетнего Штрауса, которым стала полька с названием «Гора пустых пивных бочек» (Panzenburg-Polka). Музыкалканту поразительно удалось передать особое изящество и аристократизм музыки сочинения, уже в этом возрасте присущих Штраусу и оставшихся его «визитной карточкой» на протяжении всей композиторской деятельности. Говоря о периоде обучения Штрауса в Королевской гимназии (с 1875 года), пианист продемонстрировал слушателям задачи по гармонии, которые были изданы при жизни композитора как его первые профессиональные произведения, хотя к этому моменту Штраусом было написано уже около 145 композиций. Задачи поразили слушателей того времени

«безобразными неряшествами» и «музыкальным хамством» (Лев также привел здесь в пример творчество Стравинского). Творчество Штрауса как выпускника гимназии носило отпечаток романтических влияний Шумана, Листа и Шопена, но все же с характерной гармонической «терпкостью» самого композитора.

Запомнилось и исполнение Винокуром первой части фортепианной сонаты си минор (opus 5, 1881 год), которое заставило вспомнить лучшие страницы бетховенского творчества. Несомненным атрибутом сочинения стал пафос и необычайная оркестровая трактовка Штраусом произведения для фортепиано, старательно подчеркнутая исполнителем.

Второе отделение концерта Лев Винокур открыл рассуждениями о том, почему музыка Рихарда Штрауса до сих пор не находит должного положительного отклика в концертных залах России и редко здесь исполняется. Он предположил, что, возможно, русскому слушателю чужд «варвар времен пещер и мамонтов, скрывающийся под оболочкой утонченного аристократа». По его словам, искусство Штрауса считается в России «подозрительно оптимистичным», и потому не может прижиться. В связи с этим Лев выразил уважение

и благодарность к организаторам этого мероприятия, состоявшего из конференции и концерта, за неоценимый вклад в пропаганду творчества Штрауса в России.

В отделе прозвучали серенада для 13 духовых инструментов в фортепианной транскрипции (1881 год) и соната для виолончели и фортепиано (1883 год), где партию виолончели исполнил Андрей Иванов. Соната прозвучала на высоком профессиональном уровне, однако исполнителям, на мой взгляд, не хватило динамической слаженности в совместной игре. Винокур с присущим ему бурным темпераментом иногда заглушал и отсвечивал на второй план партию сдержанного и меланхолического Иванова. Отсюда чувствовалось некоторое несоответствие исполнительских энергий и порой казалось, что соната написана для фортепиано и виолончели, а не наоборот. Но в целом сочинение было исполнено дуэтом с превосходным мастерством. «Серенада» была достойна всяческих похвал как за структурную выстроенность формы, так и за прекрасную кантилену пианиста, наряду с экспрессией и драматизмом.

Впечатления от концерта остались самые положительные.

Галина РЫБОКОНЕНКО

Архив Гладковского



Весной этого года семья композитора Арсения Павловича Гладковского, выпускника Ленинградской консерватории передала на хранение в рукописный отдел библиотеки Консерватории сохранившийся архив композитора. Консерватория выражает большую благодарность семье Гладковского, в том числе его внучке Славиной Ирине Юрьевне и ее сыну Александру, принявшим активное участие в передаче архива.

Научный департамент Консерватории пришло электронное письмо от Вячеслава Арсеньевича Гладковского, сына известного в 1920-1940-х годах ленинградского композитора Арсения Павловича Гладковского (1894-1945), чье имя можно было бы назвать забытым. Автор письма сообщил об архиве своего отца, включающем солидный объем нотных рукописей большей частью неизданных музыкальных сочинений композитора. Архив хранился в семье дочери композитора Марины Арсеньевны, которая согласилась передать основную часть рукописного наследия в Консерваторию. Понятно и естественно стремление родственников сохранить память о жизни и творчестве их предка. Но что сегодня может сказать имя композитора Гладковского музыкально образованной аудитории?

Значение деятельности Гладковского связано, главным образом, с созданием «первой советской оперы», точнее, оперы на сюжет, освещающий события социально-политической жизни России первых десятилетий XX века. Опера Гладковского «Фронт и тыл» (в первой редакции «За Красный

Петроград», 1919) была поставлена в 1925 году на сцене МАЛЕГОТа (ныне Михайловский театр), вызвав широкие отклики в прессе. На исполнение оперы откликнулись многие периодические издания — «Жизнь искусства», «Ленинградская правда», «Красная газета», «Ленинградский рабочий» и др. На страницах «Красной газеты» с обзором новой «бытовой революционной оперы» выступил И. Глебов (Б. В. Асафьев). Большое внимание уделил ей музыковед и композитор В. М. Богданов-Березовский в своем очерке об истории становления новой советской оперы (1940). Для Консерватории имя этого композитора важно еще и потому, что Гладковский был выпускником композиторского факультета (1925), учеником двух мэтров петербургской композиторской школы — профессоров Василия Павловича Калафати (1869-1942) и Максимилиана Осеевича Штейнберга (1883-1946). Персоне Гладковского как соученика Дмитрия Шостаковича, посвящена небольшая публикация во втором томе издания «Шостакович в Ленинградской консерватории 1919-1930» (2013), под-

готовленного коллективом авторов под руководством профессора Петербургской консерватории Л. Г. Ковнацкой, — труде, представляющем историко-культурную панораму Петрограда-Ленинграда первой трети XX века на основе широкого корпуса документальных материалов. А. П. Гладковский пришел к музыке через Петербургский университет (математическое отделение) и частные уроки у В. П. Калафати. В Консерваторию он поступил в возрасте 25 лет. Профессорам Калафати и Штейнбергу, сохранявших к ученику уважительное отношение на протяжении всей жизни, адресовано посвящение оперы «Фронт и тыл» Гладковского. Сердечная дарственная надпись на рукописи фортепианного квинтета Калафати, преподнесенного учителем ученику, датирована 1941-м годом: «Дорогому Арсению Павловичу в знак глубочайшей симпатии от В. П. Калафати на добрую память». М. О. Штейнберг в число своих лучших учеников неизменно включал Арсения Гладковского.

Небольшая часть наследия композитора все же была издана: в библиотеке консерватории хранится клавиры оперы «Фронт и тыл», а также поэма «Памяти 26 бакинских комиссаров» (клавиры), две фортепианные прелюдии (основанные на музыкальных темах поэмы), ряд мелких пьес. Фонды петербургских архивов содержат материалы, способные дополнить сведения о композиторе и его творчестве, например, рукопись композитора С. Я. Вольфензона «А. П. Гладковский и его Карельская сюита» (ЦГАЛИ, ф. 551), личные дела Гладковского — ученика Петроградской Ларинской гимназии (ЦГИА, ф. 276) и студента математического факультета Петроградского университета (ЦГИА, ф. 14).

Отдел рукописей Научно-музыкальной библиотеки консерватории в лице его сотрудницы Ларисы Алексеевны Миллер немедленно откликнулся на призыв родственников композитора, организовав передачу ценного материала в фонды Библиотеки консерватории. Среди переданного интерес может представлять партитура оперы «Фронт и тыл» с дирижерскими пометами, вероятно, С. А. Самосуда, который руководил премьерой. По материалам, включающим афиши концертов и спектаклей, можно восстановить имена исполнителей, игравших музыку Гладковского, среди которых встречаются имена дирижеров А. В. Гаука, П. А. Богданова, Е. А. Синицына. Двери отдела рукописей открыты для исследователей, стремящихся к изучению живой музыкальной картины сложнейшей поры русского искусства. Этот период русской музыки давно привлекает внимание исполнителей и музыковедов — российских и зарубежных. Помимо упомянутого труда о Шостаковиче, это работа Д. Гойови «Новая музыка 20-х годов» (2005), монография М. Лобановой «Рославец и культура его времени» (2011), работы И. С. Воробьева «Русский авангард и творчество Александра Мосолова 1920-1930-х годов» (2006) и его же «Социалистический «большой стиль» в советской музыке (1930-1950-е годы)» (2013). Исполнительские проекты Александра Вениаминовича Титова («Музыка военной поры»), впервые осуществившего аудиозаписи рукописных сочинений 1940-х годов, цикл концертов-встреч «Петербургские композиторские школы», организованный Сергеем Михайловичем Слонимским, фестиваль под руководством Игоря Ефимовича Роголева «От авангарда до наших дней» — замечательные примеры пересмотра и нового осмысления огромного пласта культуры, к которому относится и творчество А. П. Гладковского.

Анастасия ЦВЕТКОВА

Рукописи Арайи не горят

К 270-летию оперы Ф. Арайи «Селевк»

Служба итальянского композитора Франческо Арайи при русском императорском дворе пришлось на времена правления Анны Иоанновны, Елизаветы Петровны и Петра III. В его творческой биографии немало белых пятен. Точный список сочинений Арайи неизвестен, не установлено местонахождение рукописей многих его произведений. Произведения Арайи, за небольшим исключением, не изданы. Арайя является автором свыше 20 опер, значительная часть которых была сочинена и поставлена в России. 270 лет назад — в 1744 г. — в Москве была поставлена его опера «Селевк» («Seleuco»). Постановка приурочивалась сразу к двум торжественным событиям: празднованию годовщины коронации Елизаветы Петровны и годовщины мира между Россией и Швецией. Эта опера в справочных изданиях числится как «неизвестная», однако ее рукописные материалы, к счастью, сохранились в уникальной коллекции отдела рукописей библиотеки Петербургской консерватории, где находится целая сокровищница: обширное собрание рукописей сочинений Арайи, в их числе 10 опер, 5 кантат и сборник арий.

В 1744 году «Селевк» был показан дважды: 26 апреля и 17 июля. О премьере в камерфурьерском журнале 1744 года написано: «Представление было назначено на 26 апреля на 6 часов вечера. В этот день в 5 часов вечера ко двору Ее Императорского Величества начали съезжаться генералитет, знатные особы обоего пола до 8 класса, чужестранные министры и знатное шляхетство, все гости были в масках. В шестом часу Ее Императорское Величество и Его Императорское Высочество прибыли из Головинского дворца, после этого началось представление. Опера шла до половины одиннадцатого вечера». Обозреватель «Санкт-Петербургских ведомостей» описал премьеру более подробно, называя многих участников спектакля: «Стихи, сочиненные здешним итальянским придворным стихотворцом господином Д. Бонекки, изрядно удались. Композиция капельмейстера Арайи достойна также всякой похвалы; действия Салетти и госпожи Розы Рувинетти Бон были весьма искусны и натуральны. Музыка в оркестре была преизрядная и для оказанного притома от господина Мадониса, Далюлия и Стацци великого искусства удивления достойна. Украшения театра, перспективные представления и машины, изобретенные от театрального архитектора и живописца господина Валериана, великолепны, а балеты весьма искусно и увеселительно отправлял господин Фузано с женою и с 10-ю другими танцовальщицами и танцовальщиками по большей части из природных российских; а платье 6-ти главных и 80-ти посторонних актеров сделано было все новое, богатое и весьма пристойное. При окончании оперы Ея Императорское Величество соизволила высочайшее свое удовольствие оказать ударением в ладони, что и от всех прочих зрителей учинено было, причем чужестранные господа министры засвидетельствовали, что такой совершенной и изрядной оперы, особливо в рассуждении украшений театра, проспектов и машин, нигде еще не видало».

В театре было примерно 2000 зрителей. На представлении раздавалась программка, в которой содержание оперы было напечатано на французском, итальянском и русском языках. В конце оперы появлялся внесюжетный персонаж по имени Честь,

который в стихах воспевал достоинства императрицы. Балеты были поставлены придворным балетмейстером Антонио Ринальди (по прозвищу Фоссано). Декорации написал знаменитый живописец Джузеппе Валериани, оформивший также и другие оперы Арайи, поставленные в России. Эскизы Валериани хранятся в Эрмитаже. Следующие спектакли были показаны двумя годами позже: 9 января и 27 апреля 1746 года. Опера исполнялась также в 1761 году в Ораниенбауме при дворе Петра Федоровича. К этому исполнению было напечатано либретто на итальянском и французском языках. В литературе указывалось, что в 1761 году была исполнена одноактная редакция «Селевка», отраженная также в изданном итальянском либретто. Однако сравнение данного издания либретто с хранящимися в Петербургской консерватории рукописями оперы позволяет сделать вывод, что в издании представлен полный текст либретто оперы в трех актах.

Рукописные материалы оперы в отделе рукописей консерватории представляют 11 единиц хранения: это партитура и комплект оркестровых партий (голосов), включающий 4 партии Violino primo, 3 партии Violino secondo, 1 партию Alto viola, 1 партию Basso и 1 партию Oboe. Комплект голосов неполный, это показало сравнение с партитурой, в которой присутствуют и другие инструменты; отсутствуют в комплекте и все вокальные партии. Партитура также дошла до нас не полностью. В партитуре целиком представлен только второй акт (15 сцен), в первом же начале — пагинация начинается с 29-й страницы, что соответствует началу арии из 6-й сцены (всего в первом акте 13 сцен). С музыкальным материалом начала первого акта и всего третьего акта можно ознакомиться только по оркестровым партиям. Внешне партитура представляет собой альбом (так называемый «итальян-

ский формат») в картонном переплете, оклеенном узорчатой бумагой в зеленых и золотистых тонах; корешок кожаный. В партитуре 65 листов. Рукопись выполнена коричневыми чернилами четырьмя разными почерками. Имеются зачеркивания, вставки, наклейки. Оркестровые голоса также написаны разными почерками. Предположительно все рукописи выполнены переписчиками. Возможно, исправления и зачеркивания появились во время репетиций и могли быть сделаны рукой самого композитора. Почерк Франческо Арайи представляет отдельную проблему, которая на данный момент пока не может быть решена.

Композитор использовал в этой опере традиционный для неаполитанской оперы *segia* состав оркестра, в основе которого — струнная группа. В некоторых ариях добавлены также валторны, гобой, флейта, литавры, трубы.

Из вокальных форм в опере используются речитативы, арии *da capo*, ансамбли. Хор в опере встречается трижды: в начале первого акта и в финалах второго и третьего. Вокальные номера оперы, отсутствующие в партитуре, возможно реконструировать на основе оркестровых голосов, учитывая, что мелодия вокальной партии нередко дублировалась первыми скрипками. Что касается инструментальных номеров (увертюры и марш), то речь может идти не о реконструкции, а о реставрации. Полная реконструкция и научное издание оперы «Селевк» — дело будущего, но уже сейчас можно говорить о введении в научный обиход и возвращении в историографию отечественного музыкального театра одного из артефактов русско-итальянской музыкальной культуры, и пометать о возвращении Франческо Арайи из «небытия» на театральные подмостки России. Не случайно его рукописи, всеми забытые, все же сохранились — видимо, они ждали своего часа...

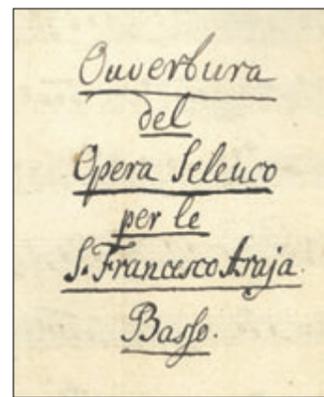
Зарина АХМЕТШИНА



Франческо Арайя

Либретто «Селевк» написал Джузеппе Бонекки, который в 1740 г. был приглашен в Россию Франческо Арайей специально для сочинения оперных либретто. В России Бонекки имел большой успех и получил должность «придворного стихотворца». Сюжет о сирийском царе Селевке был в XVIII веке весьма популярен. В известном каталоге Сартори упоминаются 13 авторов либретто на этот сюжет. Существует мнение, высказанное А. Мозером, повторенное позже Ю. В. Келдышем и другими авторами, согласно которому Бонекки не был автором либретто к «Селевке», а всего лишь позаимствовал текст у поэта-либреттиста Апостола Дзено, добавив от себя лишь сцену в конце III акта — хор, где прославляются достоинства императрицы. Однако изучение наследия Дзено пока не позволило нам подтвердить факт плагиата. Либретто оперы повествует о событиях из истории Древнего мира: о политических и любовных интригах при дворе сирийского царя Селевка, основателя династии Селевкидов. В сочинении Бонекки сочетаются историческая основа и поэтический вымысел. Как писал сам либреттист в предисловии к программке оперы, «историческое содержание сей оперы взято из авторов о истории Сирской, а в прочем учинено многое прибавление».

О постановке сохранилось немало документальных свидетельств: отчеты в газете «Санкт-Петербургские ведомости», записи в придворных журналах — камер-фурьерских, журналах дежурных генерал-адъютантов, журналах церемониальных дел. Известно, например, что в подготовке премьеры деятельное участие принимала императрица Елизавета. Она присутствовала на трех репетициях, которые назывались «генеральными пробами», а также сама распределяла места в зрительном зале. На последней репетиции оперы императрица присутствовала до самой ночи.



Титульный лист увертюры к опере «Селевк»

Новая музыка Петербурга: право голоса

Событие, состоявшееся 10 октября в Малом зале Филармонии, иначе как поворотным не назовешь: главный камерный зал города предоставил сцену молодым композиторам Петербургской консерватории.

Казалось бы, что может быть естественней исполнением новых произведений петербургских композиторов в Филармонии? Однако даже самые яркие представители творческой молодежи получают возможность познакомиться с публикой со своими сочинениями только в том случае, когда им повезет попасть в программу одного из фестивалей современной музыки. Разумеется, студенты прилагают все усилия, чтобы новая музыка Петербурга была услышана вне стен Консерватории, организуют концерты в музеях и кирхах, но филармоническая сцена без поддержки сверху остается недостижимой. Но благодаря Фонду Сергея Слонимского и стараниям преподавателей кафедры специальной композиции и импровизации Санкт-Петербургской консерватории положение изменилось, и первые двенадцать счастливицев исполнили свои сочинения на прославленной сцене.

Сергею Михайловичу принадлежала и сама идея концерта — собрать представителей разных курсов и классов. Таким образом, в программу вошли сочинения учеников Г. О. Корчмара, Г. И. Банщикова, С. М. Слонимского, С. В. Нестеровой, Н. Ю. Мажары, А. В. Танонова и А. В. Чайковского. Духовные хоры втройку Алексея Карпова «Свете тихий» и «Блажен муж», не порывающие с традиционными образным строем и приемами, в то же время не превратились в анахронизм благодаря напряженным хроматическим линиям в первом хоре и терпким гармониям во втором, которые высветились в кристально-чистом исполнении камерного хора «Festino» под управлением Александра Макаровой. А рядом с младшими коллегами в концерте представили свои работы выпускники и аспиранты, среди них — Артур Зобнин, предсе-

датель Молодежного отделения союза композиторов и руководитель МолОт-ансамбля. Силами этого коллектива (дирижер — Иван Демидов) и солистов — вокалистов Екатерины Красько и Петра Гайдукова была исполнена песня «Из области композиции». Написанная на «слова и буквы 94-й главы романа Хулио Кортасара «Игра в Классики», песня основана на игре упрощения и разрезания вербального и музыкального материала, причем последнее «слово» остается за буквой/звуком, в подтверждение ценности отдельного элемента, о которой толкует герой романа Кортасара.

В программу филармонического концерта вошли испытанные на публике произведения, так что в случае с кантатой аспиранта Ивана Александрова «Песни времий» на тексты Велимира Хлебникова можно уже говорить об особенностях интерпретации. Премьера этого произведения, в котором экспрессионистская вздыбленность фактуры органично соединяется с русской темой, дорогой каждому сердцу колокольностью, попевочностью и рождением бескрайней мелодии в финале, была блестяще исполнена эксцентричным тенором Александром Кулиничевым. В Филармонии в исполнении кантаты принял участие солист Мариинского театра Артем Мелихов, привнесший в ее насыщенную ткань больше оперного пафоса.

За исключением высокотехнических фортепианных вариаций Хуана Чу Му на тему в хиндмитовском духе, все произведения концертной программы представляли вокальную музыку, а ведущим жанром был вокальный цикл. Ярким примером интонационного единства и ясной направленности музыкально-драматического развития стал цикл на стихи индийских поэтов Алексея Васильева, про-

звучавший в исполнении Дарьи Батовой и Софьи-Мариин Суворовой. Наряду с «Festino» в концерте принял участие хор выпускников и студентов ЛОККиИ «Alma Mater» с идиллическими пьесами Антона Кубасова. В роли певцов выступили и сами композиторы — Алексей Карпов — как артист хора, а Гамид Абдулов — как солист, исполнив и свои романсы, и сочинения Алины Медведевой.

В программе концерта явно ощущались две ведущие линии — фольклорно-экзотическая и рафинированно-лирическая, причем с уклоном в сторону английской поэзии. Первая линия была представлена «Закликаньем весны на Фомальгаут b» Элины Лебедзе, исполненным женским составом хора «Festino». Неуловимо-изменчивое движение вокруг своей звезды (872 земных года). Еще более мистической оказалась композиция Ванчиндоржа Баттулги «Шаман»: автор сопоставил возможности монгольского горлового пения и звуковой диапазон бас-кларнета, включая технику обертонового пения и мультифоник, которые в результате дали впечатляющие четырехзвучные вертикали. Восточно-западный союз этнического голоса (автор) и бас-кларнета (Александр Осколков) заслуженно вызвал самый горячий отклик зала. Что-то шаманское проникло и в «английскую» часть программы — в драматическом центре проникнутого звуковыми образами воды цикла Александра Скрипки на тексты Урсулы Ле Гуин отдельные слова вокалистки (Юлия Шелковская) заковычивались ритмизованным шепотом автора, одновременно исполнявшего партию фортепиано, и превращались в леденящую душу потусторонний контрапункт.

Английский акцент программы был неслучаен в год Шекспира. Слово гения прозвучало в «ShakespeareReprises» Анны Евстафьевой, привнесшей в звуковую палитру концерта поистине неземные краски, рожденные сочетанием арфы (Эльмира Алмамедова), саксофона (Серафима Верхолат), фортепиано (Константин Зелигер) и тенора (Александр Гусев). Голос, вознесенный к верхним границам диапазона, с прозрачным, почти бесплотным фальцетным звучанием живо воскрешал сказочно-фантастические образы Шекспира (неслучайно Бриттен в опере «Сон в летнюю ночь» поручил партию Оберона контратенору). Пасторальность первой части, первозданный свет попевок-наигрышей, не оставивших сомнений в народных истоках, сменилась драматичной серединой, где повторяющаяся на манер традиционного английского жанра «граунд» фигура сопровождения вкупе с нервной ритмикой и напряженной декламацией солиста апеллировала к рок-музыке. Болезненность контраста испелила третья часть, возратившая медитативное состояние переливчатой музыкальной ткани, вдохновленной Шекспиром.

Этот экспериментальный концерт показал, что в Петербурге создается много новой музыки, которая может быть понятной и близкой любому слушателю. Консерваторцы пишут очень по-разному, и профессиональное владение традицией сочетается у них с поисками новых и свежих идей. Молодые композиторы открыты культурному пространству, литературе прошлого и ключевым современным произведениям, обращаясь к фольклору, традициям Запада и Востока, к собственным национальным корням. Остается надеяться, что усилия организаторов концерта не пропадут даром, и исполнение произведений студентов и аспирантов Консерватории в Филармонии станет традицией. Ведь еще столько талантливых молодых композиторов заслуживает право голоса.

Анастасия МУРСАЛОВА

ИТОГИ I ТУРА ВСЕРОССИЙСКОГО КОНКУРСА МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ

Подведены итоги первого (внутривузовского) тура Всероссийского конкурса молодых ученых в области искусств (учредитель — Министерство культуры Российской Федерации). Ученый совет Петербургской консерватории на основании обсуждения результатов первого (внутривузовского) тура Всероссийского конкурса молодых ученых в области искусств (номинация — «Музыкальное искусство») рекомендовал для участия во втором туре конкурса Заворохину Елизавету Александровну, аспирантку 3-го года обучения, тема: «Кантата «К двадцатилетию Октября» С. С. Прокофьева: История создания. Либретто. Стилль»; Коротяеву Екатерину Анатольевну, студентку V курса музыкального факультета, тема: «Удмуртская инструментальная музыка в архивных звукозаписях и исследованиях 1937-1941 годов»; Мурсалову Анастасию Александровну, аспирантку 1-го года обучения, тема: «Пути обновления оперной драматургии в творчестве Джузеппе Верди: к проблеме финала в «Дон Карлосе» и «Аиде».

ПОСТАНОВЛЕНИЕ ЗАСЕДАНИЯ УЧЕНОГО СОВЕТА

25 ноября 2014 года, на заседании Ученого совета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, после выступления М. Х. Гантварга «О проекте Программы развития системы российского музыкального образования на период с 2015 по 2020 годы», участники постановили:

1. Одобрить концепцию Программы развития системы российского музыкального образования на период с 2015 по 2020 годы.
2. Отметить значимость обозначенных Министерством культуры проблем функционирования российской системы музыкального образования на современном этапе.
3. Одобрить определенные в Программе цели и задачи для сохранения традиций многоуровневой системы российского музыкального образования как в области методической, творческой и просветительской деятельности, так и в административно-управленческой области.
4. Отметить особую значимость пункта Программы об укреплении вертикали межотраслевого взаимодействия федеральных, региональных и муниципальных органов управления культурой по вопросам музыкального образования путем заключения соглашения между Министерством культуры и Министерством образования и науки о взаимодействии по вопросам развития музыкального образования и педагогики.

РИХАРД ШТРАУС И ЕГО ВРЕМЯ

27-28 ноября в Петербургской консерватории прошла международная научная конференция «Рихард Штраус и его время», посвященная 150-летию со дня рождения композитора. Участниками конференции стали представители петербургской и московской консерваторий, академий и исследовательских институтов. Организатором конференции стала кафедра истории зарубежной музыки Петербургской консерватории. Одним из резонансных было выступление зарубежного гостя из Лейпцигского университета, профессора Хельмута Лооза с лекцией «Рихард Штраус и власть: об отношении композитора к тоталитаризму» в переводе профессора Владимира Гуревича. В концертной программе конференции приняли участие Виктория Евтодьева (сопрано) и Лев Винокур (фортепиано).

ПЕТЕРБУРЖЦЫ — ЛАУРЕАТЫ II ВСЕРОССИЙСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО КОНКУРСА-2014

По специальности «скрипка»: I премия — Любовь Стеколыщикова, II премия — Ольга Артюгина. По специальности «виолончель»: II премия — Алексей Жилин, диплом — Иван Сендецкий. По специальности «фортепиано»: III премия — Юрий Полосьяков. По специальности «сольное пение»: диплом — Вячеслав Васильев.

НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «ПРОБЛЕМЫ И МЕТОДЫ ИЗУЧЕНИЯ СТАРИННОЙ МУЗЫКИ»

4 и 5 декабря состоялась научная конференция «Проблемы и методы изучения старинной музыки». Со вступительным словом выступила проректор по научной работе Н. И. Дегтярева. В конференции приняли участие Н. А. Брагинская, А. В. Бояркина, Н. И. Тарасевич (Москва), З. М. Гусейнова, А. А. Панов, И. В. Розанов, М. Л. Монич (Беларусь), Е. В. Титова, А. П. Милка, К. Н. Иванова, К. В. Дискан, А. И. Янкус, К. И. Южак, И. М. Приходько (Украина). Среди обсуждаемых тем — «Стравинский в диалоге с Дездемалдой», музыкальная терминология в письмах Моцарта, методика анализа сквозного имитационного письма, вопросы публикации рукописей, первое издание словаря Себастьяна де Броссара 1701 года в библиотеке Санкт-Петербургской консерватории, двухголосие в клавирной музыке И. С. Баха и другие.

Окончание на стр. 7

Танец без границ

Вечера постановок молодых хореографов в Большом зале консерватории стали доброй традицией. Под занавес минувшего учебного года к студентам кафедры «Режиссуры балета» консерватории присоединились соратники с балетмейстерского отделения Академии русского балета им. А. Я. Вагановой.



Нина Ульянова и Васил Панайотов («Смерть шарманщика»)

Несколько номеров на литературные темы наглядно подтвердили, насколько важно уметь перевести сюжет на язык пластики. Евгения Лыкова (класс Э. А. Смирнова) в номере «Слезы Турандот» (музыка С. Рахманинова) представила своеобразный портрет-бюро строитиной принцессы, отправлявшей на казнь незадачливых женихов. Однако номер почему-то представлял собой женский дуэт в обрамлении замысловатого реквизита (из-за кулис периодически выглядывали огромные куклы-марионетки, на сцене присутствовали маска дель арте, таз для стирки). В финале Турандот (Мария Семушина) устроила стирку, для чего и пригодился таз. Она произнесла монолог на итальянском языке и эффектно взмахнула «мокрой» фатой, рассыпав вокруг себя мерцающие «брызги». Гипнотизирующая зрелищность подавила смысл. Подобные броские, но «зашифрованные» номера на этом концерте были исключением.

Жестко и обыденно прозвучала история сироты-подмастерья по рассказу Чехова «Ванька» (музыка С. Прокофьева). В отличие от литературного прототипа Ванька Жукова герой номера (Сергей Дубровин) пережил драматичный путь взросления. Вначале он, запуганный угрюмыми сапожниками, с детской чистотой верил в существование дедушки, который мог бы спасти его от издевательств. Дедушка (Александр Мищенко) явился ему в мечтах. Мальчик с радостной одержимостью написал ему письмо на листке, сложив его в бумажный самолетик. Однако к финалу мечта рассыпалась. Осознав тщетность надежд, герой скомкал письмо, вернувшись к равнодушным сапожникам, переняв их простоватую механистичную пластику, которая до этого контрапунктом подчеркивала мягкость и живость мальчика. Трагическое поражение потерпел человек в борьбе с собственной тенью в номере «Тень» Оксаны Борнштейн (музыка А. Петрова). Тень (Кирилл Дроздов), стелющаяся по полу и вторящая движениям человека (Антон Дорофеев), становилась все сильнее и, в конце концов, заняла место владельца, заодно завоевав симпатию его возлюбленной (Саманта Коллен) и погубив ее.

Традиционно в концерте нашлось место и дуэтам: шуточным, взволнованным, чувственным,

трагическим. Нина Ульянова (класс Э. А. Смирнова) представила две фантазии на темы жестокой расправы и смерти. «Парфюмер» (музыка А. Вивальди), созданный по мотивам романа П. Зюскинда о безжалостном творце неповторимых ароматов на основе «девичьих аур», по сути, поведал о бесцельном изощренном убийстве. Убийца (Дмитрий Юдин) загонял льющую к нему жертву (Нина Ульянова) в огромный полиэтиленовый купол, где девушка неизбежно запутывалась и задыхалась. Другая работа Ульяновой «Смерть шарманщика» (музыка Л. Даллапиккола) взволновала больше. Брошенная шарманка (Нина Ульянова) в экспрессивном монологе переживала смерть хозяина (Дмитрий Юдин), лежащего на столе без чувств. Вначале растерянная, она набиралась смелости и увлеченно играла с безвольным телом мучителя. Однако и ее, одичало радовавшуюся, внезапно настигла смерть: никому не нужная, шарманка судорожно затихала и «умирала» вслед за хозяином.

О силе чувственного влечения поведал дуэт А. Балецкой (класс Ю. Н. Петухова) на музыку группы «Дахабраха». Нарастающий накал страсти с предельным напряжением раскрыли Юлия Бачева и Дмитрий Родионов. Страстный дуэт Балецкой уравновесила инструментальная фантазия «Сумерки» в постановке Ольги Васильевой (класс Н. Н. Бояркина). Лишенная надрывных эмоций музыка Л. Эйнауди отдавала абсолютное первенство танцу, донесенному Марией Кобзевой и Никитой Ксенофонтовым (учащиеся Академии Вагановой).

Юлия Ермакова (класс Э. А. Смирнова) неординарно решила номер «Проводы» на музыку А. Пьяцоллы. «Изиуминка» композиции — неспешный ход бесстрастного мужчины через сцену, на фоне которого металась и рыдала женщина. Только финал объяснил крайнюю степень отчаяния героини. Мужчина исчез в луче света, а женщина завернулась в траурную накидку. Примечательно, что в истории о безвозвратной потере роль, состоявшую из шагов, нескольких взглядов и жестов, исполнил Александр Омар — харизматичный солист Михайловского театра. Необычное амплуа Омара только усилило и без того мощный кураж его партнерши Марии Семушиной, с удовольствием привлекаемой хореографами на роли, богатые переживаниями и эмоциями. Добавим, что солистка пробует себя и в качестве хореографа (класс Э. А. Смирнова). Однако ее работы составили странный тандем: монотонная зарисовка из жизни изнуренных весельем людей-зомби «Вечеринка» (музыка Е. Ясидо) и броская танцевально-драматическая интерпретация легендарного шлягера Далиды «Je suis malade» в паре с вокалисткой. Хотя по двум увиденным номерам делать выводы некорректно, все же создалось впечатление, что Семушиной ближе эстрадный жанр.

С традициями Леонида Якобсона перекликался жанровый номер Сергея Федоркова (класс Ю. Н. Петухова) «Дед да баба» (музыка А. Кукинского). Исполнители (сам автор в паре с Баиром Тайбиновым) блистательно разыграли зарисовку из жизни старичков: привыкшей командовать ворчливой старухи и деда-добряка, тщетно избегающего скандалов. Схожую тему раскрыла Дарья Вергилова (класс Н. Н. Бояркина) в постановке «Обреченность». В контрастных мелодиях третьей части Первой симфонии Г. Малера хореограф увидела историю о тяготах и радостях любви, прекрасно вплывающую в эмоциональное содержание музыки. В номере влюбленные по очереди превращались друг для друга в тяжелую, неудобную ношу. Вначале юноша (Михаил Богомазов) тащил волоком подругу (Виктория Пишкова) на длинной белой ткани, затем они менялись местами. В короткие минуты «отдыха» разворачивались монологи героев, где было место и досаде, и усталости, и желанию бросить недошедший груз, и приятным воспоминаниям, и мечтам. Однако с возвращением темы марша, уже успевшая позабыться своеобразная прогулка с поклажей продолжилась. В конце концов, утомленные герои легли рядом, и их поднятые сплетенные руки дали понять, что эту любовную привязанность ничто не разорвет. Сольные постановки были представлены двумя контрастными номерами. Сольстка Театра консерватории Олеся Гапченко чутко исполнила элегическую миниатюру «Песня без слов» на музыку Мендельсона в постановке Маргариты Ли (класс Н. Н. Бояркина). София Лыткина (класс Э. А. Смирнова) на музыку группы «Тигровая лилия» явила мрачный портрет иссушенной самолюбием и жадной власти, сошедшей с ума леди Макбет. Мария Бакурская (класс Н. Н. Бояркина) воплотила на сцене жизнь душевнобольных (музыка Ц. Кюи). С перевязанными за спиной руками они напоминали птиц, обреченных на неволю и живущих внезапными прозрениями и мечтами. Кому-то удавалось на короткие мгновения вырваться из оков смиренной рубашки, расправить руки-крылья, но для большинства полет был несбыточен.

Подчеркнем, что на этот раз в концерте оказались номера, с увлечением исполненные учащимися Академии Вагановой. Молодые артисты смело доверились постановщикам, уверенно справившись с эквилибристикой, замысловатой неоклассикой, «текучим» модерном, внес при этом в хореографическую «вязь» актерскую составляющую. Так, Мария Пулякова и Евгений Шолков в «Менуэте» (музыка Э. Грига, постановка Марии Кяшкиной, класс Н. Н. Бояркина) донесли и невинное баловство, и чередующуюся с обидами бесхитростную влюбленность, и детскую всеохватывающую радость. С азартом они бросались в замысловатые акробатические подержки, «запутываясь» в оригинально выстроенных своисазах, под конец «вспомогательных» изящных па менуэта. Дуэт Софии Лыткиной (класс Э. А. Смирнова) на музыку А. Корелли демонстрировал неисчерпаемые возможности неоклассики. Смело играя с классическим танцем, хореограф предельно собственную неординарную фантазию сочинителя, раскрыв наряду с академической выучкой исполнителей и их способность к неожиданным, далеким от канонов подержкам и движениям. Номер-соревнование не обделся без актерских нот. Девушка (Мария Пулякова) с упоением демонстрировала чудеса устойчивости и координации. Юноша (Роман Мальшев), хотя и разыгрывал недотепу, играючи проявлялся со сложной танцевальной лексикой, проявляя себя как надежный партнер. Совместный концерт оказался достойным итогом годовой работы для обеих кафедр.

Ольга КИРПИЧЕНКОВА

Отчеты о заседаниях Ученого совета

Окончание. Начало на стр. 1

2. Было принято решение представить Лымареву Татьяну Васильевну к присвоению ученого звания профессора по специальности 17.00.02 «Музыкальное искусство».

3. Начальник учебно-методического управления С. Л. Филиппенкова представила отчет о результатах приемных экзаменов в 2014 году.

4. Заведующая отделом послевузовского образования Е. В. Романова представила отчет о результатах приемных экзаменов в аспирантуру и ассистентура-стажировку в 2014 году.

5. Было принято решение о переводе двух ассистентов-стажеров с платной на бюджетную форму обучения (Антипова Наталия Васильевна и Даниал Мария Салимовна).

6. Директор Средней специальной музыкальной школы В. С. Федосеева представила отчет об итогах успеваемости учащихся за 2013/2014 учебный год.

7. Был представлен и утвержден список студентов консерватории, назначенных на именные стипендии в размере 15 000 руб. (7 человек), стипендии Ученого Совета в размере 10 000 руб. (7 человек + 2 учащихся ССМШ) и повышенные стипендии за отличную успеваемость в размере 7000 руб. (105 человек).

8. Было принято решение представить Народную артистку СССР, выпускницу Ленинградской кон-

серватории Елену Васильевну Образцову к званию «Почетный профессор Санкт-Петербургской консерватории».

ЗАСЕДАНИЕ УЧЕНОГО СОВЕТА 28.10.2014

1. Были рассмотрены кандидатуры профессорско-преподавательского состава консерватории, участвующие в конкурсе на замещение должностей. Проведено по конкурсу 2 человека.

2. Было принято решение о представлении к ученому званию «доцента» ПОПОВУ Ирину Степановну (кафедра этномузыкологии).

3. Было принято решение ходатайствовать перед правительством Российской Федерации о представлении Таймановой Ирины Евгеньевны, профессора кафедры режиссуры музыкального театра к медали ордена «За заслуги перед Отечеством» II степени.

4. Были утверждены Правила приема в консерваторию на 2015 год, а также Правила приема иностранных граждан в 2015 году.

5. В. В. Успенский выступил с информацией о событиях, включенных в План мероприятий по подготовке к 70-летию Победы в Великой Отечественной войне.

6. Проректор по научной работе Н. И. Дегтярева представила информацию О результатах I Всероссийского конкурса молодых ученых в области искусств. Специального приза в номинации «Музыкальное

искусство» удостоилась Заворохина Елизавета, аспирантка 3-го года обучения, научный руководитель — кандидат искусствоведения Е. В. Титова.

ЗАСЕДАНИЕ УЧЕНОГО СОВЕТА 25.11.2014

1. Ректор М. Х. Гантварг представил для обсуждения проект Программы развития системы российского музыкального образования на период 2015 по 2020 годы, присланный Министерством культуры Российской Федерации.

2. Были рассмотрены кандидатуры профессорско-преподавательского состава консерватории, участвующие в конкурсе на замещение должностей. Проведено по конкурсу 19 человек.

3. В соответствии с Положением о получении послевузовского профессионального образования в форме ассистентуры-стажировки, утвержденным Приказом Министерства культуры РФ от 13.12.2011 года №1133, были утверждены разработанные и обсужденные на соответствующих кафедрах индивидуальные учебные планы ассистентов-стажеров, принятых на обучение в 2014 году.

4. Были утверждены темы кандидатских диссертаций А. С. Казуниной, М. М. Калининной, А. А. Мурзаловой, В. И. Стояновой и перетверждена тема кандидатской диссертации А. Н. Кулешовой.

5. Затрагивался вопрос о гранте Президента Российской Федерации в 2016 году и о медицинской страховке в 2015 году.

«Муха в борще», или Рассказ о том, как поссорились Аллен Форт с Ричардом Тарускиным

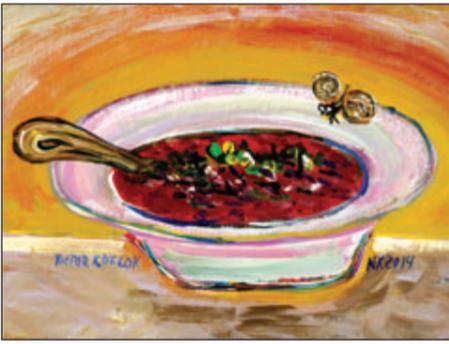


Рисунок «Муха в борще» художника Виктора Козлова (Нью-Йорк). Создан специально для этой статьи

Зачин научной дискуссии Аллена Форта с Ричардом Тарускиным стала рецензия последнего (журнал «Современное музыковедение», №28, 1979) на книгу первого «Гармоническая организация «Весны священной» (1978). Все, что последовало за этим, характеризуется почти шекспировским накалом страстей. Слишком неравное положение два таких профессиональных «зубра» как Аллен и Ричард занимали в англоязычном музыковедении в конце 1970-х годов! К этому времени Форт, опубликовав книгу «Структура атональной музыки» (1977), охвативший мир новым типом музыкального анализа, основанного на сет-теории Милтона Бэббитта. За мессией Фортом сразу же выстроилась толпа последователей. Однако и недоброжелателей оказалось также немало. В 29-страничной статье «Анализ звуковысотных элементов музыкальной ткани сегодня» (журнал «Музыкальный анализ», март-июль, 1985) Форт проследил судьбу своего детища, поощрил последователей, подискутировал с оппонентами, уделив рецензии Тарускину две страницы, одна из которых — нотные примеры (с. 36-37). Ричард, напротив, к моменту написания злополучной рецензии был лишь в самом начале своего стремительно восходящего на англоязычный музыковедческий Олимп. Как выходец из семьи иммигрантов из России, свободно говорящий и пишущий по-русски, Тарускин положил изучение русской музыки разных исторических периодов в основу своей музыковедческой карьеры. Во второй половине 1970-х в сфере его научных интересов оказался Стравинский. Форт с его якобы гармоническим анализом величайшего шедевра музыки XX века, что называется, попал «под раздачу». Тарускин не преминул воспользоваться стратегическим промахом маститого коллеги. Дело в том, что аналитический метод Форта, могущий дать приемлемые результаты при изучении атональной музыки, оказывается почти бесполезным применительно к музыке Стравинского. Это обстоятельство и послужило концептуальной основой рецензии Тарускина. Будучи не только музыковедом, но и практикующим музыкантом-исполнителем, он без труда обнаружил уязвимые места фортовской методологии. Вердикт Тарускина был суров, но справедлив: «Как мне представляется, использование Фортом его метода, по крайней мере в этом случае (т.е. в анализе «Весны священной» — В.Г.) оказывается неоправданно лимитированным и односторонним, умалчивает о «Весне священной» не меньше, чем выявляет в ней» (с. 114-129).

И Форт обиделся... Обиделся настолько, что обвинил Тарускина в смертном грехе — восприятии некоторых фрагментов балета, в частности ц. 60 из «Игры двух городов», с позиций традиционной тональности. Резюмируя свой ответ оппоненту, мэтр заявил буквально следующее: «Если мы примем функционально-гармоническое прочтение «Весны священной» как обоснованное, то в результате совершим важное историческое открытие: Стравинский изучал функциональную гармонию по неправильным учебникам» (с. 36). Реакция Тарускина была незамедлительной — в форме открытого письма в редакцию журнала «Музыкальный анализ» (лето-осень, 1986). Теперь наступил его черед обижаться: «Я был карикатурно изображен как закостенелый тоналист, желающий рассматривать «Весну свявленную» как образец традиционной «функциональной» тональности» (с. 313). Ни на йоту не отступая от уже занятых позиций, Тарускин углубляет и заостряет свою критику аналитической методологии Форта. Аллену инкриминируется попытка скрыть в его упомянутой выше статье «Анализ звуковысотных элементов музыкальной ткани сегодня» факт абсурдного причисления «Весны священной» к ряду атональных произведений в книге («Структура атональной музыки», 1977). Тарускин выискивает веру Форта в универсальную сущность его аналитического метода, критикует за размытость принципов сегментации музыкальной ткани как важнейшей составной части аналитического процесса, шельмует требование «феноменологической девственности» — исключение какого-либо привнесенного

Начну с двух бесспорных, на мой взгляд, утверждений. Первое: Игорь Федорович Стравинский принадлежит к числу наиболее обсуждаемых в англоязычном музыковедении композиторов XX века. Второе: балет «Весна священная» принадлежит к числу наиболее обсуждаемых англоязычными музыковедами произведений великого русского мастера. Полемика градус дискуссий вокруг музыки петербургского классика, как правило, очень высок, их участники, не выходя за рамки научных приличий, в выражениях особо не стесняются. И так продолжается на протяжении последних 50 лет.

извне опыта интерпретации анализируемого музыкального текста. Новый вердикт Тарускина еще более суров, чем в его рецензии 1979 года: «Аналитический метод Форта равнозначен одному огромному нелогичному заключению» (с. 318). Категоричность тарускинского тона в письме 1986 года во многом объясняется тем, что к тому времени он нашел реальную альтернативу методу Форта в работах американского музыковеда с голландскими корнями Питера Ван ден Тоорна. Монография последнего «Музыка Игоря Стравинского» (1983) стала, судя по всему, началом музыковедческого мезальянса Ван ден Тоорн — Тарускин, которому суждено было сыграть ключевую роль в развитии англоязычного стравинкианства конца второго тысячелетия.

Финальным аккордом в научной дискуссии Форта и Тарускина во втором тысячелетии (продолжение — в третьем) стало ответное письмо первого, опубликованное в том же самом номере «Музыкального анализа» (лето-осень, 1986), что и письмо второго. Прочитав ответ Форта, я испытал истинное эстетическое наслаждение. Это как раз тот случай, когда не соглашаясь с автором по принципиальным моментам, отдаешь ему должное как блестящему полемисту. На гневную филиппику Тарускина, Форт ответил элегантно 17-страничным эссе, озаглавленным «Приготовление супа Стравинского и другие гносеомузыковедческие преследования: перепончатокрылый ответ». Смысл заглавия раскрывается уже в первом предложении, где Форт сравнивает себя с «мухой в борще» своего оппонента. Далее автор с неподражаемой иронией призывает «позаботиться о том, чтобы не раздуть муху, которая, как оказалось, выжила, хотя и с синяками, ошеломленными от бешеной атаки» (с. 321). Каждый из подразделов эссе Форта снабжен заголовком, состоящим из двух элементов, первый из которых обозначает тему дискуссии, второй — ассоциативно связанное с ней явление в кулинарии. Так, например, подраздел, посвященный случаям, когда Тарускин либо неточно излагал, либо неправильно понимал мысли Форта, озаглавлен: «Неточное изложение или неправильное понимание: когда добавить чеснок». В тексте эссе на каждом шагу встречаются отточенные по форме, едкие по содержанию, бьющие прямо в цель контекстные полемические выпады. Так, на обвинение Тарускина в нетранспонировании партии альтавой флейты в одном из нотных примеров, Форт отвечает: «для того, чтобы пережить это унижительное разоблачение, мне потребуется несколько лет» (с. 329). Роль Ван ден Тоорна как третейского судьи, намеченная в письме Тарускина, у Форта значительно расширяется. Последний довольно часто сравнивает свои анализы с анализами Ван ден Тоорна на предмет совпадения позиций. Кто же он, этот рыцарь на белом коне, покрытый толстым слоем шоколада, чье аналитическое препариование музыки Стравинского вызвало столь дружное приятие непримиримых оппонентов?

Жизнеописание Питера Ван ден Тоорна, хотя бы в той его части, которая связана с анализом сочинений великого русского мастера, необходимо начать с 1963 года. В осенне-зимнем выпуске журнала «Перспективы новой музыки» за тот год американский композитор Артур Бергер опубликовал статью «Проблемы звуковысотной организации у Стравинского». Пафос статьи Бергера заключался в призыве автора к созданию нового теоретического направления, которое бы адекватно охарактеризовало «центрическую», а не тональную организацию музыкальной ткани в произведениях санкт-петербургского классика. В «связку дровишек» для будущего полемического костра Артур включил три взаимосвязанных концептуальных «чурки». Первая «чурка» при сгорании должна была отравить атмосферу октавоцентрическим дымом. Анализируя «Свадебку», Бергер пришел к сногшибательному выводу о восьми(окта)тоновой, основанная на чередовании полутонов и тонов гамме как звукоядной основе ряда фрагментов этого произведения. Свою лимитированную ученость Бергер проявил в том, что указал на книгу Мессиана «Техника моего музыкального языка» (1944), где октавоновая гамма была включена в систему ладов с ограниченной транспозицией. Американскому «первооткрывателю» и в страшном сне не могло присниться, что уже в прошлом для него XIX веке этот звукояд был хорошо известен всем русским музыкантам под именем «гамма Римского-Корсакова»... Вторая полемическая «чурка» определяла 1, 3, 5, 7 и 9 (1) звуки октавоновой

гаммы как опорные тоны (центры) ее возможных транспозиций. Среди этих четырех звуков Бергер особо выделил 5, образующий с начальным тоном звукояда интервал тритона и, тем самым, делящий его на две равных части. Наконец, третья «чурка», даже не «чурка», а целый пороховой заряд предстал в форме анализа лейтмотива «Петрушки», ставящего под сомнение его политональную природу. Вопреки мнению самого Стравинского, Бергер попытался определить титульную гармонию балета как вертикальное производное октавонового звукояда.

Статье Бергера суждено было стать в американской стравинкиане миной замедленного действия. Роль оттянутого во времени взрывателя взял на себя, как уже можно догадаться, Питер Ван ден Тоорн. За двухчастной статьёй «Некоторые характеристики диатонической музыки Стравинского», опубликованной в журнале «Перспективы современной музыки» (осень-зима, 1975; весна-лето, 1977), последовали два его увесистых «кирпича» — монографии «Музыка Игоря Стравинского» (1983) и исследование «Стравинский и «Весна священная». Начало музыкального языка» (1987). Оба этих «кирпича» стали основополагающими элементами концепции октавоцентризма, призванной «объяснить необъяснимое», «измерить алгеброй гармонию» — найти и описать главный принцип звуковысотной организации в музыке великого русского мастера. Чурки и пороховой заряд из статьи Бергера Ван ден Тоорн поджег (точнее, подорвал) со рвением, достойным лучшего применения. Им руководило необузданное желание найти в музыке Стравинского систему, подобную системам Шенберга, Хиндемита, Мессиана. Тем самым наш герой вознамерился ограждать творчество великого русского мастера от столь часто раздававшихся в его адрес упреков в бессистемности и эклектичности музыкального языка.

До сих пор помню в деталях один из моих ежегодных отчетов (1993) в докторантуре Московской консерватории, где я неосмотрительно упомянул первую книгу Ван ден Тоорна «Музыка Игоря Стравинского». Буквально взвизывая со стула, крупнейший русскоговорящий знаток творчества русского мастера, профессор Виктор Пайлакович Варуц вслед за Пушкиным возопил: «Он же разъял музыку Стравинского как труп!!!». Разъятие это Ван ден Тоорн осуществил при помощи скальпеля созданной им совершенно умогительной матрицы, основанной на семействе веером расходящихся в разные стороны шести октавоновых звукоядов. Три восходящих «полутон-тон» звукояда (коллекции I, II, III) от e, f, fis и три нисходящих звукояда («тон-полутон» от tex же самых звуков и в аналогичных по названию коллекциях были объединены Ван ден Тоорном в две модели А и Б. Какое отношение к музыке Стравинского имела эта матрица — для меня до сих пор полная загадка. Может быть дух Игоря Федоровича явился святому Питеру во сне и вразумил его? Однако в работах Ван ден Тоорна я не нашел ни одного упоминания об этом событии. В результате музыка великого русского мастера была совершенно по-бухгалтерски разделена на три категории: октавоцентрическую, диатоническую (не соответствующую по тоновому составу ван-ден-тоорновской матрицы) и смешанную октавоцентрически-диатоническую. Музыкально-теоретический фантазии Ван ден Тоорна, воспринятой многими его англоязычными современниками как откровение, тем не менее, не доставало одного важного элемента — исторической родословной. Этот пробел был восполнен статьёй Тарускина «От Черномора до Кащей — гармоническое колдовство или «точка зрения» Стравинского» в «Журнале Американского музыковедческого общества» (весна, 1985). Стремясь прийти на помощь Ван ден Тоорну, сетовавшему в своей книге «Музыка Игоря Стравинского» на неясность происхождения октавоцентрической коллекции, дельфийский оракул современного англоязычного исторического музыковедения предложил окончательное решение вопроса, усмотрев корни октавоцентризма Стравинского в творчестве Римского-Корсакова, Листа, Шуберта и даже Бетховена. Как показал дальнейший ход развития событий, широкий жест Тарускина был вначале благосклонно принят (монография «Стравинский и «Весна священная». Начало музыкального языка», 1987), а затем решительно отвергнут (статья «Точка зрения Тарускина» в журнале «Только в теории», 1987) неблагодарным коллегой-теоретиком.

Валерий ГЛИВНИКИЙ
Продолжение следует

Окончание. Начало на стр. 1 и 5

САЙТ ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКОГО СЛОВАРЯ «САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ»

22 декабря открыт тестовый доступ к сайту энциклопедического словаря «Санкт-Петербургская консерватория»:

<http://es.conservatory.ru/esweb>.

Сайт представляет собой электронный биографический словарь педагогов, работавших в консерватории со дня ее основания до сентября 2012 года. Цель электронного ресурса — дать широкому кругу музыкантов и всем, интересующимся российской музыкальной культурой, свод биографических сведений о профессорах и преподавателях консерватории, их педагогической деятельности, творческих работах и достижениях.

Автором идеи выступила профессор, зав. кафедрой русской музыки СПбГК З. М. Гусейнова, его руководителями — З. М. Гусейнова (2009-2011), В. В. Горючих (2011), Н. И. Дегтярева (с 2011).

КОНКУРС НАУЧНЫХ РАБОТ «РИХАРД ШТРАУС И ЕГО ВРЕМЯ»

В 2014/15 учебном году Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова проводит конкурс научных работ «Рихард Штраус и его время» среди студентов музыкальных вузов России и ближнего зарубежья. Конкурс проходит в Санкт-Петербургской консерватории в заочной форме в один тур. Срок проведения конкурса: октябрь 2014 — февраль 2015 года. Учредителями конкурса выступила Петербургская консерватория, музыковедческий факультет, кафедра истории зарубежной музыки.

Конкурс приурочен к 150-летию со дня рождения Рихарда Штрауса. Председатель оргкомитета конкурса — зав. кафедрой истории зарубежной музыки, декан музыковедческого факультета СПбГК кандидат искусствоведения, доцент Наталия Александровна Брагинская.

Работы принимаются до 12 февраля 2015 года. Участник может представить только одну конкурсную работу. Все материалы прикладываются на адреса: nb-sky@yandex.ru и science@conserveratory.ru.

Итоги конкурса будут объявлены в конце февраля 2015 года.

КОНКУРС НАУЧНЫХ РАБОТ «М. Ю. ЛЕРМОНТОВ: МУЗЫКАЛЬНЫЕ ОТРАЖЕНИЯ»

В 2014/15 учебном году Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова проводит конкурс научных работ «Михаил Юрьевич Лермонтов: музыкальные отражения» среди студентов музыкальных вузов России и ближнего зарубежья. Конкурс проходит в Санкт-Петербургской консерватории в заочной форме в один тур. Срок проведения конкурса: октябрь 2014 — февраль 2015 года.

Учредителями конкурса являются Санкт-Петербургская государственная консерватория, музыковедческий факультет, студенческое научно-творческое общество СПбГК.

Работы принимаются до 12 февраля 2015 года. Участник может представить только одну конкурсную работу. Все материалы прикладываются на адреса: musicus@yandex.ru и science@conserveratory.ru. Председатель оргкомитета конкурса — кандидат искусствоведения, доцент, председатель СНТО СПбГК Михаил Петрович Мищенко.

Итоги конкурса будут объявлены в конце февраля 2015 года.

КОНКУРС ИМ. Е. А. РУЧЬЕВСКОЙ ПО МУЗЫКАЛЬНОМУ АНАЛИЗУ

С декабря 2014 года по апрель 2015 года Петербургская консерватория проводит ежегодный конкурс им. Е. А. Ручьевской по музыкальному анализу для учащихся средних музыкальных учебных заведений России. Учредителями конкурса являются Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. В конкурсе могут принимать участие учащиеся II-IV курсов теоретических и исполнительских отделений музыкальных и музыкально-педагогических колледжей (училищ), средних специальных музыкальных школ (с десяти- или одиннадцатилетним сроком обучения). На конкурс принимаются работы, посвященные анализу сочинения в форме вариаций, написанные русским или зарубежным композитором XX-XXI веков. Возможен анализ произведения или части цикла, не содержащих указания на вариации в названии, но являющихся ими по существу.

Работы присылаются не позднее 15 апреля 2015 года в электронном виде, по электронному адресу: analiz@conserveratory.ru либо по почте, по адресу: 190000, Санкт-Петербург, Театральная площадь, 3, проректору СПбГК по научной работе Н. И. Дегтяревой.

Итоги конкурса будут объявлены 15 мая 2015 года.

Ярмарка невест

В год 170-летия Н. А. Римского-Корсакова появление опер композитора в репертуаре мировых театров казалось раздольем для фантазии: «Сказка о царе Салтане», «Псковитянка», «Садко». Наиболее продвинутые импресарио могли бы возродить и оперный блокбастер «Млада», где вагнеровский мелос и лейтмотивная система входят в непривычный союз с типичной мейерберовщиной — землетрясением, наводнением и концом света с балетным актом в придачу. Но, увы, громкие премьеры случились только в двух столичных городах России и в государственной опере Берлина. Как же тебе повезло, «Царской невесте!»!, если перефразировать песню Ильи Лагутенко. Премьеры «Царской невесты» прошли в Михайловском театре (режиссер — Андрей Могучий), в Большом театре (Юлия Певзнер) и в Берлинской Штаатсопер (Дмитрий Черняков). Консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова тоже не осталась в стороне, предложив свою версию «Царской невесты» в постановке Станислава Гаудасинского.

Чтобы сказать что-то внятное о любой постановке консерваторского оперного театра, как правило, приходится брать во внимание ряд оговорок. Тем более стоит взять во внимание, что «Царская невеста» не была премьерой в чистом виде: режиссер спектакля перенес свою постановку, осуществленную несколько лет назад в театре им. Мусоргского (ныне — Михайловском), декорации которой долгое время пылились на складе. Состав «Невесты» вместе с декорациями Вячеслава Окунева внушали надежды на оперный вечер в крепком «большом» стиле. Судите сами: музыкальный руководитель и дирижер — Александр Титов, в партии Грязного — маститый Владимир Ванеев и один из самых замеча-

тельных баритонов оперной студии Михаил Троян, звездный выход Ирины Богачевой в партии Домны Сабуровой, Михаил Кит и Сергей Алексашкин в партии несчастного отца Марфы, Василия Собакина, прекрасные молодые голоса студентов Консерватории (хочется особенно выделить искреннюю и светлую Марфу Пелагею Куренной). Чтобы слушатель не заскучал во время увертюры, ему показали балет опричников. Чтобы певцу быть удобно — пожалуйте, все арии решаются на авансцене. Эмоции выражаются условными архетипическими жестами. Разводка хора оказалась практически идеальной, но опричники больше всего напоминали почему-то кордебалет из «Дон Кихота».

У нас есть беспрецедентная возможность сравнить четыре постановки этой оперы. Единокронную сестру постановки Гаудасинского мы найдем в Большом театре. Ремейк «Царской невесты» Федоровского в исполнении израильского режиссера Юлии Певзнер — заигрывание с большим советским стилем: пиришеством для глаз в ней все и заканчивается. Безусловно, в ремарках клавира все прописано, но в любую ремарку нужно вдохнуть жизнь, делать ее драматически оправданной. Драммы в произведениях такого «большого стиля» не остается, фальшивая ответственность перед Римским-Корсаковым, перед величием партитуры, перед зрителем довлеет над всем происходящим, души спектакль и в результате приносит зрителю мертворожденное дитя. Такие постановки в России пользуются почему-то особым спросом.

По другую сторону «баррикад» есть «Царская невеста» Дмитрия Чернякова и «Царская невеста» Андрея Могучего. Первую в России мало кто видел, а если бы какой-нибудь театр согласился на такую провокацию, то могла бы подняться адская буря протестов. Идея Чернякова проста и актуальна: любовь царя, любую медиа-фигуру можно придумать и смоделировать на компьютере. В таком контексте история Марфы, идущей не за живого, пусть и грозного царя, а за компьютерный симулякр, становится еще страшнее. Спектакль Могучего предстал очень интимной драмой, обернутой в фарсовый фантик. Для драматического режиссера все оперные условности вроде пения хором или исторического бэкграунда что пятое колесо. Но от них не избавиться, поэтому хор стал в его версии максимально остра-

ненным, по сцене катались идола с ликами святых, то и дело появлялись хэштэги с особо важными понятиями вроде «мед», «чарочки», «зелье», «царь», «любовь». Но если отвлечься от всей этой мишуры, то история предстала очень внятной и трогательной: девочка Марфа очень любила мальчика Ваню. В самый страшный момент, когда в жизнь Марфы ворвался *deux ex machina* в образе царя, никто — ни родные, ни Ваня — не смогли ей помочь. Мог бы, наверное, Григорий Грязной, который обожал Марфу примерно так же, как она своего Ваню, но не случилось. Вот такая подача должна была бы дойти до сердца зрителя. Но что мы видим: аудитория в возмущении! Как можно покушаться на «наше все», на Николая Андреевича?! Нельзя! Позор! А где, собственно, «позор», не уточняется. Он, возможно, в том, что еще раз вскрыли абсурдную работу оперной машинерии, а внутри нашли настоящие чувства — то, ради чего опера и сочинялась.

Опера не должна становиться культурным отходом, присыпанным нафталином. Опера должна общаться напрямую с чувствами слушателя, преодолевать условность своей природы. А как это будет сделано — в исторических костюмах или в студии программистов, в XV или в XXI веке — совершенно неважно. Прелесть «Царской невесты» в том, что история о беззаветной любви, темной страсти и мучительной смерти в ней понятна любому поколению. И вот такая своеобразная ярмарка невест, случившаяся в сезоне 2013-2014, еще раз заставила задуматься о том, что мы хотим видеть в опере?

Никита ДУБОВ



Пьеса эта, без преувеличения, культовая, перенасыщенная смыслами, широко простирающаяся за пределы собственно родового имени Любови Андреевны Раневской. Постановка стала дипломной работой Дарьи де Консейсао. Дебют получился двойным: мировая премьера сценической версии нового оперного сочинения (концертное исполнение состоялось в феврале 2010 года на сцене Академической капеллы) и первая полномасштабная работа выпускницы, покидающей стены

Alma Mater. «Вишневый сад» в сознании автора этих строк так просился лечь на музыку, а Николай Мартынов был так любим за музыку к фильмам «Открытая книга» и «Жизнь Клима Самгина», что премьера ожидалась с нетерпением. Начало действия оказалось и впрямь обещающим, даже многообещающим. «Серенада Ангелов» популярного в свое время итальянского композитора Гаэтано Браги, предвавшая оперу и выполнившая по воле Мартынова роль эпиграфа, создавала атмо-

Двойной дебют

В Театре Консерватории, наконец, увидела свет рампы опера Николая Мартынова «Вишневый сад» по пьесе Антона Чехова. Спектакль стал дипломной работой талантливой выпускницы режиссерского факультета консерватории Дарьи де Консейсао (куратор диплома — Станислав Гаудасинский) — началом перспективным и многообещающим. Дирижером спектакля выступил Алексей Ньяга. Если добавить сюда сценографа, помощников режиссера, музыкантов и учесть трепетное отношение, с которым каждый из них подошел к этой работе, то можно смело сказать, что перед зрителями в тот вечер предстала по-настоящему живая и яркая премьера, несмотря на некоторые шероховатости.

сферу. Щемящая, трогательная, тягучая, то ли знакомая, то ли забытая мелодия настраивала на лад и ритм вековой давности и со своей задачей справилась. Музыка самого Мартынова эмоционально и образно «выплеснулась» Вступлением, пленив живостью и живописностью. От сценографии (Мария Мещерская) — неброской и лаконичной повеяло вкусом и стариной. И если бы на этих самых начальных этапах действие остановилось, замерло, в памяти осталась бы «картинка» в высшей мере привлекательная. Этакая изящная музыкально-графическая зарисовка, вполне себе чеховская, вполне состоятельная.

Здесь, для рецензента начинается самое сложное, потому что требовать невозможного от вчерашней студентки, на долю которой выпало осваивать произведение доселе не освоенное — рука не поднимается. Бросить камень легко, но стоит ли это делать... Режиссерская мысль (а она была!) прошла по подмосткам «легкой походкой». Анализировать происходившее на сцене «покадрово» не

имеет смысла — много «сырости», недоделанности, недообоснованности. Но следует признать, что сценическое полотно «обрабатывалось» с любовью, было насыщено и «атмосферными» деталями, и «придумками». Отлично могла прозвучать сцена торгов, если бы удалось добиться в ней нужной органики. Мизансцены выстраивались старательно, жесты и мимика солистов продумывались, но в целом общий рисунок получился беглым, эскизным, не завершенным. Молодые артисты примерили на себя «предлагаемые обстоятельства», и продемонстрировали цельные образы и свежие голоса. Музыкальный язык оперы не разочаровал. Мартынов опирался на традицию, опирался открыто и без комплементарных экивоков в сторону экспериментов последних десятилетий. Удачно используя прием цитирования, он совмещал разные эстетик. Но главное — следовал за психологическим наполнением чеховского текста.

Светлана РУХЛЯ

Режиссер спектакля Дарья де Консейсао: Начать с «Вишневого сада»

Дарья, скажите, насколько актуален сегодня Чехов и опера по его пьесе?

Известно высказывание Вагнера о том, что «музыкант враждебен театру», о чем мне напомнил композитор Николай Мартынов, чем, признаюсь, значительно облегчил мне задачу. Постановка оперы на чеховский сюжет дала мне возможность прикоснуться к самому что ни на есть театральному материалу, работать по всем законам драматического театра, совместить это с жанром оперы. Трудно было представить, что может получиться из оперного спектакля на основе самой знаменитой русской комедии XX века «Вишневый сад». Но сейчас я благодарна судьбе за то, что начала свой профессиональный путь именно с него.

В чем заключалась основная трудность в адаптации чеховского текста к музыкальному театру?

Чехов — создатель ярких типажей, которые порой кочуют из одного произведения в другой. В «Вишневом саду» запечатлены образы, для работы над которыми нельзя было ошибиться в выборе актера. Именно актера, а не певца. Я прекрасно помню момент, когда меня пронзила мысль о том, кто может сыграть Раневскую, создающую вокруг себя истинно чеховскую атмосферу разоренной усадьбы. Этой исполнительницей оказалась Елена Заставная, до сих пор не сходящая с уст всех, кто видел наш «Вишневый сад».

Какие выразительные средства в этой постановке вы позаимствовали из драматического театра, а что явилось специфически музыкально-театральным?

Все, кто видел этот спектакль, называют художественное решение очень лаконичным. Но если сравнить большинство драматических спектаклей на этот сюжет и наш, то станет понятно, что оперный театр диктует свои правила, а мы подчиняемся им, решая ставить комедию в контрастном ключе, демонстрируя метаморфозы всего и вся при сценическом минимализме. Я сразу увидела финал спектакля, предложив художнику создать картинную галерею, выстраивающуюся из спинок стульев. Эта зарисовка вдохновляла меня на протяжении всего постановочного процесса.

С дирижером удалось найти взаимопонимание?

Мне сложно говорить о работе с дирижером, так как мы были поставлены в непростые условия (минимум оркестровых репетиций и приглашенные солисты). Но Алексей Ньяга, создавший этот спектакль на сцене Театра консерватории, привнес в него толику своего неумного темперамента. Что греха таить: все подшучивали над тем, что и у режиссера, и у дирижера — африканские корни (это не сговор диспарии, это чистая случайность!). Но именно наш темперамент, по моему нескромному мнению, стал тем «пятым элементом» в поиске оперного решения «Вишневого сада». Я не пред-

ставляю этот спектакль ничем другим, кроме как комедией. Старалась не переборщить с количеством фарсовых сцен. Надеюсь, мне это удалось.

Что нового в понимании этой оперы помогли вам раскрыть артисты?

Я очень благодарна композитору за то, что он создал надрызанные реплики Раневской декламационными фразами. Когда в оркестровой паузе раздался возглас отчаявшейся Раневской «Я пробовала отравиться, так глупо, так стыдно...», идущий вразрез с музыкальным контекстом, у меня мурашки побежали. Я искренне верю в то, что образ Раневской был выписан композитором настолько талантливо, что любая вокалистка, взявшаяся за исполнение этой роли, вырастет на несколько голов как драматическая актриса, а этого опыта катастрофически не хватает в оперном театре.

На ваш взгляд, Вам удалось воплотить идею композитора?

Не могу представить, как это композитору прийти на спектакль и увидеть то, что создал режиссер на основе его

музыки. Судя по всему, Николай Авксентьевич остался доволен, а для меня похвала композитора дорогого стоит. Постановочный процесс проходил под чутким руководством заведующего кафедрой режиссуры, народного артиста России С. Л. Гаудасинского, ведь именно он посчитал интересным воплощение Чехова в опере и курировал мой диплом.

Интервью: Марина ЗЕМЛЯНИЦИНА

