



ВЫХОДИТ С 1998 ГОДА

СТР. 2

КОНКУРС ИМЕНИ ЧАЙКОВСКОГО  
В ГОД ЧАЙКОВСКОГО

СТР. 3

ПОЭТ ДАЛЕКОГО СЕВЕРА

СТР. 4

«У КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСТВА -  
ДИРИЖЕРСКАЯ ОСНОВА...»

СТР. 4

«ПАЛЬЦЫ ДОЛЖНЫ  
ЧУВСТВОВАТЬ СТРУНУ...»

## В ЧЕРЕДЕ СОБЫТИЙ

## ТРАГЕДИЯ ВОЙНЫ

В годы войны для многих композиторов музыка была единственной возможностью высказаться: выразить скорбь по погибшим, как это сделал Богуслав Мартину в «Мемориале для Лидице», или вселить надежду на избавление, как Шостакович в Ленинградской симфонии. К 70-летию окончания самой страшной войны человечества Владимир Юровский подготовил цикл просветительских программ «Истории с оркестром. Музыка 1930-х-1940-х годов», которые представил в июне на сцене Концертного зала им. П. И. Чайковского.



Это уже третий по счету проект тематического музыкального фестиваля Юровского с ГАСО им. Е. Ф. Светланова «Владимир Юровский дирижирует и рассказывает». Сегодня Вторую мировую войну вспоминают очень часто, и потому дирижер выбрал ее в качестве темы, изложив собственный взгляд на события и показав широкий пласт музыки войны и окружающего ее времени.

Уникальность фестиваля в том, что он стал полностью авторской задумкой. Юровский мастерски справился с самыми разными задачами: помимо дирижерской работы он продумал концепцию, выступил в качестве оратора, а также отобрал большое количество музыки – популярной и редкой. Прозвучали сочинения двадцати пяти авторов из десяти стран: СССР, Германии, Австрии, США, Польши, Великобритании, Франции, Италии, Венгрии и Чехии.

Такое многообразие не уместилось в рамки стандартных концертов, поэтому к ним было добавлено дополнительное третье отделение – *post-concert*. Каждый из четырех вечеров начинался с симфонической музыки, а заканчивался камерными сочинениями. В зале менялось количество слушателей: от полного аншлага до тесно сплоченной группы настоящих ценителей искусства, проявляющих след за музыкантами чудеса героизма – одним играть, а другим слушать пять часов! Концерт заканчивался за полночь, а следующим вечером начинался следующий... Но «марафон» стоил того!

В сочинениях кантатно-ораториального жанра на помощь команде ГАСО пришел коллектив «Мастера хорового пения» (руководитель – Л. Конторович), исполнивший «Лик человеческий» Ф. Пуленка и «Песни заточения» Л. Даллапикколы. Среди участников

были знаменитые солисты: Владимир Спиваков представил «Траурный концерт» К. Хартмана, а японская пианистка Мицуко Учиды – Фортепианный концерт А. Шенберга.

Юровский и его оркестр блестяще исполнили сверхсложную программу цикла, мгновенно переключаясь с одного стиля на другой – здесь были и Н. Мясковский, и Б. Барток, и В. Лютославский, и Б. Бриттен... Вместе с тем, в концертах весьма уместно звучала легкая музыка из кинофильмов, написанная И. Дунаевским, Э. Корнгольдом, У. Уолтоном, а также сыгранная на бис музыка из балета «Алые паруса» В. Юровского, тезки и деда дирижера.

Камерные программы показали особую музыкальную чуткость оркестрантов ГАСО, которым не так уж часто выпадает возможность сольных выступлений. Помимо «Оды Наполеону Бонапарту» Шенберга и «Квартета на конец времени» Мессиана важно выделить исполнение музыки композиторов-узников концлагерей. Г. Кляйн, П. Хаас, Г. Краса, И. Вебер и В. Ульман трагически погибли в местах своего заточения, и третий *post-concert* стал вечером их памяти.

Об ужасах, жестокостях войны, о трагедиях людей, столкнувшихся с ней, о несвободе говорил Юровский-оратор. Он утверждал, что нельзя забывать о произошедшем, но еще опасней не думать о том, что к войне приводит. Во вступительном слове к исполнению Восьмой симфонии, названной им «пророческим заглядыванием в будущее» – в послевоенную жизнь, дирижер предложил свою трактовку мажорного финала: к самой страшной кульминации в нем приводит



настойчивое повторение мотива «до-ре-до», который можно было бы подтекстовать каким-нибудь светлым девизом: «Миру – мир!», например. «Но когда его начинают скандировать хором, то после этого начинают бить друг друга морду, затем в ход идет холодное, огнестрельное оружие и, наконец, взрывается атомная бомба...»

В Восьмой симфонии действительно заключены боль за все человечество, за жажду власти, которая требует жертв, и людская жестокость, не исчезающая одновременно по завершению войны. Мир невозможен без усилий каждого из нас.

Анна Пастушкова,  
студентка IV курса ИТФ

Фото предоставлены пресс-службой  
Московской филармонии

## МЫСЛИТЬ МУЗЫКУ

По инициативе Центра современной музыки 6 сентября в Московской консерватории прошла творческая встреча с композитором Рафаэлем Сендо (Франция). Выпускник парижской *École Normale de Musique*, чьи сочинения написаны по заказу таких коллективов как *Nouvel Ensemble Moderne* и *Ensemble InterContemporain*, он приехал в столицу из города Чайковский (Пермский край), где в рамках Пятой международной академии молодых композиторов преподавал студентам и стажерам. А знакомство слушателей с его музыкой состоялось еще в 2013 году, когда «Студия новой музыки» осуществила проект «Падение/я», одним из авторов которого являлся Сендо.



Двухчасовой мастер-класс композитора в стенах консерватории, состоявший из подробного анализа сочинения и его прослушивания с партитурой, прошел на высоком уровне. Помимо традиционных вопросов, многие просили конкретнее остановиться на том или ином понятии, смысл которого пытались обнаружить всей аудиторией: приглашенный переводчик не всегда точно воспроизводил мысль автора. Свое выступление Сендо начал с краткой творческой биографии, но быстро перешел к анализу собственных сочинений.

В пьесе «Action Painting» для пятнадцати инструментов, по словам композитора, есть прямая отсылка к творчеству американского художника и лидера абстрактного экспрессионизма Джексона Поллока. Его уникальная техника создания картин (термин «любящая техника»), которая представляет собой разбрызгивание краски над поверхностью холста, стала основой для произведения Сендо. Несмотря на свою «классичность» (этим автор подразумевает стандартный ансамбль солистов, скрытую программность и т.д.), произведение-перформанс открывает новый способ взаимодействия музыки и жеста: на сцене в момент исполнения появляется человек, совершающий определенное движение, которое мгновенно дублирует звук инструмента. Вдохновленный пьесой «Partiels» Жерара Гризе, композитор создал похожую структуру на основе процессов расщепления звуков и транспонирования отдельных тонов.

Следующим предметом обсуждения стал *Струнный квартет в трех частях*, в котором автор продемонстрировал индивидуальность своей техники сочинения. Используя структурированные тембры, Сендо применяет к ним понятие *грануляция* – некое фокусирование, замедление звучания, где слышна каждая звуковая частица. Параллельно с этим он выбирает отдельные эпизоды, последовательность которых нарушает тишину (термин «фрагментация»). Эти способы создания целого также использовались в пьесе «Tract», написанной для студии IRCAM. Одной из ее особенностей стало наличие калейдоскопа микроформ, временные рамки которых – от трех секунд до минуты. Однако здесь нет четких границ и разделов: отвечая на вопрос публики, Сендо признался, что всегда пишет интуитивно.

В заключение встречи композитор познакомил слушателей с вокально-электронной композицией, название которой можно перевести как «Введение в преисподнюю». На основе фрагментов из Апокалипсиса, Сендо мастерски работает не только с различными слогами и фонемами, но и с вокальными приемами. Необычный метод издавать звук на вздохе рисует картину разрушения и гибели, которая содержится в тексте. Интересно, что на создание «задыхающейся» манеры пения автора вдохновили голоса монстров и привидений из фильмов. В этой пьесе композитор совместил опыт электронных школ Парижа и Кельна – процесс записи на магнитофонную пленку с исследованием связи компьютера и музыки, в результате которого образовалась непрерывная звуковая масса, «растягивающая» временное поле.

Непринужденная манера общения и юмор Рафаэля Сендо буквально влюбили в него слушателей, которые не устали интересоваться подробностями произведений. Оставив свои контакты для дальнейшего сотрудничества с молодыми коллегами, композитор был вынужден завершить беседу,



которая, вспоминая труд Булеза, может быть охарактеризована как «мыслить музыку сегодня». Будем надеяться, что это был далеко не последний визит Сендо в Московскую консерваторию, и впереди нас ждут новые встречи с ним и премьеры его сочинений.

Надежда Травина,  
студентка III курса ИТФ

## XV МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС ИМЕНИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

## КОНКУРС ИМЕНИ ЧАЙКОВСКОГО В ГОД ЧАЙКОВСКОГО

С 15 июня по 3 июля в Москве и Санкт-Петербурге проходил XV Международный конкурс имени П. И. Чайковского. С тех пор, как в 2011 г. Оргкомитет возглавил Валерий Гергиев, состязания разделились на два города. На этот раз в Москве соревновались пианисты и скрипачи, а в Санкт-Петербурге – виолончелисты и вокалисты. В распоряжении участников оказалось наибольшее количество лучших столичных площадок: Большой и Малый залы Московской консерватории, Концертный зал им. П. И. Чайковского, Большой и Малый залы Санкт-Петербургской филармонии, Концертный зал «Мариинский-3», Зал им. М. П. Мусоргского «Мариинки-2». Еще один рекорд конкурс установил на Интернет-канале классической музыки *medici.tv*, превосходно организовавшем трансляции прослушиваний: более шести миллионов просмотров и более одного миллиона уникальных пользователей из 179 стран.

Учитывая внимание, прикованное к этому событию во всем мире, особенно приятно, что среди нынешних лауреатов – шесть выпускников Московской консерватории: *Дмитрий Маслеев* и *Лукас Генюшас* (фортепиано), *Гайк Казазян* и *Павел Милоков* (скрипка), *Александр Рамм* и *Александр Бузлов* (виолончель). И хотя обладателем Гран-при в этот раз стал певец из Монголии *Ганбаатар Ариунбаатар*, победителем в номинации «фортепиано», исконно вызывающей наибольший интерес слушателей, был назван молодой музыкант, окончивший Московскую консерваторию в классе профессора М. С. Петухова, – *Дмитрий Маслеев*. Публикацией материалов о московской части конкурса мы открываем тему, которая, надеюсь, будет продолжена.

Каждый конкурс – это победы и поражения, неожиданные откровения и досадные промахи, но какие бы переживания его не сопровождали, это невероятный праздник Музыки. И в этот раз особенно ярким он был в номинации «фортепиано». Еще на предварительных прослушиваниях стало ясно, что впереди предстоит нешуточная битва, главным победителем которой станут... слушатели. На протяжении почти трех недель каждый день в Большом зале Московской консерватории, где соревновались пианисты, был аншлаг.



Дмитрий Маслеев

Перед авторитетным жюри, в котором работали Дмитрий Башкиров, Мишель Берофф, Борис Березовский, Сергей Доренский, Питер Донохоу, Владимир Овчинников, Клаус Хельвиг, Мартин Энгстрем, Барри Дуглас, Владимир Фельцман, Денис Мацуев и Александр Торадзе, стоял нелегкий выбор. В финал вышли настолько яркие музыканты, что интрига – кто же из них жюри объявит победителем – сохранялась до самого конца. Окончательное решение было неожиданным и ожидаемым одновременно: V и VI премии не были присуждены, IV премию получил *Люка Дебарг* (открытие конкурса), III премию и Бронзовую медаль разделили *Сергей Редькин* и *Даниил Харитонов*; *Лукас Генюшас* и *Джордж Ли* удостоились II премии и Серебряной медали, а победителем конкурса, обладателем Золотой медали стал выпускник Московской консерватории *Дмитрий Маслеев*.

Пианисты, выступающие на конкурсе Чайковского, – заведомо сильные, прошедшие строгий отбор, музыканты, а дух соревнования до предела мобилизует творческий потенциал. Поэтому в каждом туре были выступления, которые заставляли по-особому замереть, застыть и просто плыть на волне музыки. В I туре самое яркое впечатление, несомненно, произвела игра *Андрея Коробейникова*. Это не было конкурсной игрой, это был скорее манифест, полет духа вне каких-либо рамок – и это было по-настоящему захватывающе. Коробейников не прошел во второй тур, но Ариетту из Тридцать второй сонаты Бетховена в его исполнении невозможно слушать без трепета даже

сейчас, в записи... И, хотя на первом туре было еще очень сложно делать какие-либо выводы – в этот раз конкурс не подарил ярко выраженного фаворита с самого начала, – особенно жаль было не услышать во втором туре *Юрия Фаворина*, *Андрея Гугнина* и *Динару Клинтон*.

Второй тур, безусловно, стал «туром Дебарга». Да, ему не хватает опыта на два концерта в III туре, да, к его исполнению – как и к любому – можно придираться. Но обо всем этом сразу забываешь, как только этот высокий, застенчиво улыбающийся юноша садится за рояль и сливается с ним в единое целое. Это не игра, это не исполнение – это волшебство, звучащая мысль души. И уже не важны объективные рассуждения и анализ деталей – нужно просто слушать, слушать сердцем. *Люка Дебарг* – обладатель приза Ассоциации музыкальных критиков Москвы, любимец публики, даст в новом сезоне несколько концертов в Москве, но билеты на них были раскуплены еще в начале августа.

И самым неожиданным, пожалуй, был финал конкурса. III тур – этап и морально, и физически самый сложный для музыкантов: сыграть два концерта с оркестром подряд в принципе нелегко. Да еще и с одной стороны – полшага до пьедестала, а с другой – усталость и напряжение, превышающие все возможные пределы. Бесспорно блестяще выступили *Лукас Генюшас*, *Джордж Ли*, *Сергей Редькин*. Немного не хватило пока глубины исполнения самому юному участнику конкурса – *Даниилу Харитонову* и опыта игры с оркестром – *Люке Дебаргу*. Но когда на сцену вышел *Дмитрий Маслеев*, завершавший волею жребия все туры, и зазвучал Третий концерт Прокофьева, в голове отчетливо промелькнуло – вот



Лукас Генюшас

она, Первая премия. Очень тонка грань между исполнением музыки и любованием в музыке собой, многим сложно неизменно оставаться на стороне искусства, а не ремесла, но Маслеев – тот музыкант, который исполняет, а не трудится, дарит радость от музыки, а не восхищение собой.

Решение жюри – это всегда сложный и неоднозначный выбор, но результат конкурса был заслужен и справедлив.

Ольга Ординарцева

Традиционно хорошо показала себя московская скрипичная школа, представленная выпускниками и студентами Московской консерватории в классах профессоров Эдуарда Грача (*Гайк Казазян*, *Игорь Хухуа* и *Сергей Поспелов*), Владимира Иванова (*Павел Милоков* и *Елена Корженевич*), Сергея Гириченко (*Тихон Лукьяненко* и *Степан Стариков*), Александра Винницкого (*Леонид Железный*). В некотором роде разочарованием стало выступление единственной выпускницы Санкт-Петербургской консерватории *Любови Стекольниковой*, которую сняли еще с I тура. Участники из Японии, Южной Кореи и Тайваня, вступившие в борьбу за награды, хотя и имели поддержку азиатской диаспоры, не всегда были на высоте.

Разумеется, как и на любом конкурсе, публика оказалась разочарована некоторыми решениями жюри. Система распределения мест дала неожиданные даже для самих членов жюри результаты, оставив первую премию уже который раз подряд не присужденной.

Однако поговорить хочется о двух музыкантах, с которыми у меня связаны наиболее яркие воспоминания конкурса. Это *Павел Милоков* и *Гайк Казазян*, разделившие (вместе с *Александрой Конуновой* из Молдавии) III премию. Я отметил их с самого начала по многим причинам: благодаря качеству исполнения, демонстрации разных граней таланта и выбору сочинений.

Еще на первом туре всем конкурсантам был предложен своего рода тест на мастерство – Чаконна d-moll Баха, – который далеко не все из них смогли пройти. Если другие обязательные сочинения (Вальс-скерцо Чайковского, капризы Паганини) были призваны показать владение технической стороной и «блестящим» концертным стилем, то Чаконна требовала зрелости, умения логически выстроить гигантскую конструкцию (почти двадцать минут!), и вместе с тем не забыть про сложные полифонические переплетения. Только Милоков и Казазян исполнили этот шедевр, не оставляя ощущения бесконечности; при этом у них наблюдался совершенно разный подход к барочному стилю.

Здесь уместно сделать оговорку: хотя формат конкурса и склонен поощрять следование традициям, слушатели любят индивидуальный, запоминающийся стиль игры (ни в коем случае не следует путать его с актерской игрой и тем более клоунадой). Великих музыкантов прошлого всегда можно узнать буквально с первых секунд записи именно по тому, как по-разному они подходят к одним и тем же сочинениям. С этой точки зрения выступления Милокова и Казазяна заметно отличались на фоне остальных. Оба продемонстрировали в разных турах ранее не слышанные в их игре оттенки, в особенности Милоков, раскрывшийся в Скрипичной сонате №7 c-moll Бетховена как лирик. Имея более чем десятилетний опыт концертных выступлений, в финале оба без труда взаимодействовали с оркестром Московской

филармонии под руководством Юрия Симонова, которому можно только аплодировать за освоение и репетицию в считанные дни шести концертов.

Самое интересное, на мой взгляд, случилось в выборе программы для второго тура, в которую оба исполнителя включили сочинения, прямо отсылающие к предыду-



Гайк Казазян

щему туру. Это третий момент, который обращает на себя внимание, потому что, будем откровенны, в большинстве случаев исполнители не заботятся о сочетаемости произведений в конкурсных программах. Как правило, выбираются «вещи», прочно выученные и уже занявшие свое место в репертуаре – как правило, между ними нет никакой связи. Здесь же в связи с каприсами Паганини, обязательными на первом этапе, Милоков и Казазян, каждый по-



Павел Милоков

своему, выразили отношение к скрипичному гению. Милоков сыграл «Посвящение Паганини» А. Шнитке, как бы в кривом зеркале отражающее капризы, а Казазян выбрал более нейтральную «Паганиниану» Н. Мильштейна.

Все выше сказанное не означает, что остальные конкурсанты совершенно не понравились. Я бы дал отдельные «утешительные» призы не прошедшим во II тур Елене Корженевич и Леониду Железному за самые проникновенные выступления. Мне показалось, что другие участники финала по сравнению с Милоковым и Казазяном ничем не выделялись. Конечно, юные и красивые музыканты с Востока вызвали симпатии публики, которая даже устремлялась к ним за автографами. Но конкурс Чайковского – не конкурс красоты, оценивать стоит, прежде всего, музыкальную часть исполнения, и только потом – артистическую.

Хотя лауреатам скрипичной номинации и не удалось завоевать Гран-при, все оставшиеся силы они отдали публике на гала-концертах.

Михаил Кривицкий,  
студент V курса ИТФ

## XV МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС ИМЕНИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

## ИЛЬЯ КАЛЕР: «РАБОТАТЬ В ЭТОМ ЖЮРИ – ОДНО УДОВОЛЬСТВИЕ»

Илья Калер — выпускник Московской консерватории, в настоящее время профессор Школы музыки Университета Де Поля в Чикаго (США), член жюри конкурса скрипачей и в прошлом его победитель. Беседа, которую мы публикуем, состоялась в дни конкурса.

- Илья Леонидович, что скажете об участниках?

- Уровень конкурсантов в целом высокий, но в современном исполнительстве есть тенденции, которые меня не устраивают. Во-первых, тяготение к поверхностным сценическим эффектам, чрезмерной «игре лицом» и «телом». Я думаю, определенные исполнители, продвигавшие себя через Интернет, подают плохой пример начинающим неуклюжим музыкантам. Для них история исполнительского искусства не идет дальше, чем на 15–20 лет назад — все остальное расценивается как «первобытный период». Кроме того, у многих ребят отсутствует какое-то четко сформировавшееся, продуманное отношение к тому произведению, которое они играют: это либо поверхностное подражание кому-то, либо опора на телевизионно-хореографические эффекты.

На каждом туре участники раскрываются с новой стороны, прежде всего, за счет репертуара. Кто-то лучше, кто-то хуже, иногда выясняется, что в данном конкретном репертуаре есть технические дефекты, которые стали очевидны. Например, целая группа ребят понравилась мне на видеоотборе, некоторым я дал очень высокую оценку, но потом они не прошли на первый тур. Некоторые, наоборот, рас-

крылись полностью после предварительного «живого» прослушивания.

- Как конкурсанты, на Ваш взгляд, справились с различными стилями на этапах конкурса?

- В первом туре в качестве одного из обязательных сочинений предлагались на выбор баховская Чакона из Партиты №2 или его же Адажио и fuga из Скрипичной сонаты №3. Очень удачно, что хотя бы двое из 25 человек выбрали последний вариант, потому что трудно слушать одно и то же сочинение столько раз.

Что касается стилистики, то мы живем в такое время, когда о практике исполнения барочной музыки известно очень многое, как ни странно, даже больше чем об исполнении романтической музыки. В Бахе у каждого был свой подход — я открыт к любому из них, даже к советскому псевдоромантическому «монументальному» стилю. Скорее, я оценивал техническую сторону, способность исполнителя создать убедительную структуру, заставить музыку двигаться вперед, не нарушать голосоведение и т.д. Играя Баха, многие исполнители отказывались от вибрато (как бы в стиле эпохи), хотя на самом деле барочные музыканты, пускай и не все, им владели. Танцевальная природа Чаконы часто игнорировалась, поэтому брались слишком медленные темпы.

Моцарт жил уже в другую эпоху, но его концерты оркестра на конкурсе часто играл без вибрато, и это просто неправильно. Ведь лучшие исполнители всегда стремились подкрасить звук и приблизить его к пению, к человеческому голосу, для которого свойственна вибрация. К тому же, душой Моцарта оставались оперы, так что я сомне-

лись с ускорениями-замедлениями темпа. Один из конкурсантов выбрал «Сентиментальный вальс» и в результате сыграл его... сверхсентиментально.

В целом заметна разница в подходе у иностранцев и российских скрипачей. На Западе исполнители больше задумываются о стилистической части, особенно когда речь идет о барокко и классицизме (другой вопрос, насколько хорошо им это удастся). Некоторые из российских конкурсантов занимались за рубежом, и сразу видна разница в уровне подготовки и ощущении музыки. Но в целом у них преобладает общий подход к разным стилистическим пластам, одинаковый набор технических и выразительных средств, будь то Бах, Брамс или Чайковский.

- Игра с оркестром. Удастся ли конкурсантам выстроить партнерские отношения?

ваюсь, что он бы одобрил невыразительный звук.

Многие конкурсанты справились со стилистикой Моцарта, но не всегда им удавалось последовательно выдерживать академичность манеры: иногда современные привычки и поверхностные эффекты брали верх. Но в целом, меня более удовлетворил моцартовский этап, нежели первый тур.

Чайковского играли с преувеличенными чувствами и порой слишком вольно обходи-

Финальный тур открывает целый ряд новых аспектов исполнения, в частности, способность слышать оркестр и работать в ансамбле с дирижером. С целым оркестром договориться сложнее, чем с пианистом-аккомпаниатором. С технической стороны очень часто наблюдался «волюнтаристический» подход к тексту, например, проблемы с ритмом. Лист очень мудро говорил о *rubato*: как корни дерева остаются в земле, а ветки рас-

качиваются на ветру, так же общая продолжительность такта остается неизменной (особенно в вальсовом аккомпанементе), а внутри него возможны кратковременные изменения темпа. Все концерты очень известны, но, видимо, потому что они у всех на слуху, многие исполнители забывают посмотреть в ноты.

- Жюри номинации скрипачей собрало музыкантов, которых мы причисляем к категории «звезд»: Виктор Третьяков, Юрий Башмет, Леонидас Кавакос, Вадим Репин, Максим Венгеров. Как вам работало всем вместе?

- Все мы были настроены очень дружелюбно, думаю, частично потому, что теперь члены жюри официально никак не могут быть связаны с конкурсантами. Конечно, невозможно создать герметичную систему: всегда есть личные связи, мастер-классы, а кроме того, бывшие студенты членов жюри (в отличие от нынешних) имеют возможность участвовать. Все же, подавляющее большинство моих коллег — концертные исполнители, лишь некоторые из них, как я или Борис Кушнир, преподают. Мы постоянно общаемся косвенно, обмениваемся эпизодически мнениями, хотя это не может считаться дискуссией. В большей степени мое мнение совпало с коллективным мнением жюри, за вычетом незначительных расхождений. В целом, в плане организации и атмосферы у меня никакой критики нет. Работать в этом жюри — одно удовольствие.

Беседа вел Михаил Кривцкий студент V курса ИТФ



## ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ

## ПОЭТ ДАЛЕКОГО СЕВЕРА

Имя датского композитора, дирижера и педагога Нильса Вильгельма Гаде (1817–1890) находится в тени известности других выдающихся музыкантов северной Европы — Грига, Сибелиуса, Нильсена. Гаде действительно уступает им по масштабу творческого дарования, будучи одним из тех, кого несколько обидно именуют «композиторами второго эшелона». Однако, в истории скандинавской музыки имя Гаде можно по праву назвать одним из первых в ряду музыкантов, стоявших у истоков становления национальной композиторской школы.

В первой половине XIX века Дания подарила миру целую плеяду выдающихся мастеров, среди которых — скульптор Торвальдсен, художник Эккерсберг, философ Кьеркегор, писатель Андерсен. Гаде вырос на национальной культуре — с ранних лет он увлекался народными песнями, зачитывался сказками Андерсена. Шуман позже заметит: «Старинные сказки и саги уже в детстве сопровождали его во время прогулок, а исполненная арфа Оссиана маячила перед ним с далеких берегов Англии».



Он целых пять лет провел в Лейпциге, стал ближайшим соратником Мендельсона, который назначил молодого музыканта из Дании вторым дирижером Гевандхауза (!), преподавал в только что открывшейся Лейпцигской консерватории. К 26 годам композитор обрел и высокое профессиональное мастерство, и невероятную популярность — его первые симфонии и увертюры «Отзвуки Оссиана» исполнялись с огром-

ным успехом. Сам великий Шуман относился к нему с огромной симпатией, и на страницах «Нового музыкального журнала» называл его «исключительным талантом» и «превосходным молодым человеком».

Еще более широкую известность Гаде обрел после возвращения на родину. Он направил энергию на развитие музыкальной жизни Копенгагена: возглавил Музыкальное общество, при котором был создан симфонический оркестр и хор. В городе впервые были представлены многие произведения Бетховена, Шумана, Вагнера, Листа, Мендельсона. Благодаря ему в Дании впервые прозвучали «Страсти по Матфею» Баха. Концертная жизнь Копенгагена поднялась на международный уровень, и столица Дании приобрела значение культурного центра всей Скандинавии! К тому времени он уже был крупнейшей, авторитетнейшей фигурой в музыкальном мире.

В 1967 году Гаде выступил одним из основателей Копенгагенской консерватории, которую возглавлял до конца жизни. Педагогической работе он отводил немало времени и сил. В ней были важны не только профессиональные, но и человеческие качества. Один из его уче-

ников, Корнелиус Рубнер, в опубликованных в 1917 году воспоминаниях об учителе писал: «Он имел одно из лучших и добрейших сердец, с которым я был благодарен столкнуться. Его чувство справедливости и правды, легкость нрава, а также восхитительное чувство юмора — все это не могло не привлечь каждого, кому посчастливилось его знать». Он всегда был открытым, искренним, доброжелательным по отношению к студентам, что делало общение с ним легким, приятным, доверительным; часто любил шутить, что буквы его фамилии *g-a-d-e* — это четыре открытые струны скрипки. Гаде способствовал развитию таланта многих молодых композиторов, но самыми знаменитыми его учениками стали Григ и Нильсен. Григ запечатлел портрет наставника в одной из «Лирических пьес» (ор. 57, № 2), которую так и назвал — «Гаде», а Шуман посвятил Гаде фортепианное трио № 3 *g-moll* (ор. 110).

Свое творческое призвание композитор видел в том, чтобы хранить традиции. Этим он оказался близок Мендельсону, которого называют «классиком среди романтиков». Неудивительно, что художников связывала взаимная творческая симпатия и дружба. Даже их

творческие биографии очень похожи: в начале композиторской карьеры Мендельсон написал одно из своих лучших сочинений — увертюру «Сон в летнюю ночь», а Гаде начал творческий путь с замечательной увертюры «Отзвуки Оссиана», которую предварил девизом из стихотворения Людвиг Уланда: «Формы не сковывают нас, наше искусство называют поэзией».

Его композиторское наследие насчитывает 8 симфоний, 17 кантат, 6 программных увертюр, ряд камерно-инструментальных произведений. Несмотря на огромную педагогическую и общественную занятость, он никогда не оставлял сочинительство и писал до конца жизни. В своих последних произведениях он остался на тех же позициях, что и в ранних — мироощущение к концу жизни не изменилось. Ему всегда были свойственны целостное, гармоничное восприятие мира, любовь к своей родине, к суровой красоте северной природы, как и уважение к наследию мастеров ушедших эпох. Судьба была благосклонна к композитору — он прожил долгую и счастливую жизнь.

Дмитрий Белянский студент IV курса ИТФ

## ЗА ТВОРЧЕСКОЙ БЕСЕДОЙ

## «У КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСТВА – ДИРИЖЕРСКАЯ ОСНОВА...»

Пожалуй, у каждого в жизни был педагог, открывший на своих уроках мир чего-то неизведанного. Для меня им оказался *Игорь Леонидович Котляревский*, показавший новую грань концертмейстерского искусства. Это замечательный пианист, педагог, преподающий в Московской консерватории и в Институте им. А. Шнитке, с которым я решила побеседовать об особенностях профессии концертмейстера в наши дни.



*Игорь Леонидович, расскажите, пожалуйста, как Вы пришли в мир музыки, Вы потомственный музыкант?*

Нет, я единственный в семье, первый. Дальше музыкальные традиции продолжают

уже мои дети. Арсений – виолончелист, Александра закончила Гнесинскую академию у В. Б. Носиной, сейчас она концертмейстер оперной студии консерватории. Что касается меня, то мама и папа очень хотели... Мне, конечно, больше нравилось играть во дворе с ребятами, гулять, мальчишки ведь чаще всего непоседы. И, конечно, у меня была совершенно гениальная первая учительница Фаина Эммануиловна Иоффе,

фанатично преданная музыке.

*Вы окончили музыкальную десятилетку в Харькове, а поступили в Московскую консерваторию. Какой она тогда была?*

Что может быть лучше и выше Московской консервато-

рии?! Когда я поступил, еще были живы Я. Мильштейн, Б. Землянский, Л. Оборин, уже преподавали молодые – Л. Власенко, В. Горностаева, С. Доренский. Когда Гилельс репетировал в Малом зале, я мог спрятаться за колонной и послушать. Я учился в классе Доренского, и там чувствовал себя очень хорошо.

*Я знаю, что вы работали в оперной студии МГК как концертмейстер?*

Да. Потом несколько лет у меня была работа в классе у Дорлиак, у Масленниковой...

*Были ли какие-то особые трудности?*

Очень часто исполняли без оркестра, под рояль. Я играл всю «Свадьбу Фигаро» прямо на сцене, со всеми речитативами, а рояль стоял сбоку, и, естественно, возникали трудности... Иногда приходилось вступать не по звуку, который ты слышишь (он позже доходит), а по движению лица – иначе будет не вовремя. В ансамблях, где главное – рука дирижера, акустически очень трудно. Но когда играешь по клавиру на сценических репетициях, прогонах, возникает масштаб мышления.

*А как обстоит дело с масштабным мышлением у студентов?*

У большинства – мышление короткое. Концертмейстерство студенты часто пони-

мают как приспособивание, угождение певцу. Это неправильная точка зрения. Здесь должно быть дирижерское, музыкантское мышление, вокалиста надо скорее вести, чем он будет вести тебя. Когда вместе Фишер-Дискау и Рихтер, оба настолько гениальные музыканты, что неизвестно, кто кого ведет. Хотя, в конечном счете, я все-таки слышу, что форму создает Рихтер. При этом он никогда себя не показывает, играет в ансамбле. То есть, когда ты вместе с вокалистом, ты ведешь.

*А студенты переживают Ваше серьезное отношение к концертмейстерству?*

У них не всегда оно серьезное. Многие пианисты в консерватории заняты, в основном, сольной карьерой. Но, если настоящий солист развит, он может очень хорошо играть. Значит, надо его увлечь.

*В каком состоянии современная вокальная школа?*

У певца должна быть тяга к камерной культуре. У нас в стране камерная музыка очень часто оканчивается на Чайковском и Рахманинове, и их наши певцы поют как оперу – это обидно. У нас есть голоса, но очень часто отсутствует школа, просто «голосят»... Есть хорошая шутка Нейгауза: «Что значит «у него есть голос»? А у меня есть рояль «Бехштейн» дома. Но надо же еще на нем играть!». Сегодня

умением петь могут похвастаться единицы.

*А как сейчас обстоят дела с профессией концертмейстера?*

Концертмейстер по своему положению всегда был чем-то вроде ассистента, что обидно и неправильно! Концертмейстер не может быть ни доцентом, ни профессором, он не может расти. В лучшем случае когда-нибудь он может стать заслуженным артистом. Положение скверное и в смысле зарплаты, и в смысле отношений с солистами. Я сейчас много занимаюсь сольной деятельностью. А было время, когда я играл больше как концертмейстер. Я очень люблю играть с талантливыми людьми, до сих пор это просто удовольствие. Я работал и с Хворостовским, и с Черновым, и с Ерасовой, у меня было три сольных концерта с Архиповой.

*И что же лежит в основе концертмейстерского искусства?*

У концертмейстерства – дирижерская основа. Когда вокалист имеет дело с неопытным человеком, который спрашивает, в каком темпе Вы поете, и играет робко – это не дает опоры. Поэтому очень важна для концертмейстера левая рука, которая выражает волю пианиста. Она и есть аккомпанемент – то, на чем «сидит» правая рука. И очень важно все время видеть третью, вокальную строчку – этому надо учиться. Нужно слышать всю партитуру.

*Беседовала Екатерина Резникова, студентка IV курса ИТФ*

## «ПАЛЬЦЫ ДОЛЖНЫ ЧУВСТВОВАТЬ СТРУНУ...»

В бесконечно разнообразном мире старинной музыки есть одна особая область – наследие французских клавесинистов XVII-XVIII веков. Их музыка неизменно привлекает и слушателей, и исполнителей, но ставит перед последними непростые задачи. Проблемам интерпретации французской барочной музыки посвящена беседа с доцентом кафедры органа и клавесина *Т. А. Зенаишвили*.



*Татьяна Амирановна, наверное, естественнее всего начать нашу беседу именно с проблемы инструмента?...*

Да. Студенты клавесинного класса имеют возможность заниматься на инструменте, выполненном по образцу,

некогда принадлежавшему самому Франсуа Куперену. Его соотечественники называют эту разновидность «французским классическим клавесином»: у него два мануала, три ряда струн и пятиоктавный диапазон. Такой клавесин появился у Куперена только в 1730 году, почти через 15 лет после публикации его трактата «Искусство игры на клавесине». Наш же инструмент (он находится в Зале

старинной музыки в ЦМШ) был сделан совсем недавно (2011) мастером Райхардтом фон Нагелем. Инструменты более раннего времени, те, для которых писал, например, родоначальник школы Шамбоньер, принадлежат к иному типу –

фламандскому. Его механика, в отличие от купереновского, допускает более резкую и быструю атаку. Но если исполнитель уже овладел более тонкими градациями, ему легче перейти на фламандский инструмент, нежели наоборот. Конечно, я не говорю о выдающихся музыкантах, для них это не помеха...

*А чем выделяется французская клавесинная школа среди остальных?*

Французы создали свой барочный стиль в пику итальянскому, который получил в то время распространение во многих странах, – принято считать, что именно итальянцы «изобрели» барочный стиль в музыке. Но у итальянцев на первом плане сочетание виртуозности и импровизационности, для них показателен жанр инструментального концерта с невыписанными украшениями, особенно в медленных частях. У французов же обычно мы встречаем отточенную пьесу в простой форме – но зато все выписано, масса деталей, все очень рационально и точно, без спонтанности.

*Каковы наиболее важные черты клавесинного стиля самого Куперена как наиболее значительного представителя этой школы?*

Несмотря на то, что клавесин – инструмент шипковый, Куперен постоянно говорит о кантилене, о напевности. И в трактате, и в разных предисловиях. Он подсказывает, каким

образом можно достичь этого качества. Возникают новые аппликатурные приемы, например, немое подкладывание пальца, позволяющее играть *legato*. Это, кстати, согласуется с тем, о чем пишет Бах в предисловии к инвенциям, нужно понимать, что инструмент идеален для полифонии и умеет петь!

*Действительно, аппликатура Куперена часто выглядит довольно необычно...*

Да, он отличался тончайшим слухом, его аппликатура настолько выразительна, что часто мы начинаем ее «слышать». Она передает мельчайшие звуковые градации. И, конечно, хорошо, что у нас есть клавесин, воспроизводящий детали купереновского инструмента. К примеру, скошенные края клавиш, позволяющие адекватно воспроизвести авторскую аппликатуру. В основе всего всегда лежит контакт с клавишей – пальцы должны научиться чувствовать струну, как это происходит при игре на струнных инструментах.

*Такие детали вплоть до мельчайших нюансов моторной техники, безусловно, важны. Но что существеннее всего для восприятия целого?*

У французов, прежде всего, это – музыкальное время. Куперен говорит, что в музыке есть своя проза и свои стихи. Он воспринимал музыкальный поток, как поток речи – где-то регулярность и рифма, где-то белый стих... Очень важно чувствовать, как мы организуем звучание музыки во времени, потому что всякий раз все создается как бы заново. В этом отношении занятия французским барокко помогают «привести голову в порядок».

*Получается, что переход от «привычного» фортепиано к клавесину идеально осуществлять именно на основе музыки французских мастеров, особенно Куперена. Так ли это?*

Мы не воспитаны на стиле французского барокко. Согласитесь, что поначалу это довольно сложно: много подробностей, технических неудобств... Мы учимся играть *cantabile*, осваивая разные штрихи от самого «липкого» *legato* до *non legato*... Но, как показывает практика, нет ничего лучше в качестве основы, чем французская школа, о чем говорил и К. Ф. Э. Бах. Это трудная дорога, но она дает возможность почувствовать себя удобно и в других стилях.

*Беседовал Илья Куликов, студент IV курса ИТФ*

Главный редактор:  
профессор Т. А. Курьшева  
Ответственный редактор и  
оригинал-макет: М. В. Переверзева  
Редактор: О. Ю. Ардлеяну  
Сдано в печать 14.09.2015

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