

РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАНТ

ГАЗЕТА МОСКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ ИМЕНИ П.И. ЧАЙКОВСКОГО



ВЫХОДИТ С 1938 ГОДА

№2 /1421/ ФЕВРАЛЬ 2026

rm.moseonsv.ru

МЫ НА КАНИКУЛАХ!



*«Молодые звезды Московской консерватории»
в Серпухове*

ЗИМНИЙ ЛАГЕРЬ В СЕРПУХОВЕ

«Звонит январская вьюга...»

В живописном парк-отеле «Воздвиженское» (г. Серпухов) завершилась зимняя культурно-оздоровительная программа «Музыкальная лаборатория Московской консерватории», с любовью организованная Департаментом молодежной политики в зимние каникулы для студенчества МГК.



Несмотря на январские морозы и метели, которые лишь добавляли очарования зимней сказке, участникам «Музыкальной лаборатории» удалось провести эти дни необычайно насыщенно, тепло и по-настоящему душевно. С самого начала программа, удачно объединяющая спортивный формат с образовательным, погрузила студентов и педагогов в уникальную атмосферу совместного творчества, дружеского соперничества и взаимной поддержки, которая согревала всех, несмотря на зимнюю стужу за окном.

В рамках энергичного «СпортФеста МГК-2026» каждый день начинался с бодрящей зарядки и активностей на свежем воздухе. Под руководством педагогов кафедры физического воспитания Артура Савкина и Юрия Грекова прошли массовые заезды на коньках «Кубок льда», где царили смех и взаимопомощь: кто-то впервые встал на коньки, а кто-то показал мастер-класс.

Никого не оставили равнодушными и турниры по настольному теннису «ПингПонгБезДопинга», и азартные лыжные гонки «Снежный вызов», и старинная русская игра в городки, и заплывы в бассейне «Вместе против курения!». Эти мероприятия стали не просто способом укрепить здоровье, но и прекрасной возможностью по-настоящему сплотиться, почувствовать себя частью одной большой команды, где важны не только личные результаты, но и общая радость.

Особой глубиной и содержательностью отличался образовательный блок, посвященный Году народного единства. Заведующий кафедрой музыкально-информационных технологий, доцент кафедры композиции Артем Николаевич Ананьев проникновенно рассказал о своем хоровом спектакле «Путь к Победе», раскрывая тему народного единства через призму музыкального искусства. Профессор кафедры медных духовых и ударных инструментов Сергей Федорович Бармин вдохновляюще говорил о высокой миссии студента консерватории в современном мире, а его выразительное чтение поэмы Лермонтова «Бородино» стало яркой кульминацией встречи. Преподаватель музыкальной журналистики, помощник ректора Надежда Травина вовлекла аудиторию в живое обсуждение создания студенческой медиаплатформы, что вызвало горячий отклик и множество идей. А практическое занятие доцента Института изучения детства, семьи и воспитания Елены Клемяшовой по диагностике творческих качеств личности помогло каждому лучше понять себя и свои возможности.

Однако истинное тепло этой «Лаборатории» рождалось в моменты неформального общения. Каждый вечер был наполнен творческими активностями: увлекательное музыкально-танцевальное лото, где педагоги и студенты соревновались наравне, интеллектуальная игра «Шляпа», подарившая море смеха и неожиданных открытий, танцевальные мастер-классы, которые стали прекрасной подготовкой к будущему Весеннему балу. Кульминацией программы стал прекрасный концерт «Молодые звезды Московской консерватории», где царила атмосфера настоящего праздника и творческого единения.

Несмотря на зимние холода, эта поездка оставила в сердце каждого участника по-настоящему теплые и светлые воспоминания. Ценность таких выездов – не только в возможности отдохнуть и развить свои навыки, но и в том уни-



ЗИМНИЙ ЛАГЕРЬ В СЕРПУХОВЕ



кальном чувстве общности, которое возникает между людьми. Новые друзья, искренние разговоры до позднего вечера, общие победы и поддержка – вот тот бесценный опыт, который заряжает энергией и вдохновением на весь предстоящий учебный семестр.

«Меня переполняют эмоции... Огромная благодарность всем за эту потрясающую возможность! Все было так интересно, весело, познавательно. Мастер-классы с потрясающими людьми, все активности, совместные игры... это нас очень сплотило!» – поделилась впечатлениями Дарья Шаврина, одна из участниц поездки.

Подобные форматы, гармонично сочетающие творчество, образование и отдых, становятся ценной традицией благодаря стратегическому видению со стороны руководства Московской консерватории, которое от всей души благодарим за постоянную и системную поддержку студенческих инициатив! «Музыкальная лаборатория» стала тем теплым местом, где зажигаются не только звезды на сцене, но и вспыхивают огоньки дружбы в сердце.

Виктория Верховская,
студентка НКФ, музыковедение



«Служение консерватории — мое призвание...»

Интервью с профессором И.А. Скворцовой
заведующей кафедрой истории русской музыки,
деканом Научно-композиторского факультета Московской консерватории

– Ирина Арнольдовна, Вы только что отпраздновали свой юбилей, с которым Вас от всей души поздравляю! И я почти физически ощутила пройденный внушительный творческий путь, о котором захотелось Вас расспросить. Расскажите, пожалуйста, о своем пути в профессию. Когда Вы осознали, что музыковедение – Ваше призвание?



И.А. Скворцова

– Желание стать музыковедом созрело тогда, когда я еще не знала, что такое музыковедение. Я училась в школе при Мерзляковском училище, и в консерватории бывала часто: по воскресеньям мы с мамой ходили на детские концерты в Большой зал, которые вела Светлана Виноградова. И эта ситуация – стоит музыковед перед большой аудиторией и делится своими впечатлениями о музыке – меня захватила сразу. Я почувствовала, что хочу тоже рассказывать о музыке. Было мне лет девять...

– А Ваши педагоги в Училище и Консерватории? Что Вы почерпнули у каждого из них?

– В Мерзляковском училище важные для меня учителя – Д.А. Блюм и Е.М. Царева. Блюм – такая яркая, артистичная личность. Глыба. А Екатерина Михайловна нас всех обворожила своей преданностью музыке и тем словом, которое умела о ней сказать. На 4 курсе подключился В.П. Фраёнов, а анализ вел Ю.Н. Холопов. Педагоги-то какие! После такого комплекса, который мы получили в училище, нам в консерватории можно было на крыльях летать!

А в консерватории это, конечно, Инна Алексеевна Барсова. Мы с ней сразу подружились. Она меня приучила к работе в архивах, мы ходили на выставки (больше всего запомнилась выставка Шагала), беседовали, многое обсуждали. Она познакомила меня со своим мужем, Сергеем Александровичем Ошеровым. Это был изумительный переводчик, филолог, литературовед. Аверинцев, Гаспаров, Ошеров – это все один круг. И меня ввели в этот круг. Я столько там для себя почерпнула! Мне очень не хватало этого контекста в нашем музыковедческом образовании. Тут и тартуская школа, и Лотман, и семиотика... Когда закончила консерваторию, села в Ленинскую библиотеку и еще пять лет там прозанималась, все дочитывала.

И был еще один важный человек в моей жизни – педагог по фортепиано Надежда Александровна Судзан, ученица Нейгауза, очень одаренная пианистка. Чудесный человек! С ней мы переиграли все симфонии в четыре руки, которые были в библиотеке. Это было так интересно!

– Ваши творческие интересы сконцентрированы вокруг фигур русского музыкального искусства эпохи рубежа 19–20 веков. Каким был Ваш путь к этой музыке?

– Я очень рано поняла такую вещь. Мы живем в России, мы русские. И мы должны изучать нашу отечественную музыку. Кто, как не мы? Бывают странные ситуации. Например, был случай: меня как специалиста по Чайковскому познакомили с приехавшим из Америки молодым человеком, специалистом по Пятой симфонии Чайковского. И меня это сразило! То есть не по симфониям Чайковского, не по творчеству Чайковского в целом, а по одной симфонии! Пятую он знает, а Четвертую или Шестую – уже нет! Думаю, что им нужно заниматься их музыкой, которую они чувствуют интуитивно, наследуя на генетическом уровне. Я, конечно, не имею ничего против зарубежной музыки, но всегда знала, что моя дорожка – русская музыка.

– И Ваша научная деятельность, и Ваши просветительские проекты, и работы Ваших учеников связаны с «белыми пятнами» русской музыки. Наверное, это объясняется тем, что Вы работали в Отделе редких изданий и рукописей?

– Как раз к тому времени я написала курсовую работу по русской музыке о крюковых рукописях, которые хранились в этом Отделе, и мне предложили там работать. Эти рукописи мне столько всего открыли! Листаешь, а там множество пометок на полях, киноварные вставки, написанные на старинном русском языке... Это была просто говорящая история! Позже у меня вышла статья, посвященная описанию крюкового архива. Там вообще было огромное количество редкостей, и об этом можно было написать бесконечное количество книг. Конечно, все это будило мысль, работа там очень побуждала к научной деятельности!

Потом начала читать курс музыкальной палеографии Татьяна Феодосьевна Владышевская. Она много дней провела в старообрядческих поселениях, где изучала крюковое знаменное письмо. Был 1977 год, близилось тысячелетие христианства, атмосфера теплела, и в консерваториях разрешили ввести такой предмет. Из этого потом вырос Церковный кабинет при нашей кафедре истории русской музыки.

– Вы не продолжили заниматься этой темой?

– Нет, хотя Татьяна Феодосьевна предлагала. И с мужем я советовалась, но мы решили, что это слишком локальное направление, к которому всегда можно будет вернуться. Потом я написала работу о двух оркестровых версиях «Ночи на Лысой горе» Мусоргского, авторской и Римского-Корсакова, под руководством Э.В. Денисова. Тоже было очень интересно и полезно.

А на 4-м курсе в моей жизни возник русский музыкальный авангард – я пришла к Инне Алексеевне писать диплом о Гаврииле Попове, о котором не было написано ничего. После 1948 года его «стерли» из «биографии» советской музыки. Последние годы он жил в Москве. Его супруга – известный музыковед Заруи Апетовна Апетян. И я ходила к ней домой заниматься в архиве композитора, изучала там каждую папку, благодаря чему смогла создать его биографию. У него был потрясающий дневник, где я прочла фразу: «Мы, к сожалению, как нас называл Сталин – попутчики». Моя статья о нем так и называется – «Судьба сталинского попутчика. Композитор русского авангарда – Гавриил Попов».

Когда я стала задумываться о кандидатской, Инна Алексеевна посоветовала мне обратиться к балету. В «Щелкунчике» я услышала такую стилистическую новизну, которая меня просто захватила! В итоге написала монографию «Музыкальная поэтика балета

ЛИЧНОСТЬ

П.И. Чайковского «Щелкунчик», где впервые появилась «мифопоэтика». Как там у Мольера: «Я и не подозревал, что говорю прозой!». Так и у меня было – я не знала, что занимаюсь мифопоэтикой и интертекстуальностью! А в 1992 году защитила диссертацию по Чайковскому и начала работать на кафедре. Вот так вместе с Чайковским мы подошли к модерну...

– Вы всесторонне изучили стиль модерн, с этой темой связана и Ваша докторская диссертация. Есть ли в нем что-то еще (имена, произведения, проблематика), к чему Вы хотели бы вернуться?

– В разные периоды жизни я занималась Лядовым, Глазуновым, Скрябиным, Рахманиновым. Все они вошли в мою монографию по модерну. В 2013 году я организовывала конференцию по Рахманинову (как раз было его 140-летие). О Рахманинове мне хотелось написать не фактологическую работу, а сделать акцент на смысловых вещах, важных для понимания его стиля, ведь в его творчестве так много тонких вещей, которые связаны с эпохой! Не на поверхности, но по сути! Всё это нашло выражение в коллективной монографии «Стиль Рахманинова» (2023), автором идеи, главным редактором и составителем которой я выступила. Очень важно по-другому посмотреть на то, что известно. Как у Аверинцева: «Презумпция понятности фатальна для понимания!»

Модерн – фантастическая вещь. Он сразу меня захватил, и писалось о нем с огромным удовольствием. И каждый раз, когда я возвращаюсь к нему (а с выхода книжки прошло 17 лет), заново погружаюсь в этот материал и всегда ощущаю чистый восторг! Этим стилем можно заниматься бесконечно. Он многолик, неисчерпаем и необыкновенно богат на открытия.

– Вы автор масштабного проекта «Возрождение русской оперной классики». Расскажите, как происходит выбор сочинений и что сильнее всего запомнилось в процессе осуществления этих замыслов?

– Никогда в жизни не думала, что буду ставить оперу. Хотя в детстве мы с младшей сестренкой сочиняли оперы, а потом по телефону пели друг другу. Но я не думала, что все это всерьез может прорасти.

Потом в 1997 году в Большом театре Георгий Павлович Ансимов ставил «Иоланту», и театру нужен был консультант, который мог бы «расшифровать» содержательные аспекты этой оперы. И пригласили меня. У меня была своя идея насчет религиозной подоплеки «Иоланты» – я видела в ней совсем не детскую сказку. Поздний Чайковский вообще наполнен мифологически-религиозной подоплекой. И Ансимова моя идея очень понравилась. Помню, у меня был пропуск с надписью «Консультант», и я чувствовала себя этаким булгаковским персонажем...

А наш консерваторский проект «Возрождение русской оперной классики» возник случайно. Помню, я смотрела в Рахманиновском зале какую-то балетную постановку, и вдруг у меня мелькнуло: а ведь я читаю историю русской музыки у инструменталистов, и там есть совершеннейший шедевр – «Орфей» Фомина. И он так редко звучит! Почему бы его не поставить? Там нет сольных арий, только хор, оркестр и чтец. У нас есть Камерный хор А.В. Соловьева, Камерный оркестр Ф.П. Коробова. Мы пригласили чтеца, добавили визуальных элементов и поставили мелодраму. И это произвело большой резонанс. Был 2016 год и 150-летие консерватории.

Название «Сын-соперник» Д. Бортнянского, нашей второй постановки, мне подсказала Татьяна Александровна Курышева. У нее были ноты (в свое время она хотела это ставить), и она передала мне эту партитуру. Мы сделали совместную постановку с МАМТ, с певцами Дмитрием Зуевым и Натальей Петрожицкой. Кроме того, Дима замечательно выступил в роли режиссера. Оркестр сел в первые ряды, действие разворачивалось на сцене. Костюмы нам дал театр. А еще мы сняли экран и на него проецировали видеоряд, который заменил декорации. Получился настоящий театр. Сейчас это везде стали делать, а в те времена это был уникальный случай.

Аренский в 2019 году появился у нас в связи с тем, что у меня студентка писала диплом, а позже диссертацию о нем. Замечательный композитор, очень интересный и малоосмысленный. При этом его стиль сложно вербализовать. Одноактный лирический «Рафаэль» – одна из его опер. Стали слушать. А там – такая нежная лирика, такой высокий стиль, столько изящества в хориках, а знаменитая Песня певца за сценой чего стоит, которую так чудесно пел Лемешев!

Потом был водевиль «Карантин» Верстовского. Музыка изумительная – легкая, изящная. Показ совпал с ковидными ограничениями: мы бесконечно откладывали спектакль, на премьерке все в масках сидели. Но в итоге все получилось. В постановке участвовали актеры из «Сатирикона».

Позже мы ставили «Китеж» Василенко. Эту оперу он написал раньше Римского-Корсакова. Тот даже ревновал. Но приехал, послушал и успокоился – понял, что их оперы о разном. Василенко увлекался крюковым письмом, но не только: архаика знаменного пения соединяется там с почти импрессионистическим оркестром.

Затем были «Скупой рыцарь» Рахманинова и «Князь Холмский» Глинки, где во втором отделении звучал вокальный цикл «Прощание с Петербургом», оркестровую версию которого сделал Кузьма Бодров.

Еще был проект, связанный с художником Поленовым, его Музеем-усадьбой. Я предложила директору Музея Наталье Федоровне Поленовой, правнучке художника: давайте объединим усилия! Вы нам – ноты, а мы их приведем в порядок и сделаем концерт к 180-летнему юбилею художника. В первом отделении прозвучит его музыка, а во втором – музыка, которую он любил. У Поленова нежная, лирическая музыка, среднерусский такой стиль. Немного напоминает Калинникова. Сам он даже говорил: «Я больше музыкант, чем художник». Но, конечно, художник он в первую очередь, хотя и музыкант незаурядный.

А последний концерт нашего проекта был 3 мая 2025 года. К Дню победы мы поставили неоконченную оперу «Большая молния» – ее обнаружил Феликс Коробов. Такой саркастический молодой Шостакович. И еще показали «Пять дней, пять ночей». Был такой фильм, музыку к которому написал Шостакович, о том, как наши солдаты спасали Дрезденскую картинную галерею. Мы восстановили всю музыку Шостаковича, но сам фильм перемонтировали. Там были очень сильные эмоциональные кадры! Люди не могли сдержать слез...

Я хочу здесь упомянуть инициативную творческую группу нашей кафедры истории русской музыки, которая помогает мне осуществлять проекты. Это доцентки Н.В. Гурьева, Д.И. Топилин, сотрудник консерватории, а сейчас заместитель директора Департамента молодежной политики и социально-воспитательной работы А.А. Дамарская.

Наши оперные проекты – это огромный труд, который занимает целый год. И когда спектакль, наконец, поставлен, я испытываю необыкновенное удовлетворение! Этот год – юбилейный и у меня, и у этого проекта, в 2026-м, я надеюсь, будет уже десятая постановка.



И.А. Скворцова ведет концерт в Рахманиновском зале, посвященный 180-летию художника и композитора В.Д. Поленова

ЛИЧНОСТЬ



Участники проекта «Возрождение русской оперной классики»: И.А. Скворцова, К.А. Бодров, А.В. Соловьев, Ф.П. Коробов, Камерный хор и Камерный оркестр МГК (после исполнения «Князя Холмского» и «Прощания с Петербургом» М.И. Глинки).

в музыковедении научный аспект профессии. Потому что наука – высшая форма музыковедения.

Сейчас возникает много нового, например, электроакустическое направление. То, что происходит в Пространстве «Артемьев», многих очень привлекает. Причем не только музыкантов – может быть, даже в большей степени не музыкантов. А надо, чтоб привлекало и музыкантов! Нравится это кому-то или нет, но это уже факт современной музыки, и оставлять его без внимания мы не имеем права. Поэтому я как декан очень большое внимание уделяю ЦЭАМ.

Помню, я была на одном из первых концертов в Рахманиновском зале, когда еще не было Пространства «Артемьев». Там была Студия новой музыки, экран, разные устройства. Тогда увиденное показалось странным – и это действительно странно для академического музыканта: все эти непонятные технические устройства, лампочки, звуки... Тем не менее это производит сильное эмоциональное впечатление, точнее даже – синтетическое: разные рецепторы начинают работать.

И это направление развивается. Студенты пишут курсовые, а композиторы имеют возможность сочинять в качестве диплома и электроакустическую композицию. Но писать об этом очень сложно. Нужна методика и особый язык анализа, и студентов этому нужно учить. Поэтому я всегда вожу ребят в ЦЭАМ. И с ними там общается его руководитель, композитор Николай Попов.

– Современное музыковедение чрезвычайно многолико. Как Вы считаете, это его сила или слабость? Не размываются ли основы музыковедения как строгой науки в нынешней культурной ситуации, когда оно погружено в стихию междисциплинарности – или, напротив, последняя обогащает его и дает импульс к развитию?

– Я считаю, что это сила музыковедения. Междисциплинарность обогащает, дает глубину и огромный багаж, то есть делает образование по-настоящему фундаментальным.

– Первая четверть века двадцатого была чрезвычайно богата музыкальными открытиями – на Ваш взгляд, можно ли утверждать подобное по отношению к первой четверти века нынешнего?

– Сейчас я думаю, что 21 век ничем не уступает началу 20-го. Информатизация, цифровизация, – все это изменило мир навсегда. Мы меняемся в таком темпе! Такого не было никогда.

– Какой совет Вы бы дали студентам, находящимся в процессе выбора темы для научной работы?

– Надо заниматься тем, что интересно. Куда тянет, туда и идти. Заглядывать в себя. В консерватории открыты все пути.

– И последнее. О чем, на Ваш взгляд, стоит задуматься абитуриенту, планирующему поступать на музыковедение в консерваторию?

– Я считаю, что это одна из лучших специальностей – именно в силу ее разнообразия. Если будешь вслушиваться в себя, найдешь свою дорожку. Студенты должны помнить, что их главная задача – открывать музыку людям, а в их руках – золотой ключик, с помощью которого это можно сделать.

Я сама бесконечно люблю Московскую консерваторию. Это как психологический импринтинг – отпечаток с детства, который на всю жизнь запечатлевается в сознании, и в соответствии с ним человек выстраивает жизнь. Именно это произошло со мной с тех пор, как я впервые ее увидела.

Наша консерватория обладает особым свойством – затягивать, притягивать... Но и ты должен отдавать ей всего себя. Эта преданность, служение в крови консерваторской профессуры. И в связи с этим я всегда вспоминаю слова Александра Федоровича Гедике, который жил во 2-м корпусе – там были профессорские квартиры. Он говорил: консерватория – мой дом, а кафедра – моя семья. Думаю, что я точно могу подписаться под этими его словами, но не сомневаюсь, что и многие наши профессора подпишутся. Потому что консерватория – наша жизнь.

А еще исполнилось 25 лет, как я веду «Встречи в Музыкальной гостиной», которые инициировал наш ректор, Александр Сергеевич Соколов. Этот проект посвящен традициям и в широком смысле школе Московской консерватории. Он более камерный, и там я напрямую разговариваю с публикой...

– Вы руководите Научно-композиторским факультетом консерватории. Какие сложности в сегодняшнем музыковедческом и композиторском образовании Вы бы отметили? Как оно справляется с вызовами времени?

– В 2020 году Александр Сергеевич предложил соединить два факультета, вернуться к тому, как было, когда музыковеды учились вместе с композиторами. Потом, в конце 90-х, факультеты разъединили, и так мы прожили больше 20 лет. Само название тоже предложил ректор – это было историческое название, связанное с тридцатыми годами, так факультет назывался в те годы. Я считаю очень важным, что название акцентирует

**Беседовала М.В. Кузнецова,
кандидат искусствоведения,
ответственный редактор газет МГК**

ФЕСТИВАЛЬ «БИОМЕХАНИКА»

НЕЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ МУЗЫКА

30 января в Рахманиновском зале Московской государственной консерватории открылся *Пятый фестиваль электроакустической и мультимедийной музыки «Биомеханика»*.

С 2022 года Научно-творческий центр электроакустической музыки Московской консерватории (сокращённо ЦЭАМ) проводит свой фестиваль. Здесь на одной сцене встречаются люди и машины, музыка и видеоарт. Ещё в начале 2010-х годов композиторы Николай Попов и Александр Хубеев задумали его как пространство, в котором будет жить самая передовая музыка. Так оно и случилось: за короткую историю фестиваля здесь прозвучало почти 100 российских и мировых премьер. Многие сочинения из этого списка создавались специально для «Биомеханики».

Фестиваль «Биомеханика» – фактически единственная возможность услышать ультрановую музыку нашей компьютерной жизни. И этот год не стал исключением. Программа нынешнего фестиваля включала целый ряд творческих событий. 30 января состоялся *Концерт-открытие «Тёмная материя»*, которому предшествовал *Паблик-ток с создателями и гостями фестиваля*. 1 февраля в Арт-пространстве «Артемьев» прошёл *Концерт-презентация Алексея Потапова (электрогитара)*, а 14 февраля там же *Концерт-презентация Сергея Хворостьянова (фагот)*. Сегодня расскажем о том, как прошёл Концерт-открытие в первый день фестиваля.

Удивительно, что открытие «Биомеханики» происходило не в эпатажном месте в духе самого фестиваля (в самом ЦЭАМе, или на другой модной площадке типа ДК «Рассвет»), а в одном из старейших залов Московской консерватории – Рахманиновском. Конечно, ЦЭАМ выступает здесь не в первый раз. Тем не менее не перестаёшь удивляться этому парадоксальному сочетанию благородной классики и радикальных новаций. Изысканная лепнина на светло-голубых стенах зала бывшего Синодального певческого училища на «Биомеханике» изменила свое «агрегатное» состояние: вместо очень личной камерной атмосферы, которой славится Рахманиновский зал, слушатели попали в бурлящий свето-музыкальный котел. Свето- и звукоинженеры ЦЭАМ создали по-настоящему иммерсивное пространство с использованием новаций технологического прогресса.

Сцена была уставлена не только чудесами робототехники (о которых ниже), но и множеством прожекторов и ламп. Вместо привычного ведущего, концерт проходил в сопровождении аудиоколлажей. Здесь в причудливый звуковой ландшафт сплелись электронные голоса (*Siri, Google* и других ассистентов), звуки уведомлений и клавиатуры, помехи и прочие «техношумы». Во времена, когда вся наша жизнь (хотим мы этого или не хотим) транслируется в область цифровых технологий, ЦЭАМ цифровизирует и сам концертный опыт – чуть ли не единственное, что у нас осталось от «аналоговой» жизни...

В таком храме авангарда были представлены сплошные премьеры: две мировые и три российские. Главной творческой коллаборацией вечера стала пьеса «Тёмная материя». Здесь композитор и сооснователь фестиваля *Николай Попов* совместно с компанией «Прикладная робототехника» и робохореографом *Дмитрием Масаидовым* проверил на практике, как роботы могут играть на музыкальных инструментах. Промышленные агрегаты, выполнявшие однотипные задачи на производстве, оказались на сцене Рахманиновского зала. Специально для них была создана партитура, позволяющая им играть на дисклавире (автоматизированном рояле) и задействовать почти все части инструмента.

Слушатели (хотя в случае с «Биомеханикой» скорее зрители) не только «вкушали» музыкальный результат, но и наблюдали за электронной «кухней»: на роботах были установлены камеры, изображения с которых выводились на экраны над сценой. Здесь мы любовались и дребезжащими пропеллерами, и электросмычками, и самодельной лопаткой, которая ударяла по струнам рояля. В пьесе не обошлось без человеческого элемента: *Юлия Мигунова* и *Глеб Хохлов* играли на контрабасах. Несмотря на эпатажные идеи и внешнюю необычность, пьеса оставила вполне спокойное впечатление. Как отмечал Николай Попов, пока партитура находится на стадии *work in progress*. С нетерпением ждем чистовой версии!

На концерте была и очередная попытка выстроить диалог с прошлым. «Трио (с ремиксом Бетховена)» *Мальте Гизена* могло быть услышано как вариации, если бы зритель-слушатель мог получше познакомиться с Бетховеном. Музыка классика отзвучала несчастные 1,5-2 минуты из общих 20. А далее с ней сразу стали происходить такие сильные метаморфозы, что первоначальный образ быстро стёрся из памяти. Мы даже не ощутили концепции, заявленной в программе (*постепенное «вымывание» содержания из «золотой классики»*).

По большей части программа концерта была выдержана в фирменном стиле ЦЭАМа – сатурализме. *Сатурализм* (от слова «насыщенный») предполагает использование гиперболизированно громких звучностей и агрессивных тембров (например, дисторшн электрогитары, как в тяжелом роке). В этом контексте немного удивила пьеса *Рафаэля Сендо* – заядлого сатуралиста. Сложно говорить о музыке, которая известна узкому кругу лиц. Тем не менее «Берлинская токката» сильно отличается от «классического» Сендо. Здесь сверхгромкие и часто некомфортные звучности уступили место пространному музыкальному блужданию среди собственных находок разных лет. «Желание вернуться к первоисточникам звуков и восстановить электрическое прикосновение <...> было для меня приоритетным», – пишет композитор в аннотации к пьесе.

«Бьющимся сердцем» программы (в противовес оглушению и роботам) стала пьеса *Дарии Маминовой «Мельхиор»*. Если большая часть вечера была отдана эпатажу и гиперболе, то здесь появилась возможность спокойно вслушиваться в голос (сперва шёпот, а после и пение на арабский манер) и прочувствовать «блаженные» звучности. Эксперименты сатуралистов обращены во внешний мир, а пьеса Маминовой – глубоко внутрь. Партитура предназначена для синтезаторов, которые управляют сэмплами голоса. *Феодосия Миронова* и *Катарина Мелик-Овсепян* (клавиши) настолько виртуозно справились с электроникой, что на слух она совершенно не чувствовалась. Было ощущение, что шепот и пение исполняются здесь и сейчас живым музыкантом.

Фестиваль «Биомеханика» – уникальное событие и по концепции, и по содержанию. Здесь в отсутствие знакомой музыки мы остаемся тет-а-тет с голосом современных авторов, здесь нет возможности укрыться в безопасной лагуне классики. Станем же бескорыстными слушателями и откроем свой слух навстречу этой новой, нечеловеческой музыке.

*Феликс Канатбаев,
IV курс НКФ, музыковедение
Фото Дениса Рылова*



ФАКУЛЬТАТИВ: ГРИГОРИАНСКОЕ ПЕНИЕ

МУЗЫКА С ТЫСЯЧЕЛЕТНЕЙ ИСТОРИЕЙ

В Московской консерватории проходит уникальный факультатив по григорианскому пению. Под руководством профессора Ю.В. Москвы студенты изучают средневековую монодию и выступают с концертами.



Произнесите вслух словосочетание «григорианский хорал». Что вы представляете? Старое и примитивное искусство, достойное запыленных музейных архивов и разрозненных монастырских библиотек? Или важнейший фундамент для европейской профессиональной музыки, однако давно уже утративший значение? А может, актуальную теоретическую науку и художественную практику, которая продолжает развиваться и воздействовать не только на музыкознание, но и на жизнь человека?

Современные ученые различных стран единодушно придерживаются последнего мнения. Постоянные исследования вносят уточнения в теорию григорианского хорала. А григорианское пение в наши дни не только сопровождает католические богослужения, но и становится основой репертуара многочисленных профессиональных и любительских вокальных ансамблей.

В Московской консерватории доктор искусствоведения, профессор Ю.В. Москва поддерживает научные связи с европейскими коллегами, развивает российскую науку, организует конференции и делится своими знаниями со студентами – не только на лекциях. Так, Юлия Викторовна организовала необычный факультатив. Его с удовольствием посещают студенты разных курсов и специальностей. В прошлом году к занятиям посчастливилось присоединиться и автору этих строк.

На уроках мы изучаем необходимые теоретические сведения: виды нотации, написание и прочтение невим, музыкально-литургические жанры и формы, взаимодействие текста и напева, вопросы модальности григорианского хорала. Поскольку средневековая церковная культура далека от современных реалий, отдельное время посвящается знакомству с исто-

рическим и литургическим контекстом: формы богослужения и церковный календарь, музыкально-литургические книги, перспективы развития григорианского хорала. Хочется отметить, что курс соответствует последнему слову музыкальной науки. Например, долгое время считалось, что григорианское пение не имело ритма и исполнялось «равномерно». Мы же (в том числе благодаря переводам Юлии Викторовны) имеем возможность изучать ритмизацию песнопений по безлинейным невименным нотациям и приблизиться к аутентичному пониманию хорала.

Важнейшая особенность курса – выход в исполнительскую деятельность. Сначала мы выбираем песнопения (обязательно подходящие к дате церковного года), затем разбираем латинский текст, мелодию и ритм, анализируем аудиозаписи именитых вокальных коллективов. Следующий этап – самостоятельное разучивание и пение в ансамбле. На занятиях и репетициях мы стремимся к той самой плавности омузыкаленной речи, которая уже более тысячи лет восхищает людей.

А кульминацией всего этого становится концертное выступление. Участники факультатива составляют ансамбль «Cantus gregorianus» (художественный руководитель – Ю.В. Москва). 28 декабря 2025 года в Конференц-зале Московской консерватории состоялся наш концерт, где мы представили результаты работы в течение семестра. Дирижером и солистом выступил студент пятого курса хорового дирижирования Даниил Саркисян. Мы исполнили целиком песнопения ночной рождественской мессы. Публика получила удовольствие от концерта, отметив редкий формат и репертуар.

Ближайшее выступление нашего коллектива состоится 28 февраля в рамках Второй международной научной конференции «Средневековая литургическая монодия и ее исторические перспективы». Мы разделим сцену с ансамблем старинной музыки «Monte Verde» (художественный руководитель – Александра Гребенюкова). Сама конференция (как и Первая в 2024 году) отличается большим размахом. Свои доклады представят учёные из разных городов России и зарубежья. А кульминацией для любителей григорианского пения станет передача опыта из самого сердца этой культуры – Папской капеллы в Ватикане. С тремя мастер-классами приезжает Раймундо Перейра Мартинес – певчий Папской музыкальной капеллы, магистр композиции духовной музыки, магистр и доктор григорианского пения. Маэстро посещает Россию уже не первый год, и всегда его доклады и мастер-классы представляют интерес не только для исследователей, но и для широкой публики. Конференция пройдет с 25 по 28 февраля.

Честно признаюсь, когда я записывалась на факультатив по григорианскому пению, я не совсем представляла, что меня ждет. Я рассчитывала просто углубить свои знания по средневековой музыке.

А в действительности открыла для себя целый мир уникального исторического явления и его современной жизни, по-новому взглянула на развитие европейской музыкальной культуры (не зря григорианский хорал называют «музыкальным учителем Европы»!), обрела круг единомышленников – разносторонних музыкантов и прекрасных людей. Наконец, совсем уж неожиданным бонусом стала польза для исполнительской деятельности. Когда на уроке фортепиано профессор просит сыграть фигурацию чуть свободнее или на занятиях по вокалу начинают «мешать» согласные звуки – я вспоминаю плавность монодии, и все встает на свои места. И мне кажется, что древний григорианский хорал с его традициями сегодня предстает как культурный феномен современности.

Двери нашего факультатива открыты для всех желающих. Приходите к нам на занятия и концерты!

Мария Зарецкая,
студентка НКФ, музыковедение



ФАКУЛЬТАТИВ: «БЕТХОВЕНСКИЙ КАМИН»

В МИРЕ ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТ БЕТХОВЕНА

Московская консерватория приглашает всех желающих на открытый цикл семинаров «Бетховенский камин», посвященный разбору всех фортепианных сонат Бетховена. Автор идеи и главный лектор – Елена Марковна Двоскина, среди приглашенных специалистов – Лариса Валентиновна Кириллина.

Ежегодно Московская консерватория дарит студентам возможность обогатить свое музыкальное образование. Десятки факультативов по самым разным дисциплинам пользуются огромным успехом: игра на органе и клавесине, постановка голоса, джазовая импровизация, иностранные языки, исторические танцы... Но видели ли вы когда-нибудь занятия, целиком посвященные не просто одному композитору, а одному жанру в творчестве этого композитора? Именно такой формат предложила кандидат искусствоведения, доцент Е.М. Двоскина. Она призвала нас полностью погрузиться в мир фортепианных сонат Бетховена.

Очевидна несомненная польза данного подхода. Во-первых, пристальное (под лупой или даже микроскопом!) изучение классики фортепианного репертуара само по себе представляется чрезвычайно плодотворным. Во-вторых, на примере знакомой музыки легче научиться собственно методам анализа музыкального произведения. И в-третьих, в творчестве Бетховена, и особенно в его фортепианных сонатах, ярче всего проявилось то, что сейчас мы называем «классическим стилем письма». Ни у одного другого композитора эпохи классицизма нет такой последовательности в развитии материала, такой логики во взаимодействии музыкальных тем. Каждое, казалось бы, внезапное событие на самом деле четко обусловлено предыдущим движением. Каждая, на первый взгляд, незначительная деталь может изменить течение всей формы.

На встречах факультатива «скучный анализ формы и гармонии» превращается в увлекательное детективное расследование, мастерски проводимое Еленой Марковной. А в сочетании с ярким остроумным языком рассказчицы каждый «камин» (так студенты и педагоги ласково именуют эти занятия) дарит не только пищу для ума, но и отдохновение для души. Недавно мы закончили разбирать сонаты ор. 2, а сейчас находимся в процессе изучения еще одной группы сонат – ор. 10.

Строго говоря, перед нами уже не факультатив с лекциями, а цикл семинаров, где деятельное участие принимают студенты, и прежде всего, пианисты, которые исполняют сонаты Бетховена. Любой участник может высказывать свои мысли, вопросы и предложения, а также взять на себя почетную обязанность исполнения части какой-нибудь сонаты. Здесь можно отвлечься от современного темпа жизни и учебы (где все творчество какого-нибудь композитора порой «проходят» за один урок), от строгого распорядка лекций и чинного этикета концертов. Сонаты Бетховена собирают любителей музыки в неформальной обстановке, словно у теплого огня камина в старинном особняке (и интерьеры Московской консерватории, кстати, немало помогают в создании такой атмосферы).

В гости к Елене Марковне и участникам факультатива часто приходят другие педагоги Консерватории: Г.И. Лыжов, А.К. Иглицкая. А на последнем, праздничном, «камине» (который состоялся 27 декабря 2025 года) в качестве специального гостя выступила профессор Лариса Валентиновна Кириллина – ведущий российский исследователь Бетховена, доктор искусствоведения. Праздничным этот «камин» был благодаря не только Рождеству и Новому году, но и недавнему юбилею виновника встреч, Бетховена. 16 декабря исполнилось 255 лет со дня рождения венского классика. Лариса Валентиновна рассказала о «Патетической» сонате, сопроводив изложение интереснейшими историческими подробностями: цитатами из трактатов и музыкальных газет XVIII века, титульными листами первых изданий бетховенских сочинений, записями исполнения сонаты на разных видах фортепиано и даже на клавесине! Встреча прошла с полным аншлагом, как и, впрочем, большинство «каминов». Лариса Валентиновна обещала заглядывать «на огонек» еще, а организаторы планируют приглашение и других экспертов.

Встречи проходят дважды в месяц и открыты для всех желающих: студенты Московской консерватории могут просто прийти в обозначенное время, а гостям из других учебных заведений необходимо предварительно записаться. Расписание публикуется в *Telegram*-сообществе «Бетховенского камина» и в группе *ВКонтакте* СНТО МГК. Совсем скоро состоится следующая встреча. Следите за новостями! Мы приглашаем всех прикоснуться к теплу и уюту «Бетховенского камина».



ТРИБУНА

МОЛОДОГО ЖУРНАЛИСТА



МУЗЫКАЛЬНАЯ ГАЗЕТА СТУДЕНТОВ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

ВЫХОДИТ С 1998 ГОДА

№2/244/ ФЕВРАЛЬ 2026

tribuna.mosconsrv.ru

«Искусство – всегда диалог с миром, а не вещь в себе...»

С **Борисом Лифановским** – солистом оркестра Большого театра, виолончелистом, с одной стороны, и журналистом, создателем и главным редактором портала *ClassicalMusicNews.Ru*, с другой, – беседует наш корреспондент...

– **Борис Игоревич, Вы занимаетесь журналистикой, руководите новостным порталом и одновременно выступаете в качестве концертмейстера группы виолончелей оркестра Большого театра. Кроме того, часто играете соло и в камерных ансамблях. Чувствуете ли Вы в себе внутренний конфликт между художником, журналистом и администратором, между музыкантом и менеджером?**

– Конфликт между музыкантом и менеджером происходит тогда, когда ты организуешь концерт, в котором сам же и участвуешь. В этом случае есть риск хорошо все организовать, но не успеть самому как следует позаниматься. Или наоборот. Шире – когда пытаешься профессионально заниматься несколькими вещами сразу: на каком-то этапе перестает хватать времени и что-то обязательно перестает успевать, либо делаешь наспех. Тут на подмогу приходит опыт: нужно уметь, во-первых, планировать, во-вторых, расставлять приоритеты. И, конечно, не класть в тарелку больше, чем можешь съесть. Даже если на столе все очень вкусное.

– **Вопрос исполнителю: если представить, что виолончель – это не инструмент, а человек, каким Вы его себе представляете?**

– Виолончелистов обычно прямо спрашивают, кем они представляют себе свою виолончель, мальчиком или девочкой. Моя, мне кажется, девочка. Вернее, молодая женщина. Инструменты обычно живут дольше людей, поэтому, несмотря на то что она родилась намного раньше меня, думаю, по человеческим меркам она все же младше. Спокойная, умная, с грустным взглядом... С шармом такая девушка.

– **Что для Вас и этой девушки сложнее – сыграть длинную фразу или выдержать паузу, в которой зал начинает дышать вместе с Вами?**

– Фразу сыграть сложнее. Над ней нужно поразмышлять. Это во-первых – потому что однозначные решения в нашем деле встречаются крайне редко. А во-вторых, надо как-то воплотить свою идею в звуке. И хорошо бы для этого хватило мастерства. А вот паузы в конце я люблю – там, где они уместны, конечно. Только зал должен не дышать со мной, а, наоборот, перестать дышать. И когда ты поймаешь этот момент, тишина может стать звенящей и длиться очень долго.

Несколько раз за жизнь получалось сделать подобное, чем я очень горжусь. Например, так звенело, когда мы играли с Александром Ведерниковым и Ириной Бланк фортепианное трио Свиридова в Малом зале. Мы потом обсуждали, что могли бы держать паузу и дольше – но Александр Александрович не был любителем дешевых эффектов...

– **В какой момент Вы поняли, что быть только исполнителем Вам недостаточно – что музыку нужно не только играть, но и защищать, объяснять, продвигать, иногда даже отвоевывать?**

– Вообще говоря, я знаю, что служенье муз не терпит суеты. Но, к сожалению, я такой человек, у которого не получается заниматься чем-то одним. С одной стороны это – широта кругозора, с другой – гарантия того, что гением я не буду ни в чем. Раньше переживал на эту тему, но со временем понял, что ничего страшного: пусть полная погруженность во что-то не для меня. Свойство природы. Зато мне так интереснее жить.

В том, что какая-либо музыка нуждается в моих пояснениях, не убежден. Объяснять очень удачно получается у других людей – до такой степени, что я иногда с изумлением слушаю тех, кто рассказывает о музыке, которую я только что играл или вот-вот собираюсь. Потому что часто это не имеет ничего общего с тем, что лично я об этой музыке думаю.

А защищать... В наше время если и есть смысл что-либо защищать, то не музыку, как таковую, а подход к ней – и с точки зрения исполнения, и с точки зрения слушания. Но даже тут, боюсь, моих возможностей будет маловато.

– **Чувствуете ли Вы ответственность за формирование вкуса аудитории?**

– Не думаю, что способен влиять на чей-то вкус. Разве что могу поговорить о чем-то с близкими или друзьями – но и здесь финальные выводы они сделают сами.

Что я могу – это, когда есть выбор, играть ту музыку, которую люблю. Если игрой удастся объяснить, почему я ее люблю – очень хорошо. Во всяком случае, любовью к тем или иным пьесам мне часто хочется поделиться. Например, я когда-то говорил, что если бы на необитаемый остров была возможность увезти только одну запись, то я бы взял с собой Второй фортепианный квинтет Дворжака в исполнении Рихтера и Бородинцев. И до сих пор это так. Играл этот квинтет, кажется, раз пятнадцать за жизнь – и еще бы столько же... Или пресловутый «Щелкунчик» – невероятная музыка, которая вообще не надоедает, хотя только на этот Новый год как раз сыграл его пятнадцать раз!

А если говорить о медиа – тем более не вижу необходимости что-то у кого-то формировать. Есть два формата высказывания, которые мне близки – новость и колонка. С новостями понятно: мы даем информацию, люди ее как-то воспринимают и делают на этой основе свои выводы. Таким образом, наша задача – дать максимально точную и полную информацию о том, что произошло, в том числе –



Б.И. Лифановский

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ

с точки зрения разных сторон, если они есть. Люди не дураки – они сами разберутся, как относиться к тому или иному событию. Важно только, чтобы они получили полную информацию. Таким образом, моя основная задача, как новостника – не врать и не подтасовывать факты.

С колонкой другое. Здесь как раз есть возможность выступить с какими-то трактовками. Другой вопрос, что текущая повестка довольно простенькая, и, чтобы сформулировать свое к ней отношение, достаточно телеграм-канала на 800 человек. А на более крупную аудиторию (у *ClassicalMusicNews.Ru* посещаемость в районе полумиллиона человек в месяц, что для российского музыкального издания, мягко говоря, очень прилично) хочется формулировать какие-то макроидеи, задавать какие-то более масштабные вопросы... Но таких тем довольно мало, и, с одной стороны, мне всегда сложно придумать новую тему. А с другой – если вспоминать о мастерстве построения фразы, – не всегда получается правильно что-то сформулировать. В общем, жанр колонки сложнее, чем новости, но я в нем все еще надеюсь что-то сделать.

– Как Вы для себя определяете грань между необходимым компромиссом и предательством собственных принципов в деятельности журналиста? Был ли момент, когда Вы эту грань перешли – и что из этого вышло?

– Есть одно правило, которого я придерживаюсь: не писать и не публиковать ничего, что я не мог бы сказать человеку в лицо (или обосновать формулировки в том или ином материале, если его автор не я). Как и не нужно публиковать что-либо, если у тебя нет железобетонных доказательств каких-то фактов, или если ты не до конца сам для себя разобрался в какой-то ситуации. И бывает еще, так сказать, «милость к падшим». Это когда произошло что-то, может быть, не очень достойное или очень смешное, мы об этом знаем, но новость не публикуем. Иногда можно себе такое позволить, если мы предполагаем, что фигурант этой ситуации и сам не рад, что попал в нее. Но сказать, что когда-либо мне приходилось делать что-то в журналистике поперек совести, не могу. Посмотрим, что будет дальше.

– Сегодня классическая музыка все чаще существует в медиaprостранстве, где важны быстрота подачи информации, имидж, может быть, скандал. Это угроза искусству или естественная эволюция, которую нужно принять?

– Академическая музыка в основном существует сама по себе, вне зависимости от происходящего вокруг. Всегда были и еще будут настоящие, глубокие музыканты. И всегда были и будут те, кто стремится к славе любой ценой. У последних сейчас, действительно, намного больше, чем раньше, возможностей и создать шум вокруг себя, и убедить кого-то в том, что они что-то из себя представляют. Но, по большому счету, эти два направления существуют параллельно, не пересекаясь, а те, кто всерьез интересуется музыкой, достаточно быстро учатся отличать оригинал от подделки.

Другой вопрос, что искусство – всегда диалог с миром, а не вещь в себе. К тому же существует принцип идеала, то есть искусства как высокого примера, к которому можно было бы стремиться. Но сейчас мы мало того, что все больше смотрим не на картины, а на их репродукции, и слушаем не концерты, а их записи, – сейчас часто и живые концерты напоминают не произведения искусства, а репродукции. И не очень понятно, как можно выстроить мир вокруг отсутствия идеала.

Эпоха, в которую мы живем, навеивает мысли о том, что в будущем все будет исчерпываться получением информации. То есть, грубо говоря, новости о музыке могут стать важнее самой музыки. И неизвестно, смогут ли люди в будущем понимать суть, считать какую-то глубину – особенно в тех случаях, когда эти вещи неочевидны...

Правда, в истории уже случались моменты, когда дело, вроде бы, шло к финальной точке, к последнему дню – но вдруг появлялись новые одаренные люди и все начинало крутиться заново. Будем на это надеяться.

– Верите ли Вы в музыку как в форму духовного воздействия? И если да, то накладывает ли это на Вас дополнительные обязательства?

– Конечно. Собственно говоря, мы вот говорили о репродукциях... Я не склонен к мистике, но очень хорошо понимаю, почему важно, скажем, увидеть оригинал картины. Не знаю, каким образом это происходит, но это факт: есть определенная энергия, которую художник вкладывает в картину во время работы над ней. И эта энергия передается потом только при непосредственном контакте.

С музыкой то же самое: многое теряется в записи. Поэтому, чтобы сохранить определенный, нужный уровень эмоционального состояния – то есть чтобы не превратиться в троглодитов – людям необходим контакт с живыми источниками, с подлинниками произведений искусства. И в равной степени контакт со слушателем необходим исполнителю. Музыка и романы иногда писали «в стол». Но все равно в надежде на то, что в конечном итоге они найдут свою аудиторию. Но вот играть «в стол» невозможно.

Что же касается обязательств – тут просто важно не халтурить, а при каждом выходе на сцену стараться дать максимум и быть искренним, даже в заблуждениях. В искренних заблуждениях, кстати, нет ничего страшного, поскольку наше дело – это дорога, а никогда не пункт назначения.

– Бойтесь ли Вы однажды понять, что Вам больше нечего сказать ни инструментом, ни словами?

– Это к вопросу о заблуждениях? Не знаю... Всю жизнь очень хочется делать все правильно. Не быть для всех хорошим, а именно по гамбургскому счету. Это касается и жизни, и дел. У меня есть понимание, что такое «правильно». Только со временем я обнаружил, что, когда находишься в процессе, то не всегда осознаешь, на правильном ты пути или нет. Это становится ясно позднее. И, если говорить о работе, позднее же выясняется, идешь ты в счет, или нет. Видимо, иначе никак.

– Что значит «идешь в счет»?

– Я, в основном, занимаюсь такими вещами, в которых процесс точно так же важен, как и результат. И в этом смысле вполне счастлив, потому что получаю больше удовольствия не от результата, а от процесса работы. Но результат работы для меня тоже имеет значение, поскольку хотелось бы, чтобы в будущем его имели в виду. Есть разница между «наследить» и «оставить след». Второе, конечно, лучше. В том числе и для того, чтобы дороги, которые я выбираю, в будущем не заросли травой. Чтобы какие-то идеи и принципы, которые я в свое время унаследовал у своих, так сказать, духовных наставников, не почили в бозе.



Б.И. Лифановский

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ

Это, кстати, по большей части касается именно идей, а не дорог, поскольку, как известно, главное – не следовать путями самураев прошлого, а искать то, что искали они. Мне, короче говоря, хотелось бы преемственности. А по поводу «нечего сказать»... Я стараюсь чаще себя ругать. Пока получается. Следом за этим всегда идет желание что-то улучшить, найти что-то новое... Поэтому пока не боюсь начать повторяться – есть ощущение, что я еще не слишком много сказал для этого.

С другой стороны, в последнее время чаще стал вспоминать стихотворение Андрея Дементьева про «как важно вовремя уйти – уйти, пока режут трибуны». Это тоже великое искусство, которое не всем дано. Но на этот случай у меня есть близкие люди, которые, надеюсь, не промолчат, когда придет время.

– Чувствуете ли Вы личную ответственность за то, каким оркестр выходит к слушателю?

– Я несу ответственность за игру своей группы – это точно. Какие-то вещи мы обсуждаем и с коллегами из других групп, но в целом брать на себя лишнюю ответственность не вижу смысла. А вообще за все, что происходит во время спектакля или концерта, несет ответственность дирижер.

– Были ли ситуации, когда художественное решение солиста вступало в противоречие с общей концепцией? Как Вы выходите из таких ситуаций?

– Такое бывает. Частный случай – когда хореография, например, поставлена не очень музыкальным человеком. Но это, скорее, сложности между постановщиком и композитором, которые в результате решать приходится мне. Иногда это даже интересно.

Но вообще за музыкальную концепцию в оркестре несет ответственность дирижер. Если это хороший дирижер, хороший музыкант – вряд ли случится клинч, который невозможно будет решить прямо в процессе исполнения или, на крайний случай, путем переговоров.

– А если плохой?

– Тогда уже будет не до концепций – доиграть бы до конца без лишних потерь!

– Когда всё – сцена, проекты, тексты, решения – отступает, кем остается Борис Лифановский? И важно ли Вам, чтобы об этом кто-то знал?

– Остаюсь человеком, которому важно отсутствие фальши. И в звуке, и в слове. Знает ли кто-то об этом – не принципиально. Важнее, чтобы знали, что на меня можно опереться в работе. А то, какой человек на самом деле, видно по тому, как он ведет себя в мелочах, когда никто не смотрит: как слышит партнера, как принимает решения, как признает ошибки, как умеет молчать. Вообще смотреть надо не на позу, а на след. Не на громкость, а на качество присутствия.

– Что, по-Вашему, должно остаться после музыканта: звук, память, влияние на людей или что-то совсем иное?

– Это комплекс. Прежде всего остается звук. Не как запись, а именно как «опыт правды» в конкретный вечер. Если хотя бы у нескольких людей внутри что-то встало на место – это уже колоссальный след. Запись может пережить нас, но живой звук иногда делает больше: он меняет человека прямо сейчас.

Память – как внутренний ориентир. Настройка слуха – и музыкального, и, если можно так сказать, морального. Мне в наследство оставили вещи, благодаря которым я стал иначе слышать мир во всех смыслах. Это тихое наследство, но очень долговечное, и его, конечно, тоже хотелось бы кому-то передать.

Влияние – как передача стандарта. Что можно работать честно, глубоко, без суеты. Влияние не лозунгами, а тем, как репетируешь и играешь, как держишь ту самую паузу, как относишься к коллегам – много всего. Такие вещи считаются мгновенно, а остаются надолго.

Есть еще одна вещь, о которой часто забывают – переданная способность. Если после тебя кто-то стал свободнее в профессии – стал точнее слышать, смелее думать, спокойнее держать ответственность – это и есть настоящее «после». Не тень имени, а мастерство, которое пошло дальше. Получается, что музыкант должен оставить мир после себя лучше, чем он был до этого. Хотя почему только музыкант?...

*Беседовала Ангелина Антонова,
IV курс НКФ, музыковедение*

ВЫСОКАЯ ПЛАНКА МАСТЕРСТВА

В истории отечественной музыки есть музыканты, не нуждающиеся в представлении. Среди валторнистов таких немного, и к их числу, безусловно, относится **Игорь Борисович Лифановский (1938 - 2002)**. Как писал его сын – известный музыкант и журналист Борис Лифановский – «Каждую его запись без исключения можно считать эталонной. В каждой слышен не только стопроцентный профессионализм и техническая свобода, не только глубокое понимание музыки, но и невероятная искренность исполнителя. Его игра – образец музыкантской честности как перед собой, так и перед слушателем».



И.Б. Лифановский

Игорь Лифановский родился 22 июня 1938 года в Барнауле. Его путь в профессию не похож на путь современных исполнителей, но характерен для духовиков его времени – он окончил Киевскую школу военно-музыкантских воспитанников, после чего три года служил в военном оркестре Штаба Киевского военного округа. Следующий этап – учеба в Ленинградской консерватории и аспирантуре в классе выдающегося советского валторниста Павла Константиновича Орехова. Орехов воспитал целую плеяду замечательных музыкантов, а Лифановский был, пожалуй, самым любимым его учеником.

Успех пришел к И. Лифановскому рано и очень ярко: он стал лауреатом Всесоюзного конкурса (1953), затем международного конкурса ARD в составе Духового квинтета Кировского театра (Мюнхен, 1966), «Празжской весны» (1968). Коллеги восхищались неизменной стабильностью его исполнения, ставя музыканта в ряд самых выдающихся валторнистов нашей страны.

Творческий путь Игоря Лифановского начался в 1958 году в оркестре Ленинградского театра оперы и балета имени Кирова. А в 1971-м он получил место первой валторны оркестра

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ

Большого театра и переехал в Москву. С 1977 по 1982 год работал первым солистом БСО Всесоюзного радио и телевидения. Начиная с тех лет он пополнил фонд радио множеством «золотых» записей произведений для валторны, особенно блеснув (1980) исполнением партии первой валторны в «Концертштюке для 4-х валторн» Шумана. Вместе с ним играли артисты группы валторн БСО Виктор Галкин, Валерий Кривошанов и Александр Слезкин. Дирижировал Владимир Федосеев. Эту запись по сей день можно назвать эталонным исполнением этого непростого произведения. (https://vk.com/video49033_456239434).

К уникальным достижениям И. Лифановского можно отнести также записи Квинтета *Es-dur* Моцарта для валторны и струнных (https://vkvideo.ru/video49033_456239431, 1987) и Концерта для валторны с оркестром В. Цыбина совместно с пианисткой В. Часовенной (https://vkvideo.ru/video49033_456239432, 1982). Партия валторны в Концерте Цыбина запредельно сложна, однако музыкант исполняет ее без малейшего слышимого напряжения, в какие-то моменты заставляя сравнивать свою игру с игрой виртуозного скрипача. И одной из важных вех стала запись БСО п/у Владимира Федосеева 5-й симфонии Чайковского, где И. Лифановский исполнил знаменитое валторновое соло во второй части симфонии (https://vk.com/video/@lifanovsky?z=video49033_456239634).

В 1982 году Игорь Лифановский вернулся в оркестр Большого театра, где прослужил до конца жизни. Музыкальный театр особенно точно демонстрирует уровень валторниста: соло нередко становится частью драматургии спектакля. Хорошо известны валторновые соло из «Евгения Онегина» Чайковского, «Сказки о царе Салтане» Римского-Корсакова, «Князя Игоря» Бородина, «Раймонды» Глазунова, «Коппелии» Делиба, где звучание его валторны было и тембром, и персонажем – то пейзажем, то репликой, то нервом действия. Коллеги неизменно отмечали легкость, с которой Игорь Лифановский исполнял даже самые сложные эпизоды, неизменное внимание к деталям, обозначенным композиторами и, конечно, невероятную красоту звука, которая и сегодня делает его игру узнаваемой с первых нот.

И. Лифановского знают не только по игре в оркестре, но и по сольным выступлениям, по участию в камерных составах, что характерно далеко не для всех валторнистов. К счастью, сохранилась виниловая пластинка, которую Духовой квинтет Кировского театра получил возможность записать, с триумфом возвратившись с конкурса в Мюнхене (https://vkvideo.ru/playlist/49033_14/video49033_456239627). Есть и записи, которые Игорь Лифановский делал позже, в составе Духового квинтета Большого театра. Они дают представление об уровне игры не только самого Игоря Борисовича, но и других духовиков 60-80-х годов XX века. Лифановский также стал основателем Квартета валторн Большого театра, с которым многократно выступал на различных сценах Москвы.



Духовой квинтет — лауреат конкурса ARD, Мюнхен, 1966 г., первая премия.
В. Зверев (флейта), П. Тосенко (гобой), В. Гридчин (кларнет),
С. Красавин (фагот), И. Лифановский (валторна).

Уже упоминавшуюся запись Квинтета Моцарта тоже можно отнести к работам, близким к эталону. Помимо мастерства солиста, в этой записи вызывает восхищение игра струнных (солисты оркестра Большого театра: Григорий Красько /скрипка/, Лев Каплан и Владимир Яровой /альты/, Дмитрий Миллер /виолончель/). Запись сделана в 1987 году, когда в Советском Союзе мало кто даже слышал об исторически информированном исполнительстве. Сегодня многие уже не готовы воспринимать «советского» Моцарта даже в исполнении наших легендарных исполнителей. Но как у солиста, так и у струнников, штрихи и общее чувство стиля на записи с Лифановским навевают воспоминания о лучших западных образцах, ничуть им не уступая, а возможно и превосходя их.

Когда говорят «эталонный валторнист», обычно подразумевают три вещи: тембр, строй, штрих. Но у Лифановского к этому добавлялась редкая естественность музыкального мышления. В его манере игры заметна культура атаки: звук возникает не через силу, а часто будто из тишины, при этом оставляя динамический диапазон максимально широким. Он умел сохранять качество звука даже в неудобной tessitura, не теряя фокус и не жертвуя интонацией.

В этом контексте многие вспоминают его исполнение сольной партии в Концерте для виолончели с оркестром №1 Д.Д. Шостаковича. Валторнисты считают это произведение весьма «опасным», но Игорь Лифановский и его играл со своей фирменной легкостью. И в других сочинениях, к которым обращался Игорь Борисович, мягкость и красота тембра всегда были подкреплены дисциплиной дыхания, четкой артикуляцией и естественным построением музыкальных фраз – поэтому записи Лифановского актуальны до сих пор.

Педагогическая работа занимала в жизни Игоря Борисовича едва ли не такое же значительное место, как и исполнительская деятельность. Он преподавал в ЦМШ при Московской консерватории, в ЦССМШ им. Гнесиных, а в 1987 году его пригласили преподавать в Московскую консерваторию.

Многие валторнисты называют Лифановского своим учителем, хотя формально никогда не числились у него в классе. Игорь Борисович, сам обладая блистательной технической подготовкой, никогда не отказывал в совете и поддержке никому из своих коллег. А будучи исключительно интеллигентным и деликатным человеком, свои советы он всегда высказывал в настолько доброжелательной форме, что музыканты, которые его окружали, не только пользовались его рекомендациями, но и оказывались очарованы его человеческим обаянием на многие годы.

Игорь Борисович Лифановский умер рано – на 65-м году жизни. Но до самого конца оставался «в строю»: в ноябре 2001 года он участвовал в гастрольях по США в составе МГАСО п/у Павла Когана, исполняя партию первой валторны. Память о нем живет прежде всего в звуке – в записях, которые продолжают слушать и переслушивать, в музыкантской культуре, которую он передавал ученикам, в той планке мастерства, которую он установил своей игрой. Не случайно спустя десятилетия его имя часто возникает в разговорах музыкантов как ориентир. И это, пожалуй, главное: Игорь Лифановский оставил после себя не только легенду, а стандарт – тот самый, по которому легко сверять себя, даже если это проверка на прочность.

Ангелина Антонова,
IV курс НКФ, музыковедение

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ. КИНОФИЛЬМ

ИСКУССТВО ГОРЕТЬ КРАСИВО

В душном мареве французского побережья живет Зорг – молчаливый мечтатель, чья жизнь сводится к ремонту вилл и попыткам писать роман. Все меняет появление Бетти – взрывной, чувственной, ослепительной. Она врывается в его рутинное существование, как ураган, и становится его музой, возлюбленной и фанатичной поклонницей. Их страсть мгновенна и всепоглощающая: они запираются от мира в ветхой вилле, где творчество смешивается с эротикой, а мечта о признании превращается в навязчивую идею. И когда эта одержимость достигает пика, происходит нечто, после чего их мир уже никогда не будет прежним...

Фильм «37.2°C по утрам» (1986) Жан-Жака Бенекса (1946 – 2022) с первых кадров заявляет о себе как о явлении, где визуальная экстравагантность не уступает по важности нарративу. Это история Зорга (Жан-Юг Англад), бывшего моряка и начинающего писателя, и его мучительной, всепоглощающей страсти к хрупкой и нестабильной Бетти (Беатрис Даль). Однако Бенекс рассказывает ее не через традиционный психологический реализм, а через гиперболизированную, нарочито «кинематографичную» стилизацию. Фильм становится клиническим, но поэтичным исследованием состояния, где грань между творческим экстазом, эротическим *obsession* и безумием исчезающе тонка.

Бенекс и его оператор Жан-Франсуа Робен создают своего рода лабораторию страсти. Цвет здесь – главный повествователь: сочные, почти ядовитые оттенки южного солнца (оранжевый, розовый, синий) в первой половине фильма создают ощущение искусственного рая, тепличных условий для любви. По мере нарастания драмы палитра становится холоднее, контрастнее, а в финале доминируют стерильные белые и синие тона, подчеркивая трагическую развязку. Кадр всегда тщательно выстроен, часто статичен, подобно картине, что превращает персонажей в экспонаты собственной драмы. Ракурсы – низкие, чтобы возвысить героев в моменты страсти, или отстраненно-наблюдательные, подчеркивая то их величие, то их беспомощность.

Крупные планы лиц, особенно Бетти, являются смысловыми доминантами. Камера с болезненным, почти хирургическим вниманием изучает каждую эмоцию на ее лице, каждую слезу, фиксируя малейшие «трещины» в ее психике, а крупные планы рук, печатной машинки, исписанных листов делают зрителя соучастником творческого процесса. Средние планы чаще всего фиксируют динамику взаимоотношений пары в замкнутом пространстве их дома – это планы объятий, ссор, совместного творчества. Общие планы – пустынные пейзажи, пустынные улицы городка, вид на виллу снаружи – работают на контраст. Они подчеркивают изоляцию героев от мира, их отчужденность и то, как их внутренний ад существует в рамочном, «посткардовском» идилическом пейзаже.

Беатрис Даль создает один из самых харизматичных и тревожных женских образов в кино. Ее Бетти – живое пламя: обжигающе яркое, непредсказуемое, способное как согреть, так и уничтожить. Ее игра строится на резких перепадах – от детской нежности до

животной ярости, что делает трагическую эволюцию персонажа убедительной. Жан-Юг Англад – идеальная противоположность: его Зорг в начале – воплощение мужественной, земной чувственности, которая постепенно истощается под напором безумия возлюбленной. Благодаря сдержанной игре актера, финальная опустошенность его героя становится еще более пронзительной.

Бенекс выступает как безупречный стилист и жесткий режиссер-демиург. Он контролирует каждый аспект, подчиняя его общей идее. Его режиссура – это режиссура состояния, а не последовательности событий. Монтаж (Мари-Ене Дебриль, Моника Прим, Пабло Ферр) не всегда подчиняется линейной логике, он часто ассоциативен, построен на повторах и резких склейках, имитирующих скачущий, лихорадочный поток сознания



Кадр из фильма

героев, особенно Бетти. Эпизоды идут волнами – от умиротворения к взрыву, создавая ощущение раскручивающейся спирали.

Саундтрек Габриэля Яреда – отдельный персонаж. Меланхоличная, пряная, стонущая тема саксофона и фортепиано становится звуковым воплощением тоски и недостижимого идеала. Она не просто сопровождает действие, а задает его эмоциональный тон, выступая как голос самой страсти – прекрасной и обреченной.

«37.2°C по утрам» – фильм-лихорадка. Эта температура – не болезнь, а состояние. Бенекс мастерски поддерживает это лихорадочное ощущение на всех уровнях: в агрессивно-сочной цветовой гамме, в нервном, часто ассоциативном монтаже, в контрапункте страстных крупных планов и отстраненных общих. Но за визуальным пожаром скрывается абсолютная леденящая пустота одиночества. Фильм – не о союзе, а о параллельных мирах двух людей, которые никогда не смогли бы по-настоящему соединиться.

Символом этого становится музыкальная тема – лейтмотив их отношений. В момент катарсиса, после смерти Бетти, Зорг возвращается к мелодии, которую они когда-то играли в четыре руки. Но теперь он играет ее один. Этот пронзительный жест – ключ к фильму. Попытка воссоздать утраченную гармонию обречена: партия Бетти навсегда забыта, а его собственная звучит как эхо в пустоте. Мелодия Габриэля Яреда, некогда звучавшая как гимн страсти, теперь становится реквиемом по иллюзии, конечным свидетельством того, что безумная любовь могла выжить только в нем – и сгорела вместе с ним, оставив после себя лишь пронзительную, невыносимую тишину.

Ксения Чикобава,
IV курс НКФ, музыковедение

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ. КИНОФИЛЬМ

МАТЕРИЯ ТОСКИ

Поэт Андрей Горчаков, русский интеллигент, приезжает в туманную Италию, чтобы исследовать жизнь композитора Павла Сосновского – соотечественника, творившего на этой земле в XVIII веке. Но его миссия превращается во внутреннее странствие по лабиринтам памяти, отчуждения и невыразимой тоски по родине. В компании чудаковатого местного изгоя Доменико, который запер свою семью на семь лет в ожидании конца света, Горчаков движется к своему личному апокалипсису. Забыв о цели приезда, он принимает на себя бремя абсурдного, почти невозможного обета, данного новому знакомому...

Режиссура Андрея Тарковского (1932 – 1986) в фильме «Ностальгия» (1983) в сочетании с операторской работой Джузеппе Ланчи создают не просто изображение, а среду обитания чувства. Длинные статичные кадры, наполненные внутренним движением – дымом, паром, струящейся водой, – заставляют зрителя дышать одним воздухом с героем. Цветовая палитра – спектр сырости: серый туман, зелёная плесень стен, запотевшие бурые камни. Ракурсы, снятые с уровня земли или воды, превращают героя в странника в огромном подавляющем пространстве, будь то просторы полей или пустующая глубина античного бассейна.

Крупные планы сосредоточены на деталях, становящихся символами: колеблющееся пламя свечи; покрытая каплями влаги кожа; глаза, в которых читается глубокая усталость. Диалоги чаще всего фиксируются средними планами, но и они лишены привычной динамики. Герои отстранены друг от друга, их фигуры расположены в разных смысловых зонах, подчеркивая непреодолимую дистанцию. Общие планы – настоящая стихия Тарковского, – затянутые туманом долины, бесконечные коридоры термальных бань, площадь перед собором... Все это поглощает человека, растворяя его в пейзаже, в истории, в сырости. Они визуализируют главное чувство, которое испытывают все без исключения герои, – потерянности.

Тарковский использует долгий план как основной инструмент философского высказывания. Время в кадре имеет реальное измерение, заставляя зрителя существовать в одном жизненном ритме с Горчаковым. Монтаж почти неощутим, переходы часто сглажены наплывами или затемнениями, создавая эффект непрерывности. Режиссерский метод – это тотальный контроль над ритмом и атмосферой. Каждое движение камеры подчинено не событийной логике, а логике внутреннего состояния. Тарковский заставляет кинематограф замедлиться до скорости человеческой мысли.

Олег Янковский в роли Горчакова дает мастерский урок многогранного минимализма. Его игра построена не на словах и ярких жестах, а на почти физически ощущаемой внутренней тяжести, молчаливом сопротивлении окружающему миру. Этот герой кажется инородным, отчужденным не только от итальянского пейзажа, но и от самого себя. Такая отстраненность выстраивает особую геометрию отношений с другими персонажами. Эуджения (Доминиана Джордано) – его переводчица и единственная связь с реальностью «здесь и сейчас» – тщетно пытается достучаться до него. В её взгляде живая, земная нежность и недоумение, но Горчаков уже ушёл в себя настолько, что даже её близость становится частью туманного пейзажа. Истинная, хотя и мучительная пара образуется у него с Доменико (Эрланд Юзефсон). Их связь – дуэт двух форм безумия: тихого саморазрушающего (Горчаков) и активного пророческого (Доменико).

Звук – полноправный соавтор визуального ряда. Тарковский часто замещает музыкальное сопровождение гипертрофированной фактурой шумов, которые и становятся акустическим воплощением ностальгии. Это чувство материализуется в монотонном гуле дождя, в каплях, падающих с потолка. Вода здесь звучит во всех своих ипостасях: как журчание ручья, как эхо в пустом бассейне, как конденсат, создавая ощущение всепроникающей, «сырой» и безнадежной атмосферы. Рядом с этими природными, почти медитативными звуками возникает нечто, напоминающее нытье пилы. Это звук ненатуральный, механический, вымученный; он не сливается со звуковым окружением, а как бы царапает его, навязчиво и раздражающе. Он становится акустическим эквивалентом непрекращающейся внутренней боли, физическим олицетворением тоски.

Музыка вторгается в этот мир трижды, всякий раз как чужеродная и отрезвляющая сила: в самом начале фильма звучит вступление (*Intritus*) из Реквиема Верди. Почти сразу в него врезается, наслаивается контрапунктом русская народная песня-плач. Этот звуковой сдвиг – ключ к пониманию полистилистики фильма. Величие и стройность итальянской погребальной мессы сталкивается с внетональным, безысходным стоном русского причитания. Их наложение диагностирует разорванное сознание героя.

Кульминационный акт – самоожжение Доменико на площади – сопровождается финалом Девятой симфонии Бетховена, «Оды к радости» на слова Шиллера. Гимн общечеловеческого братства ликующе звучит в момент частной, предельно одинокой гибели. Горчайший контрапункт усугубляется равнодушием толпы: «Обнимитесь, миллионы!», поют хор и солисты, – а люди в кадре проходят мимо, не замечая жертвы.

Сцена в бассейне – апофеоз всего метода Тарковского. Это один непрерывный общий план, снятый статичной камерой. Отсутствие монтажа, ракурсных изменений и музыкального сопровождения делает нас безмолвными свидетелями чистого действия-длительности. Дрожание пламени свечи, скольжение ног по дну, хриплое дыхание – камера фиксирует все с почти документальной беспристрастностью. Это квинтэссенция режиссерской работы: киноязык служит проводником в область абсолютного чувства.

В финале, где русский и итальянский пейзажи сливаются, возвращается та самая русская напевная тема, но теперь звучащая одна, как призрак или отголосок. Обрамляя фильм, она замыкает круг, но не разрешает противоречия, оставляя последнее слово за немой стихией воды: герой сидит на берегу озера в родной деревне...

«Ностальгия» – фильм-манифест, где киносредства (кадр, звук, монтажный ритм, игра актеров) становятся плотью и кровью самой темы. Тарковский материализует абстрактное чувство, превращая его во влагу на стене, в тяжесть шага, в длину одного кадра. Профессиональное мастерство режиссера, оператора и актеров становится невидимым, уступая место полному погружению в эмоциональную и философскую стихию. Зритель выходит из зала с ощущением, что несколько часов дышал тем самым холодным, влажным воздухом ностальгии, врастающим в память, как мох в прогнившую кору дерева.



Кадр из фильма

КОНЦЕРТНЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ

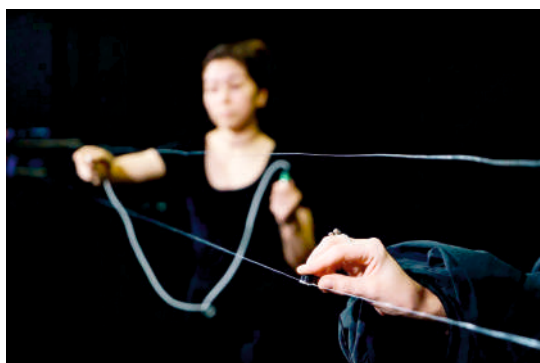
ВОСЬМОЙ ФЕСТИВАЛЬ

В конце ушедшего года (28 – 31 октября) в Москве прошел *Восьмой фестиваль Gnesin Contemporary Music Week* – значимое и горячо любимое событие в среде современной академической музыки.

За восемь лет своего существования (что уже весьма внушительный срок для подобного рода инициатив!) фестиваль превратился из студенческой тусовки в масштабный культурно-образовательный проект, объединяющий молодых и опытных музыкантов, композиторов, исследователей и популяризаторов Новой музыки. Сегодня *Gnesin Week* — это не просто серия концертов, а живая, динамичная среда, в которой происходит глубокое погружение в современную музыкальную культуру.

В этом году основная программа фестиваля охватила четыре дня и включала как традиционные вечерние концерты, так и дневные лекции и мастер-классы. Мероприятия проходили на нескольких площадках: в РАМ имени Гнесиных, в арт-пространстве «Артемьев» Московской консерватории и в Храме святого Людовика – месте, которое уже стало традиционной локацией для завершающих концертов фестиваля.

Одним из ключевых событий стала лаборатория «Несуществующая музыка» – совместный проект Фестиваля, Центра электроакустической музыки и театра «Практика». Ее 24 участника – молодые композиторы, музыканты, танцовщики и перформеры – встречались на мастер-классах по сценической речи, танцевальному и композиторскому мастерству, проходили режиссерский



тренинг, слушали лекции о «театре композитора», о работе художника в музыкальном театре и движении на сцене, а также получили возможность попасть на концерты новой академической музыки. По итогам лаборатории «Несуществующая музыка» молодые композиторы *Максим Раев*, *Лукас Сухарев* и *Елизавета Лобан* представили три уникальных произведения, которые прозвучали на сцене «Практики» в конце декабря.

Большая часть занятий лаборатории проходила в закрытом формате. Тем не менее сопутствующие лекции были открыты к посещению. Днем перед концертами в Гостининой дома Шуваловых у желающих была возможность познакомиться или расширить свои знания о современных междисциплинарных практиках. Так, кураторы фестиваля *Ирина Севастьянова* и *Татьяна Яковлева* рассказали о явлении «театра композитора», исследовательница *Анастасия Глухова* представила концепции анализа современного танца, а танцхудожник *Владимир Ермаченков* поделился опытом создания перформативных проектов.

Первая вечерняя программа фестиваля открылась премьерой расширенной версии сочинения Владимира Горлинского «Орфические песни», прозвучавшей в Арт-пространстве «Артемьев» в исполнении виолончелистки Юлии Мигуновой при участии инженеров ЦЭАМ. Также в программе открытия прозвучали произведения Николая Попова. Концерт стал своеобразным камертоном фестиваля и задал основной вектор следующих программ: сочетание традиций (в широком понимании, конечно) и эксперимента.

Во второй день фестиваля в Музыкальной гостиной дома Шуваловой прошел концерт «Переменчивость постоянства». Основной массив программы был представлен фортепианной музыкой. Солистки ансамбля *Clotho* исполнили сочинения ключевых композиторов XX века: два номера из цикла «Видения слова Аминь» Оливье Мессиана и «Четыре иллюстрации превращений Вишну» Джачинто Шельси. В исполнении *Михаила Турпанова* прозвучала Вторая соната для фортепиано Сальваторе Шаррино. Также была исполнена пьеса *Walking Swing* композитора Цао Суй, с которой он получил звание дипломанта на II Международном конкурсе пианистов, дирижеров и композиторов имени С.В. Рахманинова. В завершении программы вечера *Vacuum Quartet* исполнил «Звучание рифленого времени» Альберто Посадаса.

Третий день прошел как концерт-завершение программы *Vacuum Quartet Lab* – совместного проекта струнного квартета *Vacuum*, ЦЭАМ и *Gnesin Contemporary Music Week*. Участниками стали композиторы, которые в течение нескольких недель работали над созданием новых сочинений в этом жанре. На концерте мы услышали результаты кропотливого творческого сотрудничества, а также пьесы ведущих европейских авторов.

Завершился фестиваль в Храме святого Людовика концертом с поэтичным названием «Отклики незримого». В этот вечер на одной сцене снова звучали произведения мэтров и молодых авторов. Невероятная радость каждый год приходит на *Gnesin Week!* Аналогичных фестивалей в столице нет. В этом году фестиваль получился настолько насыщенным, что помимо основной программы, о которой мы рассказали, прошли и другие мероприятия, например, интеллектуальная игра «Слушаем и обсуждаем», объединившая неравнодушных любителей современной музыки из разных городов России (см. об этом РМ-ТМЖ, 2026 №1 – ред.).

Только вперед и до встречи на следующем фестивале *Gnesin Contemporary Music Week!*

Феликс Канатбаев,
IV курс НКФ, музыковедение



Художественный руководитель и главный редактор: профессор Т.А. Курышева

Ответственный редактор: М.В. Кузнецова. Редакторы: А. Кусенова (ТМЖ); Е.И. Вдовина (оригинал-макет); М.Х. Мельникова (сайт)

Сдано в печать: 19.02.2026 | 125009, Москва, ул. Б. Никитская, 13 | e-mail: gazeta@mosconsrv.ru / tribuna.mosconsrv.ru

Свидетельство о регистрации СМИ: ПИ №№ ФС77-37912/ФС77-37913 | При перепечатке ССЫЛКА НА ГАЗЕТУ ОБЯЗАТЕЛЬНА