

КОНСЕРВАТОРИЯ



Газета для тех,
кто любит учиться

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

№ 16 2010
НОЯБРЬ/ДЕКАБРЬ

НОВОСТИ

ВСТРЕЧА ГЛАВНЫХ РЕДАКТОРОВ СМИ СЕВЕРО-ЗАПАДА С РЕКТОРОМ ПЕТЕРБУРГСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

В Малом зале им. Глазунова состоялась встреча главных редакторов ведущих СМИ Северо-Запада с ректором консерватории Сергеем Стадлером. Встреча состоялась по предложению информационного партнера консерватории — агентства ИТАР-ТАСС в Северо-Западном регионе и лично его руководителя Бориса Петрова. Говорили о финансировании культуры, планах празднования 150-летия и реконструкции исторического здания консерватории.

ПАМЯТИ ИСАИИ БРАУДО

16 ноября состоялось торжественное открытие мемориальной доски на доме по адресу наб. р. Мойки, 112, где в период с 1928 по 1970 год жил выдающийся органист и педагог Исая Александрович Браудо. Инициатором установки памятной доски выступил Союз композиторов Санкт-Петербурга.

ПЕРВЫЙ ВСЕРОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОНКУРС

9 ноября в Петербургской консерватории прошли I и II туры I Всероссийского музыкального конкурса в Северо-Западном регионе по специальностям «Фортепиано», «Скрипка», «Виолончель» «Сольное пение». III тур в Москве прошли трое петербуржцев: пианист Александр Маслов, скрипач Дмитрий Смирнов и виолончелист Алексей Жилин.

МАСТЕР-КЛАССЫ ДАВИДА ВАЛЬТЕРА

С 10 по 13 октября в Санкт-Петербургской консерватории состоялись мастер-классы профессора Парижской национальной консерватории Давида Вальтера (гобой). В рамках мастер-классов 11 октября был дан концерт с участием Давида Вальтера и петербургских музыкантов.

ПРОСЛУШИВАНИЕ В GUSTAV MAHLER JUGENDORCHESTER

Прослушивание в молодежный оркестр Густава Малера 30 октября в Петербургской консерватории провели представители менеджмента оркестра. Результаты будут известны в январе 2011 года.

ВТОРЫЕ СТАСОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Музыковедческий факультет и кафедра истории зарубежной музыки 14 декабря проведут Вторые Стасовские чтения. Тематика докладов научной конференции обусловлена многочисленными памятными датами, отмечающимися в 2010 году. Среди персоналий будут представлены имена Шютца, И.-С. Баха, Г.-Ф. Генделя, А. и Д. Скарлатти, Шопена, Шумана, Сен-Санса, Малера, Вольфа, Берга.

ДОГОВОР О СОТРУДНИЧЕСТВЕ МЕЖДУ КОНСЕРВАТОРИЕЙ И АКАДЕМИЕЙ ХУДОЖЕСТВ

Петербургская консерватория и Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина 17 ноября подписали договор о сотрудничестве между двумя старейшими творческими вузами России, одной из целей которого является объединение усилий в отстаивании высокого уровня гуманитарного образования и проведение работы по сохранению особого статуса творческих вузов.

ВЫСТАВКА К ЮБИЛЕЮ КОНСТАНТИНА СЕРГЕЕВА

Выставка к 100-летию со дня рождения К. М. Сергеева, экспозиция которой развернута в фойе Театра консерватории, подготовлена информационным отделом Научной музыкальной библиотеки Петербургской консерватории. На ней представлены малоизвестные фотографии, афиши, документы, связанные с жизнью и творчеством выдающегося танцовщика и хореографа К. М. Сергеева из личных архивов Н. М. Дудинской и её подруги Е. Р. Моисеевой, а также материалы из собраний друзей и поклонников К. М. Сергеева. Ряд экспонатов демонстрируется впервые.

Фото: Даниил Рабовский

28 ноября факультет народных инструментов отпраздновал свое 50-летие большим юбилейным концертом на сцене Театра консерватории. Формальный отчет рождения факультета ведется с 1960 года, когда 12 августа в Ленинградской консерватории был обнародован приказ №187, подписанный ректором: «С 1 сентября 1960 года открыть отделение русских народных инструментов с контингентом приема 10 человек на дневное отделение и 6 человек на вечернее». Неформальная хронология событий уходит в 1888 год, когда 20 марта состоялся дебют ансамбля музыкантов «Кружок любителей игры на балалайках» под управлением Василия Васильевича Андреева на одной из лучших по тем временам сценических площадок Петербурга — в зале Городского кредитного общества. После триумфальных гастролей ансамбля во Франции в 1889 и 1892 годах Василий Андреев в 1892 году был избран почетным членом Французской академии изящных искусств «за введение нового элемента в музыку». Вдохновленный таким развитием событий, в 1896 году он собирает новый, увеличенный состав из 14 исполнителей, названный Андреевым «Великорусский оркестр», который вошел в историю как первый оркестр русских народных инструментов.

ИНТЕРВЬЮ С ОЛЕГОМ ШАРОВЫМ читайте на стр. 3

СЕРГЕЙ СЛОНИМСКИЙ 2
о памяти

«ЗОЛУШКА» 6
начинает и продолжает.....

Уильям КРИСТИ 7
о любви к барокко.....

ОТКРЫТИЕ 8
музыкальной Америки.....

ОПЕРАЦИЯ «МОДЕРНИЗАЦИЯ», или ПАРАДИГМАЛЬНЫЙ СДВИГ

26-28 сентября 2010 года в Санкт-Петербургской консерватории состоялась IV Международная конференция «Модернизация высшего музыкального образования и реализация принципов Болонского процесса в России, странах СНГ и Европы», в которой приняли участие представители стран ближнего и дальнего зарубежья. Было сделано более 30 докладов по актуальным вопросам российского и европейского музыкального образования. Газета «Консерватория» публикует резюме по итогам конференции.



С. Стадлер



Д. Часовитин, А. Соколов, Й. Йохансон

БОЛОНСКИЕ СОГЛАШЕНИЯ КАК ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ОСНОВА ДЛЯ НОВОЙ КОНЦЕПЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

В европейской академической жизни роль образования меняется, огромную роль получает идея мобильности студентов и преподавателей, что способствует интенсивному обмену опытом и знаниями. Обеспечение мобильности невозможно без общей хорошей подготовки по английскому языку, принятому в международном общении (Г. Дьюлшба, ректор Музыкальной академии им. Я. Сибелиуса, Финляндия). Обучение становится сосредоточенным на студенте, а не на процессе обучения, что приводит к появлению компетентностного подхода. Студенты получают ряд прав, расширяющих круг их обязанностей, связанных с участием в управлении вузами. Одним из важных факторов академической жизни становятся исследования, проводимые по всему фронту функционирования музыкального образования (Й. Йохансон, президент Ассоциации европейских консерваторий, Швеция). В то же время Болонская декларация позволяет отнестись к перестройке процесса образования гибко и не ломать сложившихся за много де-

сятилетий образовательных схем (Й. Лино-вицки, президент Ассоциации музыкальных академий стран Балтии, Германия), а подстраивать существующие учебные планы под новые условия образовательной деятельности. Одним из главных регуляторов деятельности консерваторий становится оценка ее качества — как внешняя, в ходе формальной или неформальной аккредитации, которая направлена на более полное понимание целей обучения и формулирование новых задач (Г. Кужински, уполномоченный представитель ректора по интеграции в европейское образовательное пространство, Польша), так и внутренняя, построенная на круговом взаимодействии постановки задач, их выполнения и обратной связи — оценки результата проделанной работы.

БОЛОНСКИЙ ПРОЦЕСС КАК ПРАКТИКА РЕФОРМИРОВАНИЯ НАЦИОНАЛЬНЫХ МОДЕЛЕЙ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Как западноевропейские, так и восточноевропейские, а также прибалтийские музыкальные вузы прошли или проходят процесс внедрения основных принципов Болонской декларации. В Швеции, Германии, Латвии,

Литве, Польше, Финляндии, вузах Украины и Белоруссии, в Азербайджане и Казахстане происходит переход на систему двух (бакалавр-магистр) или трех (бакалавр-магистр-доктор) степеней. В странах СНГ и бывших республиках Советского Союза (Прибалтика) взаимодействие системы степеней с прежними основами российского музыкального образования проходит с большей или меньшей степенью болезненности: в то время, как одни страны приспосабливаются к полнообъемной трехуровневой системе «бакалавр-магистр-доктор» (Э. Габнис, ректор Литовской академии музыки и театра, А. Симанис, ректор Латвийской академии музыки им. Я. Витола), другие продолжают сохранять для внутреннего пользования квалификацию «специалист» наряду с трехуровневой европейской системой степеней (В. Рожок, ректор Национальной музыкальной академии Украины) или даже частично меняют систему степеней, как это произошло в Беларуси, где элиминирована степень бакалавра (Е. Дулова, проректор по научной работе Белорусской государственной академии музыки). Переход от одной степени к другой может быть как непрерывным (Финляндия, Казахстан), так и прерывным, с экзаменационным разделением между степенями (Беларусь). Общими чертами при переходе являются введение системы степеней и кредитов, изменение учебных планов, дополнительные критерии оценки работы студента.

БОЛОНСКИЙ ПРОЦЕСС И МОДЕРНИЗАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В РОССИИ

Российская система музыкального образования особенно драматично реагирует на необходимость применения Болонских соглашений, тем более что последние не свободны от серьезных недостатков, присущих англо-американской системе (И. Ханнанов, профессор Консерватории Пибоди Университета Дж. Хопкинса, США). Российское образование всегда обладало мощным потенциалом и запасом прочности (А. Соколов, ректор Московской государственной консерватории, С. Стадлер, ректор Петербургской государ-

ственной консерватории), и необходимость менять его устои не может однозначно приветствоваться, тем более что модернизация означает глубокий парадигмальный сдвиг для музыкального образования (В. Адищев, декан факультета музыки Пермского государственного педагогического университета). Российские ведущие вузы продолжают ориентироваться на модель «специалиста», который смог бы дальше обучаться в творческой аспирантуре, переживающей сейчас полномасштабный кризис и исключена как таковая из практики творческих вузов страны (К. Зенкин, проректор по научной и творческой работе, Е. Савельева, начальник научно-методического управления послевузовского образования Московской консерватории, Г. Консон, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства Академии им. Маймонида).

Необходимость приспосабливаться к инициативам Министерства образования ведет к борьбе за статус «профильного университета» для музыкальных вузов страны и «федеральных университетов» для ведущих национальных консерваторий — Московской и Санкт-Петербургской. Применение двух- или трехступенной системы степеней видится ими в ограниченном объеме, в таких специальностях как «музыкальный менеджмент» и для обучения иностранцев. Тем не менее, были созданы стандарты третьего поколения, отвечающие требованиям Болонского процесса. Впервые применен компетентностный подход, не вводится такой раздел, как содержание дисциплин. Чтобы российским вузам обозначить свое место в европейском образовании, необходимы критерии сравнения, которые дает аккредитация Ассоциации европейских консерваторий (Д. Часовитин, первый проректор по УМО и учебно-воспитательной работе Петербургской государственной консерватории). Прохождение внешней аккредитации неразрывно связано с внутривузовскими критериями качества обучения, которые требуют своего отслеживания и развития систем обратной связи, например, мониторинга (Т. Цареградская, начальник отдела международных связей РАМ им. Гнесиных, Москва).

БЫТ И БЫТИЕ

СЕРГЕЙ СЛОНИМСКИЙ: «НЕ НАВЯЗЫВАЮ СВОИ СОЧИНЕНИЯ»

В октябре Сергей Михайлович Слонимский провел очередное музыкальное собрание, посвященное ленинградским композиторам-шестидесятникам, на котором кроме музыки звучали воспоминания композитора и музыковедов Леонида Гаккеля и Аркадия Климовицкого.

тузов я написал и для издательства «Композитор». Планирую выпустить Двадцать восьмую симфонию с посвящением «Моим музыкальным врагам, которые помогают брестеру-автору преодолеть лень и скуку и перевести гневную реакцию в творческую энергию. Чем больше брани и запретов, тем больше симфоний, тем заинтересованнее аудитория. Благодарный автор».

• А более крупные сочинения вроде опер и балетов есть в ваших планах?

Что касается оперы, то здесь задел у меня достаточно большой. С 2000 года ждала своего часа опера «Король Лир», но недавно дирижер Михаил Плетнев познакомился с этой партитурой, которая пришлась ему по вкусу, и в следующем сезоне, возможно, будет постановка в Москве при участии молодого режиссера Ольги Маликовой, воспитанницы моего друга Ирины Таймановой.

• К вашей опере «Мастер и Маргарита», написанной еще в начале 1970-х, те-

атры проявляли интерес в более позднее время?

Заявки с просьбой ознакомиться с аудиозаписью «Мастера и Маргариты» часто приходят из-за рубежа. Запись в Союзе композиторов была утеряна, но у меня, к счастью, нашлась кассетная запись, сделанная с двух исполнений в 1989 году — в Большом зале Московской консерватории и Большом зале Петербургской филармонии, которую мне оцифровали в медицентре нашей кон-



• Сергей Михайлович, над чем вы сейчас работаете?

Сергей СЛОНИМСКИЙ: Немецкое издательство Verlag Neue Musik заказало мне цикл из пятидесяти фортепианных пьес для учащихся. Подобный цикл, в котором есть пьесы как для начинающих, так и для вир-

ОЛЕГ ШАРОВ: «ИЩЕМ НОВЫЕ ПУТИ К ПУБЛИКЕ»

В канун юбилея факультета народных инструментов его декан Олег Михайлович Шаров рассказал о том, сколько творческой свободы и других преимуществ для молодого музыканта заключает в себе обучение на трех вверенных ему кафедрах.



• **Олег Михайлович, существуют ли региональные отличия в составе инструментов народного оркестра или их «репер» единый для всей страны?**

Олег ШАРОВ: «Русскими народными» для всех регионов России являются баян, аккордеон, балалайка, домра, гитара, гусли. Не во всех ВУЗах есть гусли, например, их нет на юге страны. У нас все-таки север, былинные места. В некоторых национальных ВУЗах в Татарстане, Башкортостане, на Урале есть классы национальных инструментов.

• **На ваш взгляд, как оркестру народных инструментов удается сохранять баланс между академическим и аутентичным звучанием?**

Есть две точки зрения. Нас часто сравнивают и с симфоническим оркестром и иногда упрекают в том, что мы звучим «слишком академизированно, ушли от исконно народного». На мой взгляд, обе точки зрения неточны. Русские народные инструменты проходят тот же путь, который прошла, например, скрипка, которая до XV-XVI веков была народным инструментом в Италии, Венгрии, где на свадьбах до сих пор играют на скрипке. Улучшение качества и культуры исполнительства привели к созданию более совершенных инструментов и, как результат, к расширению репертуара. Только симфонический оркестр проделал этот путь за четверть века, а оркестру народных инструментов меньше века. Поэтому одна из главных задач в современном профессиональном обучении игре на народных инструментах — поддерживать баланс, мост между академическим искусством и традиционными народными жанрами. А это напряженная творческая работа,

современным композиторам. За последние десятилетия для многотембрового баяна, например, было написано чуть ли не больше произведений, чем, скажем, для фортепиано или скрипки. Композиторы, в свою очередь, пробуют новые сочетания инструментов, возникают ансамбли, в которых народные инструменты соединяются с инструментами симфонического оркестра. Если, скажем, пианисты — это титаны, поддерживающие свод академических традиций, несущие ответственность за преемственность, исполнительские школы, то народники зачастую более свободны в своем музыкантском развитии. Неудивительно, что выпускники нашего факультета реализуются и как дирижеры симфонического оркестра, как, например, Эдуард Банько, Петр Грибанов, и как композиторы, среди которых Евгений Петров, Владимир Конов, Альбин Репников, Владимир Ерёмин и другие. Учебная программа народников включает в себя и инструментовку, и оркестровку, и чтение партитур, и дирижирование, что это в полной мере позволяет становиться на такой путь. И, конечно же, народные инструменты являются носителями российской музыкальной ментальности.

• **«Терем-квартету», среди участников которого есть выпускники вашего факультета, удалось вызвать у публики мощную волну интереса к народным инструментам, но и споры в кругу профессионалов и коллег.**

Безусловно, это удивительный коллектив. На мой взгляд, он уникален и тем, что все участники взаимодополняют друг друга, являясь одним музыкальным организмом. Он мог возникнуть и существовать именно в та-

ком составе — примерно так же, как «Битлз» могли быть только этими четырьмя людьми. Что касается того, что делает «Терем-квартет» — это, конечно, поп-коллектив, но с крепким профессиональным фундаментом, полученным в Петербургской консерватории.

• **Можно сказать, что народные инструменты становятся все более популярными?**

Они безусловно востребованы. За последнее время наши преподаватели, студенты и выпускники приняли участие во многих крупных фестивалях и конкурсах. Но мы ищем новые пути к публике, продолжаем расширять нашу аудиторию через высококачественный репертуар.

• **Какой сегодня конкурс на факультет народных инструментов?**

Средний показатель за последние годы — чуть больше двух человек на место. Конкурс невелик, но исполнительский уровень абитуриентов в целом очень приличный и с годами только улучшается, что свидетельствует, вероятно, о повышении авторитета нашего факультета на международном уровне. Сегодня у нас учатся студенты из Англии, Швеции, Финляндии, Германии, Китая.

Наш факультет — это сплоченный коллектив трех кафедр, большинство преподавателей которых, от профессоров до молодых педагогов — активные концертанты международного уровня, ведущие интенсивную гастрольную жизнь по всему миру. За прошедшие годы мы выпустили несколько заслуженных артистов России, заслуженных деятелей искусств России и кандидатов искусствоведения.

• **Как консерватория отмечает 50-летие вашего факультета?**

28 ноября в Глазуновском зале пройдет большой гала-концерт, где будут представлены все кафедры факультета. Ряд концертов педагогов и студентов факультета состоится также весной следующего года. К 50-летию мы издали большой альбом, материалы для которого кропотливо собирались нашими преподавателями, аспирантами и студентами на протяжении нескольких лет. В разных архивах мы находили уникальные фотографии, собирали исторические и научные материалы, по крупицам воссоздавая историю профессионального развития народных инструментов в Петербурге с конца XIX века до наших дней.

Беседовал Дмитрий Елатанцев



Андрей Константинов («Терем-квартет»):

Направление, которое родилось 50 лет назад в Ленинграде, когда у школы русских народных инструментов появилось высшее звено — консерватория, привело к огромному взлету профессионализма. В России самая сильная исполнительская школа игры на народных инструментах. Но не обошлось без минусов: с годами образование стало превращать народные инструменты в классические, и домры и балалайки начали мыслить, как скрипки, а обучение музыке стало отрываться от народных традиций. В погоне за высокостандартной школой игры была потеряна основная задача — выражение народного самобытного взгляда. В конце прошлого века статус народных инструментов упал. Самое страшное, что произошло с ними — их превратили в китч, в сарафанно-матрешечный стиль для интуристов. И народные инструменты стали такими же стереотипными представлениями о России, как водка и медведи на улицах. «Терем-квартет» образовался как раз на грани этого спада. И неслаучно мы противостояли этому.

«Терем-квартет» желает факультету народных инструментов не останавливаться, развиваться, не забывать, что народные инструменты должны принадлежать народу — они являются собой важный пласт национальной культуры. Ищите полноту жизни в игре!

серватории и помогли выложить в Интернет. Кстати, в медиацентре, работой которого я очень доволен, существует отличный компьютерный центр, где ведется регулярный, по обязательной программе курс электронной музыки. Курс ведут такие специалисты как Анатолий Королев, консультациями которого я пользовался во время работы над своим балетом «Волшебный орех», для которого написал целый акт электронной музыки, а также Антон Танонов и Екатерина Блинова.

• **У вас есть еще опера «Мария Стюарт», написанная в конце 1970-х. Не хотите как-нибудь возобновить ее в Театре консерватории?**

«Мария Стюарт» шла много лет в Малом оперном театре, пока не прохудились декорации. Шла она и на других сценах. Эта опера ясная по либретто и музыкальному языку, и на ней всегда были полные залы. У меня есть привычка — я сам не навязываю свои сочинения, руководствуюсь словами Глинки, которыми он ответил Мейерберу: «Я не привык сам развозить свою музыку». Мне кажется, что композитор необязательно должен быть менеджером, потому что одно мешает другому. «Мастеру и Маргарите» помог в свое

время Михаил Юровский, который спросил меня, когда мы оказались вместе на отдыхе в Доме творчества в Рузе, нет ли у меня камерной оперы. Я, разумеется, вспомнил о «Мастере и Маргарите».

Ни в коем случае не жалею о недостатке внимания к своей музыке. Пользуясь случаем, хотел бы поблагодарить педагога нашей консерватории, профессора Ирину Александровну Шарапову за подготовку молодых вокалистов, которые провели вечер моей вокальной музыки в зале им. Глазунова, посвященный памяти Екатерины Александровны Ручьевской, знатока вокальной музыки и большого энтузиаста современной музыки. «Гимн Новгороду» из моей оперы «Видения Иоанна Грозного» на фестивале «Под знаком вечности» был великолепно исполнен хором консерватории. На мой взгляд, в нашей консерватории работает великолепный коллектив педагогов-артистов на всех факультетах: вокальном, фортепианном, оркестровом, народных инструментов, дирижерско-хоровом, режиссерском.

• **Как вы решаете вопрос преемственности поколений на кафедре композиции?**

Я был бы очень рад, если бы на нашей

кафедре преподавали молодые педагоги. Талантливые молодые педагоги-композиторы, работающие на композиторском факультете, на мой взгляд, заслуживают быть переведенными на кафедру специальной композиции.

• **На музыкальном собрании звучала почти забытая, редко или совсем не исполняемая музыка ленинградских композиторов.**

Музыка — живая память. Мне грустно, что музыка наших недавних предшественников — петербуржцев-ленинградцев зачастую умирает, хотя среди ее авторов есть такие композиторы как Люциан Пригожин, открывший много нового и глубокого, такие крупнейшие фигуры как Владимир Щербачев, основатель школы, его продолжатели Борис Арапов, Юрий Кочуров, Венедикт Пушкин, а также высокоталантливые Вадим Салманов, Орест Евлахов. На последнем музыкальном собрании сами студенты — композиторы и музыковеды выходили на сцену и рассказывали, чем эта музыка им интересна. Пятая соната Арапова пришлась по душе даже авангардистски настроенному студенту, который говорил об удивительных звуковых находках. Неожиданно прозвучали романсы

Юрия Тюлина — нашего виднейшего теоретика. Оказалось, что он и композитор был яркий, но по своей скромности никому своей музыки не навязывал.

• **Сегодня молодым композиторам как будто можно все, но почему-то оцутимого прорыва не наблюдается. Как педагог должен направлять студента в море бесконечных течений?**

Педагог должен давать свободу направления каждому молодому композитору, помогая раскрыть индивидуальность и учить каждый раз по-разному, в зависимости от склонностей студента. С другой стороны, разрешать студенту писать только так, как хочется, а педагогу лишь числиться педагогом, тоже не совсем правильно. Мессиян помог Ксенакису найти себя, напомнив ему, что он математик и архитектор и надо использовать эти принципы в музыке. Учитель подсказал ученику, который до конца жизни хранил благодарность Мессияну. Надо научить ученика найти себя, владеть всем, что было до него. Прав был Дмитрий Дмитриевич Шостакович, который считал, что чем больше молодой композитор знает чужой музыки, тем оригинальнее будет его собственная музыка.

СЕРГЕЙ ЛЕЙФЕРКУС:

«РУССКУЮ МУЗЫКУ НАДО ПЕТЬ БЕЛЬКАНТО»

Фото: Наташа Разина



• *Сергей Петрович, какие у вас впечатления от возвращения в студенческую среду?*

Сергей ЛЕЙФЕРКУС: Ощущения самые приятные. Мне радостно было наблюдать за серьезным отношением студентов к творчеству. Они показали хороший уровень исполнения русской оперы в традиционной манере. Русскую оперу в принципе очень трудно петь и немногим в мире удастся делать это на достойном уровне, к сожалению. Правильному стилю мало кто учит сейчас. Тем более отрадно было ощущать, что ребята отнеслись с полным пониманием к исполнению «Царской невесты».

• *Почему трудно петь русскую оперу?*

Конечно же, любая музыка, будь то немецкая, французская, итальянская или русская требует определенного внимания в вопросах соблюдения стиля и манеры пения. Мы, русские, почему-то иногда считаем, что можем петь русскую оперу как само собой разумеется, не обращая внимания на детали. А это не так. Русская музыка как никакая другая требует очень кропотливой работы. Скажу больше — русскую музыку надо петь бельканто, потому что она родилась из итальянской. Михаил Иванович Глинка, проживший много лет в Италии, основал русскую вокальную школу, базировавшуюся на итальянском бельканто. Несмотря на то, что Россия и Италия — страны в географическом отношении

далекие, но наши языки очень близкие с точки зрения фонетики — например, у нас те же самые гласные. Бельканто, то есть «красивое пение» как нельзя больше подходит именно русской музыке. Немногие национальные музыкальные стили могут похвастаться таким обилием потрясающих мелодий.

• *Но в России в разных уголках до сих пор еще сохраняются пережитки той так называемой школы, которая выпускала гульки, малоподвижные с тенденцией к заглужению голоса-тяжеловесы.*

Дело в том, что русская вокальная школа варилась в собственном котле, не имея информации о том, как поют наши соседи на Западе. Из-за железного занавеса русская вокальная культура на долгие годы остановилась фактически на том уровне, на каком была на антрепризе Дягилева в Париже. Но если вы вспомните того же Шаляпина, вы не сможете назвать его пение заглуженным — он пел очень по-западному, если внимательно вслушаться в его записи. Кто-то может улыбнуться моему сравнению, но по открытости звука пение Шаляпина можно сравнить с манерой Лучано Паваротти, разумеется, с учетом их абсолютно разных голосов, эпох, стилей. Вокальной школе свойственно меняться, как и всему остальному в нашем мире. Приоритеты меняются едва ли не каждые пять лет, поэтому утверждать, что русская школа — заглуженное пение, значит,

говорить, что она осталась где-то на рубеже 1940-1950 годов.

• *Когда вы оказались на Западе, как вы компенсировали нехватку информации?*

Когда я оказался на Западе где-то в начале 1980-х годов, стал учиться заново, вспоминая слова Аркадия Райкина: «А сейчас забудьте все то, чему вас учили в школе». Послушав своих западных коллег, я понял, что мне нужно переучиваться, чему я посвятил многие годы, добиваясь звука открытого, направленного вперед, который пробивает оркестр, а не того, который остается в зашечных пазухах.

• *Вы у кого-то учились там «переучиваться»?*

Нет, у меня были два педагога в Ленинграде — Юрий Александрович Барсов и Евгений Николаевич Шапошников. Один был педагог-теоретик — грандиозный, каких сегодня практически не осталось, а второй — практик, ведущий солист Малого театра оперы и балета. Как нужно петь я понял, когда судьба меня свела с Пласидо Доминго, с которым я познакомился в 1987 году. Потом я пел много спектаклей и с Паваротти, и с Каррерасом, и с Курой — все они пели по-разному в силу индивидуальных особенностей, у всех были свои «коньки», за счет которых они выигрывали, но качество звука, вокальная школа чувствовалась практически единой.

• *Вы начали с русского или западного репертуара?*

Я сразу попал в западный репертуар, например, в Ковент-Гарден появился с партией ди Луна в «Трубадуре», в Венской Штаатс-опер — в партии Пиццаро в «Фиделио». Но вот в Метрополитен я дебютировал в «Евгении Онегине» в 1992 году, где впервые встретился с Миреллой Френи. А в Опере Бастий в «Свадьбе Фигаро» я пел Графа, а в Сан-Франциско спел Тельрамунда в «Лоэнгрине».

• *Вы с таким удовольствием спели здесь в прошлом сезоне в Театре музыкальной комедии концерт из оперетты в честь 40-летия своей творческой деятельности, а сегодняшние молодые певцы и многие дирижеры фактически игнорируют этот жанр, относятся едва ли не с брезгливостью.*

И абсолютно напрасно. Из многих оперных певцов могли бы получиться замечательные опереточные актеры. Вы знаете, что Пласидо Доминго вышел из оперетты? Один из лучших спектаклей Венской оперы — «Летучая мышь», один из самых лучших спектаклей.

Эта музыка ничем не хуже, чем иная оперная музыка. Важен подход и отношение. Если серьезно, с полным знанием дела подходить к оперетте — там можно найти массу нюансов, массу интересных вещей. А если относиться к оперетте как к халтуре, так и опера получается халтурой.

BONJOUR, LES RUSSES!

25 сентября в театре Консерватории в рамках II Международного музыкального фестиваля «Под знаком вечности» прозвучали фрагменты опер «Петр Великий» Гретри и «Иван Грозный» Бизе в исполнении солистов, Камерного оркестра и хора Петербургской консерватории под управлением Сергея Стадлера.

Что, по-вашему, привлекает русского во французе, а француз в русском? Попытаться ответить на этот вопрос можно было, посетив один из концертов фестиваля с заманчивым названием «Русские цари глазами французов».

Немногие знают о том, что и галантный кавалер Андре-Эрнест-Модест Гретри, и плещущий всеми красками жизни Жорж Бизе обращались в своем творчестве к сюжетам из истории далекой и непонятной страны — России. Их омузыкаленными героями становились русские цари — Иван Грозный у Бизе и Петр Великий у Гретри, давшие одноименные названия двум операм. Легковерный слушатель, принявший эти названия за чистую монету, был бы обманут в своих ожиданиях, пожелав найти в либретто намек на правду. История для француз — не политика, а лишь повод для любовной интриги с заманчивым преодолением препятствий на пути влюбленных к счастливой развязке.

История оперы знает немало примеров, когда либретто становилось «ахиллесовой пятой» оперного замысла. Особенно вольно либреттисты обошлись с географией оперного пространства. Чего стоило, к примеру, перенесение места действия романтической истории Петра и Екатерины в несуществовавший тогда еще кантон на морском берегу

где-то в Голландии. Или выбор кавказских гор в качестве наиболее подходящего места встречи для двух влюбленных — царя Ивана и Марии Темрюковны. Зачем ограничивать фантазию сухими фактами, если вымысел так хорош! Что говорить о знаменитой «грозности» самодержца или тиранстве и власти поставившего Россию на дыбы Петра, если по прихоти литераторов они превратились в типичных оперных героев-любовников.

Своеобразие двум фабулам придала музыка. На фоне ажурного стиля «Петра Великого» мастера комических опер Гретри особенно выделялись драматическая мощь и обаяние лирики в музыке Бизе. Примечательно, что «большая» опера «Иван IV» Бизе, написанная в 1865 году на сюжет, прежде уже «апробированный» его соотечественником Шарлем Гуно, при жизни композитора так и не была поставлена. На фестивале фрагменты пылившейся в архивах оперы прозвучали впервые не только в Петербурге, но и в России. Кто



знает, насколько прав был французский критик, заметивший, что «господин Бизе способен подарить нам однажды очаровательную комическую оперу. Но он ошибается в своих расчетах создать большую оперу — патетическую и возвышенную». Лишь знакомство с полной партитурой «Ивана Грозного» помогло бы в этом разобраться. Надежда Кучер блестяще справилась с непростой в техническом отношении партией Марии, порадовав выразительностью и тонким владением крас-

ками голоса. В разных амплуа успешно выступили Михаил Латышев (молодой болгарин в «Иване IV»), Борис Пинхасович (Иван Грозный), Евгений Наговицын (Игорь, брат Марии). Общая картина вышла бы более динамичной при полном сценическом антураже. Однако, как показал петербургский «полудебют» сочинений Гретри и Бизе, сюжет «русские глазами французов — французы в исполнении русских» далеко не исчерпан.

Марина Васильцова. В курс, МФ

ПЕТЕРБУРГ УСЛЫШАЛ МУЗЫКУ ИВАНА ГРОЗНОГО

Одним из интереснейших событий фестиваля «Под знаком вечности» стал концерт в Малом зале им. Глазунова «XVI век. Между Западом и Востоком», посвященный музыкальной культуре Руси. Публика не только познакомилась с музыкой Московского государства эпохи Ивана Грозного, но и открыла для себя новое о самом легендарном российском государе, который был не только грозным самодержцем, но сочинял музыку и выступал в качестве певчего.

Произведения, принадлежащие перу «царя Иоанна, деспота российского» (как было обозначено в рукописях) прозвучали в исполнении ансамбля древнерусского певческого искусства «Ключ разума» под управлением Натальи Мосягиной. «Иоанн Грозный как любой человек того времени с младенчества участвовал в богослужениях, — рассказала нашему корреспонденту художественный руководитель ансамбля, старший преподаватель кафедры древнерусского певческого искусства Наталья Мосягина. — Певческая школа была в традициях народа. В деревнях не учили детей специально песни петь — это была органичная часть жизни. Так же и с богослужениями: человек, который ходил в храм, это впитывал, знал на слух с детства. Позже его могли обучать нотации и пению». Исторических документов о том, что Иван Грозный учился нотации, не сохранилось, но, судя по разным источникам, известно, что он участвовал в богослужениях в качестве певчего. А если он пел на богослужениях, значит, знал нотацию, мог читать рукописи. Кроме того, его окружали такие люди, как Федор Крестьянин, Иван Лукошко — великие мастера XVI века, которые достигли очень больших высот в богослужебном пении. Он имел рядом с собой великих учителей. Так что можно предполагать, что он действительно сам мог сочинять. Одним из доказательств того, что произведения написаны именно царем, Наталья Мосягина считает то, что рукописи, приписываемые Ивану IV, связаны с конкретными событиями и переживаниями в его жизни: «Вполне допустимо, что была такая ситуация: заболел сын, потом выздоровел, и царь воздал за это благодарность святому — это было естественно. К тому же написание молитв не было композиторским творчеством в нашем современном понимании. У Иоанна Грозного был в памяти интонационный багаж, и он владел музыкальным языком того времени. Для него не представляло труда создать свое произведение».

Программа, которую исполнил ансамбль «Ключ разума» на концерте, была подготовлена специально к фестивалю. Из десяти представленных ими произведений, было опубликовано только одно: остальные выписаны с рукописей, хранящихся в Российской Национальной библиотеке. Во втором отделении концерта звучали русские былины и исторические песни в разудалом и сочном исполнении мужского ансамбля казачьей песни Игоря Петрова, а также задорные ауканья и песни с театральными сценками в исполнении Фольклорного ансамбля Санкт-Петербургской консерватории под управлением Галины Лобковой. Духовные и светские, возвышенные и полные земных радостей и печалей народные песни показали разнообразие культуры Руси в XVI веке. Впечатление дополнили исторические костюмы, в которых выступали участники ансамблей и видеоряд, транслировавшийся на экране.

Алина Циона

ДЕРЖАТЬСЯ КОРНЕЙ



Ансамбль «Русские узоры»
из села Красный Зилим Республики Башкортостан

С 30 сентября по 3 октября в Петербургской консерватории прошла Международная научная конференция «Отечественная этномузыкалогия: история науки, методы исследования, перспективы развития». Её проведение стало возможным благодаря финансовому обеспечению Российского гуманитарного научного фонда по аналитической ведомственной целевой программе «Поддержка приоритетных фундаментальных гуманитарных исследований» в 2010 году. Руководителями проекта выступили заведующая кафедрой этномузыкалогии СПбГК, доцент Г. В. Лобкова, профессор Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского Н. Н. Гилярова. Проведение конференции стало возможным также благодаря участию сотрудников Российской национальной библиотеки, филиала Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства «Шереметевский дворец — Музей музыки», Союза композиторов Санкт-Петербурга.

Конференция собрала активнейших представителей современной науки, видящих назначение своей профессиональной деятельности в исследовании глубинных пластов национальной культуры, в стремлении собрать, сохранить, донести до слушателя бесценные сокровища народного творчества, включить их в современный культурный процесс: в образовательные программы, в концертную и повседневную жизнь.

Одно лишь перечисление городов, делегировавших докладчиков, может говорить о представительности научного собрания: Москва, Санкт-Петербург, Петрозаводск, Великий Новгород, Смоленск, Вологда, Пермь, Ижевск, Уфа, Новосибирск, Красноярск, Воронеж, Ростов-на-Дону, Саратов, Краснодар, а также Минск (Беларусь), Астана (Казахстан), Велико Терново (Болгария), Штип (Македония), Барселона (Испания).

Доктора и кандидаты наук, аспиранты и совсем молодые исследователи крупнейших вузов и научных институтов России и зарубежья в течение четырёх дней обсуждали вопросы истории этномузыкалогии, знакомились с результатами экспедиций разных лет, дискутировали по вопросам методов современных исследований в области этномузыкалогии. Доклады сопровождался показом аудио- и видеозаписей, демонстрацией карт полевых исследований, аналитических графиков и таблиц.

Важно отметить ведущую роль таких научных центров как Московская и Петербургская консерватории, Институт русской литературы РАН (Пушкинский Дом), Российская академия музыки имени Гнесиных, Государственный институт искусствознания, Белорусская государственная академия музыки. Высокий уровень информативности докладов, тщательность работы с архивны-

ми документами, глубокий анализ разнообразных направлений и методов изучения фольклора свидетельствовали о состоянии современной науки. Результаты такой научной деятельности вносят ощутимый вклад в процессы выработки механизмов передачи традиций, восстановления роли народной культуры в жизни современного общества. Только бережное отношение к культурному наследию, основанное на серьёзном знании материала, даёт возможность избежать поверхностности, примитивности и вульгарности его интерпретации.

В день открытия конференции, 30 сентября, у класса, где много лет проработал Анатолий Михайлович Мехнецов — профессор Петербургской консерватории, неутомимый собиратель, создатель отделения этномузыкалогии, президент общественной организации «Российский фольклорный союз», была открыта памятная доска. Одним из основных постулатов его деятельности всегда была неразрывная связь научных, творческих, образовательных и просветительских программ.

Вечером того же дня в Доме композиторов состоялся концерт, посвящённый памяти Анатолия Мехнецова, долгие годы также руководившего фольклорным ансамблем Санкт-Петербургской консерватории. На одной сцене собрались и спели вместе нынешние участники ансамбля (студенты и выпускники консерватории, под руководством Галины Лобковой) и опытные мастера — те, кто пел в составе ансамбля прежде. В программе концерта выступили коллективы, которыми руководят соратники и ученики Анатолия Мехнецова: фольклорный ансамбль «Домострой», фольклорный ансамбль Вологодского государственного педагогического университета, мужской фольклорный

ансамбль казачьей песни «Братина». В концерте приняли участие и студенческие коллективы: фольклорный ансамбль «Артель» Саратовской государственной консерватории имени Л. С. Собинова, фольклорный ансамбль Санкт-Петербургского государственного университета, а также совсем юные участники — ученики Детской музыкальной школы №34 Красносельского района.

Большим подарком для участников конференции был приезд в Петербург народных исполнителей, знатоков традиций, мастеров пения и инструментального исполнительства. 1 октября в концертном зале Российской национальной библиотеки прошла творческая встреча с жителями села Красный Зилим Архангельского района Республики Башкортостан (ансамбль «Русские узоры» имени А. М. Пискуновой). Слушатели были поражены необыкновенным мастерством ансамблевого пения, отличавшимся слаженностью голосов, красочностью созвучий.

Творческая встреча продолжилась выступлением Андрея Ивлева (на фото) — молодого гармониста из Липецка, потомственного музыканта, виртуозно владеющего



техникой игры на рояльной гармонике. На основе известных наигрышей («Страдания», «Матанья») он исполнил композиции, поразившие мастерством игры и разнообразием исполнительских приёмов. Завершился творческий вечер выступлением фольклорного ансамбля «Птахи» из села Волчье Добровского района Липецкой области. Звуки наигрыша на гармонии, звонкие высокие голоса, яркие традиционные костюмы надолго останутся в памяти слушателей.

2 октября народных исполнителей принимали в концертном зале Шереметевского дворца. Коллектив «Уфтяночка» из деревни Пожарище Нюксенского района Вологодской области явил образец преемственности традиций: представители разных поколений в нём участвуют на равных.

3 октября в Малом зале Петербургской консерватории состоялся заключительный концерт, в котором выступили все народные исполнители, принимавшие участие в творческих встречах. Звучание вологодской тальянки продемонстрировал Александр Келарев из села Пезжа Вельского района Архангельской области. Сюрпризом для зрителей стало выступление Идриса Газиева из Уфы, заслуженного артиста России, народного артиста Татарстана и Башкортостана, исполнителя татарской и башкирской народной песни. Участники конференции единодушно отметили высокий уровень организации мероприятия, содержательность, научную актуальность прочитанных докладов, яркость творческой программы, необходимость взаимодействия современной науки и практической работы по возвращению подлинного народного искусства в культурное пространство.

Екатерина Валевская
Ксения Мехнецова

«ЗОЛУШКА» ПРОКОФЬЕВА: НОВОЕ НАЧАЛО, или ИЗ ПАДЧЕРИЦЫ В ПРИНЦЕССЫ



• **«Золушка», вероятно, самый дорогой для Вас балет. Какую роль вы уготовили ему в развитии труппы Театра консерватории?**

Олег ВИНОГРАДОВ: «Золушка» действительно мой любимый спектакль, сопровождающий меня в творчестве. Эта сказка, любимая детьми и взрослыми — благодатный материал для постановщика. Глубоко убежден, что сказки нужно рассказывать детям как можно дольше и чаще: в них сформирована основная философия добра и зла. Те, кто вырастает на сказках, становятся нормальными людьми. Что же до балетной труппы Театра консерватории, мне необходимо было показать ее с выгодной стороны, чтобы принести ей успех, и «Золушка» — очень подходящий спектакль для этого. Но это ни в коем случае не перенос моего хореографического дебюта, я никогда не повторяю свои спектакли.

• **Приглашение известного художника Вячеслава Окунева было еще одним слагаемым успеха, способом привлечь внимание к Театру консерватории?**

Безусловно. Я приверженец театра в комплексе, вплоть до того, что бываю готов уступить свои интересы хореографа в пользу театра в целом, потому что театр — это, прежде всего, зрелище. Театр даже при скромных средствах воздействия должен производить впечатление богатого, роскошного. Слава Окунев — мой давний друг и один из моих любимых художников. Первые работы мы с ним делали, когда он был еще студентом III курса Театрального

Именно такой путь «запланировал» Олег Виноградов для развития балетной труппы Театра консерватории. С постановки балета «Золушка» Сергея Прокофьева в Новосибирском театре оперы и балета в 1964 году началась творческая биография 26-летнего хореографа Олега Виноградова. Премьера «Золушки» в минувшем сезоне открыла новую веху в своей истории и балетная труппа Театра консерватории.

института, а я в 1970-х годах руководил Малым оперным театром. Это замечательный художник, признанный мастер с блестящей академической школой, он может работать в любых жанрах, за самые маленькие деньги, и сделает все на высочайшем уровне. Мы с ним делали несколько «Золушек». Он, зная скромные возможности этого театра, создал уникальные декорации.

• **Каковы особенности Вашей новой труппы?**

Ситуация с этим коллективом является одной из самых драматичных в петербургском искусстве. Труппа находится в самом неблагоприятном положении на беднейшем бюджете в течение многих лет. Отсюда и низкий уровень технического оснащения театра, сцены которого не приспособлена для современных постановок. Между тем у этого театра богатые исторические традиции, он связан с рядом выдающихся имен. Словом, есть предпосылки для того, чтобы театр консерватории был одним из ведущих центров культуры города! Я пришел сюда, чтобы помочь, поделиться тем, что нажил в течение своего жизненного пути. Мне очень хочется реанимировать этот театр. Финансовая ситуация продолжает оставаться очень сложной, но мы работаем. «Золушка» показала, что труппа может держаться на хорошем уровне.

• **Зачем Вам понадобился такой проблемный театр, когда есть и своя труппа в Сеуле, и школа в Вашингтоне?**

Моя жизненная школа сложилась необыкновенно и удачно. Я работал в различных компаниях, жанрах и как хореограф, и как режиссер, и как художник. Много работал на периферии, благодаря которой состоялся, которая стала для меня самой большой школой. Я знаю, как из любой труппы сделать хорошую даже при минимальной помощи — лишь бы не мешали. Я являюсь доцентом консерватории, много лет преподавал здесь раньше, еще до того, как стал

работать в Кировском театре и мне известно, что здесь можно сделать, а чего нельзя. Хотя здесь, в Театре консерватории сейчас ситуация сложная: труппа, артисты балета — абсолютные подвижники, работают, в основном, на энтузиазме. Петербуржцы сюда не идут, приезжают с периферии, при этом служебного жилья нет, а при таких маленьких зарплатах снять жилье невозможно.

• **У Театра консерватории помимо задач, общих для любого театра, есть еще учебные задачи?**

Кафедра хореографии в консерватории выпускает репетиторов, педагогов, балетоведов, процесс воспитания которых благодаря этому театру получается не отвлеченно теоретическим, а практическим. Этот театр учебный в первую очередь и он мог бы быть



Это трагедия, но, тем не менее, люди работают преданно. Мне, честно говоря, стыдно с них требовать того, чего я хочу и к чему привык в других театрах. Я готов перед ними встать на колени, за то, что они делают. Но буду добиваться улучшения условий труда. Останавливаться не будем, мы уже начали работать над новыми постановками. Труппа должна расти.

достоянием всей России, поскольку Петербургская консерватория — единственная в стране, где есть свой собственный театр. Поэтому надо сделать так, чтобы за него было не стыдно, чтобы он функционировал на самом высоком уровне. Надо думать о том, какими средствами учить сегодня, чтобы обеспечить завтра.

Беседовала Наталья Кожевникова

ДОБРАЯ СКАЗКА ОЛЕГА ВИНОГРАДОВА



Вряд ли кто-нибудь из зрителей премьерных спектаклей «Золушки» мог предположить, что ее возраст — без малого половина столетия.

Выпускник Ленинградского хореографического училища Олег Виноградов дебютировал в качестве автора полнометражного спектакля балетом «Золушка» в Новосибирском театре оперы и балета в 1964 году.

Это был смелый шаг — предьявить собственное видение партитуры Прокофьева в то время, когда на главных сценах страны уже два десятилетия успешно шли спектакли именитых Ростислава Захарова и Константина Сергеева — осуществить подобный эксперимент в Москве или Ленинграде тогда не было никакой возможности. Но Виноградов работал в далеком Новосибирске, где балетную труппу возглавлял активно выдвигавший молодежь Петр Андреевич Гусев.

Вскоре Гусев принял из рук Федора Васильевича Лопухова недавно созданную кафедру хореографии в Ленинградской консерватории и руководил ею почти двадцать лет. Его выдвигенец Виноградов стал художественным руководителем балета Малого (Михайловского) и Мариинского театров, сформировал репертуар Корейского балета, создал балетную школу в Вашингтоне и, на-

конец, оказался деканом факультета оперной и балетной режиссуры в Консерватории. Его первой творческой акцией на новом посту стала постановка «Золушки» Прокофьева.

Должно быть, этот балет особенно дорог хореографу. Именно новосибирская «Золушка», имевшая шумный успех, принесла известность, была перенесена на многие сцены страны. На репетиции балета в Мариинском театре, снятой телевидением в 1995 году, Виноградов говорил, что не изменил ни одного па: ему хотелось показать, как он начинал когда-то. В постановке для Консерватории кое-какие па изменены, но общее решение осталось прежним. Оно и сегодня, спустя полвека после премьеры, впечатляет неожиданным толкованием популярной сказки.

Золушка получает право на счастье не за смирение и доброту, а за талант, способный создавать сказочный мир из самых обычных вещей. Злые сестры и мачеха, отправляясь на бал, посылают Золушку на кухню, но она устраивает собственный праздник, силой воображения превращая обыкновенную посуду в танцующих гостей. Вот и добрая Фея оборо-



УИЛЬЯМ КРИСТИ: «МУЗЫКА БАРОККО ОТКРЫВАЕТ ДЛЯ МЕНЯ МНОГО НОВОГО»

Один из главных европейских «барочников», абсолютный лидер движения исторически информированного исполнительства по количеству выступлений и записей, руководитель ансамбля Les Arts Florissants американский француз Уильям Кристи приехал в Россию спустя двадцать лет с двумя концертами в Москву и Петербург благодаря перекрестному году Россия-Франция. Он привез два своих любимых сочинения — пастораль «Актеон» Марка Антуана Шарпантье и оперу «Дидона и Эней» Генри Перселла, которые были даны в полусценическом исполнении. Будоражающий слух и воображение звук жильных струн и барочного вокала, чуткого к эмоциональным переживаниям слов, был виртуозно соединен с динамичной, легкой как дыхание, остроумной современной режиссурой Венсана Буссара. Владимиру Дудину удалось немного побеседовать с маэстро Уильямом Кристи перед концертом.



• Почему вас так увлекла музыка барокко?

Уильям КРИСТИ: Это музыка, которая больше всего мне нравится — она открывает для меня новое.

• Сегодня ваши записи служат примером для подражания, образцом и «аудиоучебником» для тех, кто входит в мир исторически информированного исполнительства. А кто вам служил примером во времена вашей молодости?

Для меня образцом были мои знаменитые преподаватели, которые занимались игрой на клавесине. Многие я изучал и сам, слушая диски, которые тогда были еще в формате тридцать три оборота, ходил на концерты. Слушая записи, например, Густава Леонхардта, я учился этой музыке.

• Когда-то «старинщикам» или «аутентистам» было намного сложнее утверждать себя рядом с мощными ангажированными симфоническими оркестрами. Насколько трудно было занимать свою нишу?

У меня не было никакого желания соревноваться с кем-то. Я вообще всегда делаю только то, что мне нравится. Но это правда, что большие оркестры нас не воспринимали всерьез, оставляя на периферии. Я при этом обожал слушать симфонические оркестры. Скептически к нам относились и консерватории в Париже, Москве, Нью-Йорке, которые существовали только в рамках своих устоявшихся традиций. Но настал момент, когда до преподавателей этих консерваторий дошло, что их ученики хотят научиться исполнять музыку не только в традиционной академической манере, но и в другой — например, так, как исполняем мы. Когда я начал играть Рамо, Шарпантье, Кампра

или Куперена — музыку, которая была мне интересна, это вскоре привлекло внимание и студентов консерваторий, которые тоже стали находить в этой музыке что-то новое для себя. Через интерес публики к нашему оркестру наш оркестр и стал популярен. Если к нам даже и продолжает сохраняться какое-то негативное отношение со стороны некоторых больших симфонических оркестров, прогресс все же налицо и состоит он, к примеру, в том, что нас приглашают в Нью-Йоркскую консерваторию, где мы часто бываем и работаем.

ЦИТАТА

Я ни в коем случае не претендую на то, что исполняю так, как это было три века назад.

• Насколько можно верить тому, что музыка, исполненная сегодня «исторически информированным» оркестром, звучит так, как звучала в свое время — лет триста назад?

Передо мной такой вопрос не стоит. Я ни в коем случае не претендую на то, что исполняю так, как это было три века назад. У нас нет в доказательство звуковых документов того времени, и мы не знаем, как эту музыку интерпретировали ее создатели. Не беру смелость утверждать, что являюсь тем человеком, кто способен через века воспроизвести музыку, написанную так давно. Но мне кажется, что так, как играем музыку барокко мы, это близко к тому, как она могла когда-то

звучать. Хотя вы будете правы, если что это не тот Рамо, Шарпантье и Куперен, которые были — это Рамо и Куперен Кристи. Благодаря нашей работе со старинными музыкальными инструментами и музыковедческой работе над партитурами, мы приближаемся к тому, что было три века тому назад.

Молодому человеку, который задал бы подобный вопрос, я бы ответил, что, например, маэстро Гергиев, исполняя Чайковского, не играет же его так, как было сто двадцать лет тому назад и так, как представлял эту музыку сам Чайковский. Сегодня другой

оркестр, другие музыкальные инструменты. Но слушателю при этом интересно, как маэстро Гергиев интерпретирует эту музыку в своей манере исполнения. В таком ракурсе можно смотреть и на мое исполнение.

• Как молодые музыканты попадают в ваш ансамбль?

Они звонят мне, и мы договариваемся о прослушивании.

• Какой совет вы дадите музыканту, который вступает на путь аутентичного исполнительства?

Чтобы он эту музыку любил больше, чем стальную, потому что ее можно исполнять только тогда, когда она является подлинным призванием и страстью.

АФИША

МАЛЫЙ ЗАЛ ИМ. А. К. ГЛАЗУНОВА

ДЕКАБРЬ. ИЗБРАННОЕ

4 Цикл встреч «Откуда мы? Куда идём?» Проф. Л. Гаккель о Петербургской консерватории. Встреча 1-я. «Великая память». Антон Рубинштейн — основатель Консерватории, его цель и деяния; первые педагоги

12 Абонеметный цикл «Звучащие портреты консерваторского зала». Портрет 2-й. Николай Андреевич Римский-Корсаков (15.00).

13 «Творческие связи Санкт-Петербургской консерватории». Вечер камерной вокальной музыки. Рахманинов, Чайковский, Копланд, Бёрлин, Гершвин, Роджерс. Проф. Западно-Мичиганского университета

К. Ратнер (тенор, США). Партия фортепиано — з.а. России Д. Часовитин. В концерте принимает участие лауреат Международных конкурсов В. Евтодьева (сопрано).

14 Органный диптих. Орган и немое кино. К/ф «Носферату: Симфония ужаса» (Реж. Ф. Мурнау, 1922). Импровизация на органе — проф. Ш. Шмидт (Германия). При поддержке Института Гёте в Санкт-Петербурге.

17 Органный диптих. Вечер музыки для органа и камерного оркестра. Посвящается году Франции в России. В пр.: Граун, Корретт, Моцарт. Камерный оркестр Санкт-Петербургской консерватории.

Художественный руководитель — з.а. России М. Эстрин. Солисты: з.а. России Т. Чаусова, з.а. России Д. Зарецкий, лауреат Международных конкурсов Ю. Юферева, дипломант Международных конкурсов М. Вайз. Дирижер — С. Федосеев.

20 Музыкально-литературный вечер «В Рождество все немного волхвы...» Вспоминая Иосифа Бродского. В пр.: С. Слонимский, Б. Тищенко. Романсы на стихи И. Бродского и Е. Рейна. Вступительное слово — писатель и историк Я. Гордин.

26 Абонеметный цикл «Всё о балете. Олег Виноградов рассказывает». Сезон 2-й. Встреча 2-я (15.00).

чивается у Виноградова прима-балериной в окружении кордебалета. Фея дарит Золушке балетные туфельки и вводит в мир классического танца, благо одаренная ученица хватает все на лету и вскоре крутит всевозможные фуэте.

Наверное, и Принц влюбляется в таинственную незнакомку, потому что, не в пример жеманным придворным, долбящим заученные па, ее танец льется прямо и души. Принцесса бала — Золушка и Принц находят друг друга с первого взгляда. Это натуры родственные, что доказано их порывистым, бравурным танцем, устремленным в полет. Счастье героев так полно, так упоительно, что даже чопорные придворные превращаются в сочувственных свидетелей и участников сцены.

Однако героям предстоит серьезное испытание. Золушка должна покинуть дворец в полночь. Предупреждение Феи воплощено как образ неумолимого времени, разлучающего влюбленных. Сделано это лаконично и жестко.

Под адский грохот и завывания оркестра Золушку окружают безликие существа в черном трико. Движения роботов напоминают часовой механизм. Поочередно падая плашмя наземь, двенадцать черных фигур образуют циферблат. Устрашающая сцена — драматический пик спектакля восполняет недостаток действенности, особенно ощутимый в последнем акте балета.

Путешествие Принца по миру в поисках Золушки построено на контрасте учащенного ритма галопа (Принц и его свита) и неспешных танцев в картинах Испании и Востока. Хореограф наглядно обыгрывает этот контраст и делает блестящий режиссерский ход в финале сказочной истории. Его Принц находит любимую без помощи хрустальной туфельки. Сердце подсказывает ему заглянуть в глаза стыдливо прячущей лицо девушки в будничном платье, обутый в грубые сабо.

Миг узнавания подобен чудному сну. Исчезают стены комнаты. Пространство сцены заполняет небо, усеянное звездами. Золушка и Принц, как замороженные, плывут в танце, а Фея и ее свита благословляют счастливую пару. Принципиальная находка Виноградова — танцевальные композиции свиты Феи, проходящие через весь спектакль, — так называемый «белый балет». Строгая красота этих композиций романтического стиля создает ауру волшебной сказки.

В историю балетной труппы Консерватории «Золушка» вошла как спектакль феерической зрелищности. Нужна была организаторская хватка Виноградова, чтобы добыть немалые средства и обеспечить свободу известному театральному художнику Вячеслав Окуневу. Сменяющие друг друга декорации, словно состязаясь по красоте и разнообразию с костюмами, скрашивают монотонность некоторых танцев. Тяготая к орнаментальной пластике, балетмейстер часто пользуется движениями классного экзерсиса (что вполне допустимо и даже любопытно), но иногда повторяет их с излишней настойчивостью. Впрочем, это отметит разве что глаз профессионала: зрителей такие тонкости вряд ли занимают. На премьерных спектаклях «Золушки» они аплодировали красоте зрелища, волшебству доброй сказки и, конечно же, артистам.

Труппа Консерватории, проигрывая академическим театрам в балетах высокой классики, здесь выглядит весьма пристойно. Оказалось, что кроме женского кордебалета есть еще и солидный мужской ансамбль, да еще два равноценных состава солистов. Хороши обе действительно талантливые Золушки — Олеся Гапиенко и Нателла Ториашвили, оба Принца — Андрей Бесов и Илья Заботин, таинственна и прекрасна Фея — Надежда Макарова, забавна чрезмерно активная Мачеха — Елена Алексеева и Наталья Савельева. Спектакль получился по-настоящему праздничным — и по масштабу, и по зрелищности, и по звучанию оркестра под управлением Сергея Стадлера.

Ольга Розанова

ПОЛТОРА КИЛОГРАММА АМЕРИКАНСКОЙ МУЗЫКИ

В петербургском издательстве Ивана Лимбаха вышла книга ОЛЬГИ МАНУЛКИНОЙ «ОТ АЙВЗА ДО АДАМСА: АМЕРИКАНСКАЯ МУЗЫКА XX ВЕКА».

Кто-то терпеливо или менее терпеливо ждал ее, зная, какой автор кропотливо трудится над ней день за днем и год за годом. Кто-то в силу неосведомленности и не ждал ее совсем — тем неожиданнее и радостнее оказалось ее появление. Но тех и других известие о ее выходе из печати оглушило своей сенсационностью. Внушительный том, открывающий музыкальную Америку, весом почти в полтора килограмма (хотя эта единица веса ни в коем случае не эквивалент информации, которой собрано там несоизмеримо больше) стал вехой в отечественном музыковедении — событием века. Издательство Ивана Лимбаха любезно предоставило возможность напечатать фрагмент из книги, который публикуется без авторских сносок.

В истории американской музыки XX века прижилось слово «маверик». Это звание носит славный отряд композиторов, чья деятельность не укладывалась ни в какие нормы музыкального поведения. Их слух был устроен по-другому. Музыканты этой породы, конечно, существуют и в других странах, но в Америке их так много, что этот «бессистемный авангард» складывается в особую традицию — традицию нетрадиционного, типичной нетипичности, нормальности отклонения от нормы: американского пионерства.

Джон Кейдж — образцовый маверик. «Нарру New Ears», — желал он друзьям: «с новыми ушами!», «с новым слухом!». «Многие годы люди пытались поместить меня в ту или иную категорию, — рассказывает Мередит Монк, — а я всегда говорила, что ближе всего мне американская традиция мавериков. Маверик — человек, который делает, что хочет, пусть даже в полном одиночестве. Это традиция Кауэлла, Кейджа, Харри Парча — отчаянных индивидуалистов. Это — моя традиция». Теми же словами определяет свою принадлежность Джон Зорн: «Это великие индивидуалисты, и это и есть Америка».

Историю американской музыки можно было бы целиком написать как историю мавериков (на контрастном фоне «умеренной», «популистской», консервативной «серьезной» музыки) XX века.

Ранее воспринимавшиеся как дикари и бедные родственники на пирушке культуры, на протяжении нашего столетия американские новаторы стали примером для музыкальных диссидентов всего мира.

ПЛАВИЛЬНЫЙ КОТЕЛ

Образ США и особенно Нью-Йорка — тигель, плавильный котел (melting pot). США — место, где иммигранты переплавлялись в единую американскую нацию. Множественность — черта, заложенная в генах этой страны.

Реванш, взятый американской музыкой в XX веке, — не только результат гигантского выброса, взрыва не израсходованной прежде творческой энергии. Тому способствовали катклизмы XX века — смещения культурных пластов и перемещения народов.

Америка изначально была страной иммигрантов. Можно гордиться тем, что твой пра-пра... прадед прибыл на корабле «Мей-флауэр» в 1613 году или несколько лет спустя (как предок Чарлза Айвза), но это только означает, что предки — ранние иммигранты.

Немалая часть американской музыки XX века — это музыка, которую потеряли мы. Сто лет назад еврейские мальчики и девочки из местечек ехали в Петербург, который для них был окном в мир за чертой оседлости; поступали в Петербургскую консерваторию, где не было еврейской квоты. Имена учащих-

ся — как слова на полузабытом языке: Цемах, Борух, Гершке, Шмуэль, Хаим-Нухим. Будущие знаменитости Иосиф (Яша) Хейфец, Миша Эльман и Тоша Зейдель — тоже среди них. Потом они уезжали дальше, в Нью-Йорк. Гершвин однажды сочинил песенку про еврей-скрипачей Яшу, Мишу и Тошу, которых их педагог Леопольд Ауэр научил, как произнести фурор в Карнеги-холле.

Если бы в 1890-е, спасаясь от антисемитизма в России и в поисках лучшей жизни в Нью-Йорк не приехали Мойше Гершович и Мойше Каплан, американская музыка не досчиталась бы Джорджа Гершвина и Аарона Копланда. Если бы в 1900-е шестнадцатилетний Шмуэль-Иосиф Бернштейн остался в Бердичеве, в историю музыки XX века, скорее всего, не было бы вписано имя композитора и дирижера Леонарда Бернштейна.

Если бы не случилось русской революции, в Америке не оказались бы ни Николай Слонимский, друг и ярый защитник американских модернистов, ни Иосиф Шиллингер, у которого учился Гершвин, ни Сергей Кусевицкий — заказчик, вдохновитель и исполнитель большей части американской симфонической музыки середины века. Они смотрели

на будущее этой музыки порой с большим энтузиазмом, чем урожденные американцы. «Следующий Бетховен явится из Колорадо!» — утверждал Кусевицкий, сражаясь с местными консерваторами.

Если бы не фашизм, Игорь Стравинский, чье влияние испытало большинство американских композиторов, возможно, остался бы во Франции. А другой титан XX века, Арнольд Шёнберг, жил бы в Австрии. Но оба они, как и многие другие, нашли пристанище на других берегах — берегах Атлантики или Тихого океана.

Можно привести немало других примеров: француза Эдгара Вареза, итальянца Джанкарло Менотти, вспомнить об ирландских корнях Генри Кауэлла, ирландских и итальянских — Терри Райли. И даже дед композитора с насквозь американским именем Джон Адамс прибыл из Швеции и звался Юхан Адамсон. Считается, что чем больше кровей соединилось в ребенке, тем он талантливее. Американская музыка — как и другие искусства, литература, культура, техника, наука США — детище смешанного брака Запада и Востока, Европы и Азии, Северной и Южной Америк, Африки и Австралии. ■

РЕЦЕНЗИЯ

МУЗЫКАЛЬНАЯ ТОПОГРАФИЯ

В предисловии к своей книге «От Айвза до Адамса: американская музыка XX века» Ольга Манулкина сравнивает свой гигантский, почти восьмисотстраничный труд с «картой незнакомой территории». Дерзая продолжить авторское определение, обозначу жанр недавно вышедшей монографии как музыкально-топографическое исследование, где автор со страстью картографов Эпохи великих географических открытий скрупулезно прочерчивает на карте российского музыковедения целый культурный континент со своими возвышенностями и равнинами, с лесами и пустынями. Почему все-таки не путеводитель, а именно карта? Путеводитель предлагает уже проложенные маршруты, с описанием конкретных достопримечательностей, а также авторской оценкой этих самых достопримечательностей. Особенность и привлекательность карты в том, что ты сам можешь составлять свои собственные маршруты, а также включать воображение, представляя в реальности место, зарисованное с помощью определенных линий и знаков. Карта — это форма интерактивная, с одной стороны, объективно беспристрастная, с другой — пробуждающая фантазию и ясное видение ландшафта. «От Айвза до Адамса», как любую хорошую географическую карту, можно рассматривать с любого места без ущерба для общего смысла. Книга предполагает несколько вариантов изучения. Можно вслед за автором последовательно пройти от начала до конца этого фундаментального труда, совершив большое американское музыкальное путешествие сквозь эпохи и стили. Можно пойти от конца к началу, углубляясь в исторические процессы, а можно изучить книгу «пунктиром», в свободной последовательности.

Особую ценность в исследовании представляют связи и параллели американской музыки с Россией. Джордж Гершвин, Аарон Копланд, Леонард Бернштейн, Ирвинг Берлин, Игорь Стравинский, Сергей Рахманинов, Иосиф Шиллингер, Сергей Кусевицкий, Николай Слонимский — имена, без которых американская музыка не могла состояться. Последующие российско-американские музыкальные контакты сквозной нитью проходят через все главы книги. Жизненность книге придают многочисленные эссе и воспоминания самих героев повествования, большинство из которых впервые опубликованы на русском языке. И картина воображаемого разговора Леонарда Бернштейна с «профессиональным менеджером» в Рокфеллеровском центре Нью-Йорка или образ Джона Кейджа, который при знакомстве с квартетом Мортон Фелдмана «подпрыгнул, издал пронзительный обезьяний крик и заорал: «Разве это не волшебство?!!!!», порой могут сказать гораздо больше, чем официально принятые обозначения и характеристики.

Егор Ковалевский



МАВЕРИКИ

Декларацию независимости профессиональной музыки США провозгласил в первые годы XX века Чарлз Айвз, отец-основатель американского модернизма. Музыкальный прорыв был обеспечен целым отрядом пионеров, одержимых идеей открытия новых звуковых пространств, раздвигающих границы слуха все дальше, в неведомые миры. За одно столетие Америка вписала в историю музыки десятки имен и сотниopusов. Они разнообразны настолько, насколько разнообразны пласти, образующие американскую культуру.

В ряду композиторов от Айвза до Адамса эксцентриков, радикалов, бунтарей, эксперименталистов на порядок больше, чем традиционалистов: так устроена музыка США XX века. В начале века потребовался — и был совершен — радикальный шаг, в буквальном смысле открытие Америки. Но и дальше недостатка в новаторах не было. Дерзким экспериментам, по мнению Кейджа, способствовал «интеллектуальный климат Америки».

Эксперименты эти назывались по-разному. Взрыв новаций в 1920-х зафиксирован в термине «ультрамодеิร์นизм». «Ультрамодеิร์นистами» называли себя Варез, Рагльз, Кауэлл, Айвз, чтобы отделиться от «модернистов» (поскольку под «современными» (modern) композиторами американская аудитория 1920-х понимала еще только Рихарда Штрауса и Малера.

Самое распространенное и в то же время самое неопределенное и спорное название — это «экспериментализм», «экспериментальная традиция». «Я всегда был и остаюсь экспериментатором. Но все мои эксперименты в конце концов оказываются в корзине для бумаг, — возражал против этого определения Варез. — Публике я предлагаю только завершённые вещи». Однако в программных документах учрежденной им Международной гильдии композиторов эксперимент объявляется «ценным и необходимым художественным принципом, действительным для музыки всех исторических периодов; тот, кто противится этому принципу, служит не живому, а мертвому искусству». В Истории экспериментальной музыки в Соединенных Штатах Джон Кейдж говорил: «Какова природа экспериментального действия? Это просто действие, результат которого нельзя предвидеть». Потому своим предшественникам он в подобной «экспериментальности» отказывал. Хотя признавал: «Если использовать слово “экспериментальный” несколько по-другому, иначе, чем я его использую, просто чтобы обозначить внедрение новых элементов в музыку, мы обнаружим в Америке богатую историю».