

ТРИБУНА

МОЛОДОГО ЖУРНАЛИСТА

МУЗЫКАЛЬНАЯ ГАЗЕТА СТУДЕНТОВ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

ВЫХОДИТ С 1998 ГОДА

№2 /199/ ФЕВРАЛЬ 2021

tribuna.mosconsrv.ru



С.2

«НАШЕМУ ЭНТУЗИАЗМУ МОЖНО ТОЛЬКО ПОЗАВИДОВАТЬ»

С.3

ВИДНЕЕ, СЛЫШНЕЕ, ЦЕЛЬНЕЕ?

С.4

XXI ВЕК – НЕ ВРЕМЯ БОЛЬШИХ ТЕОРИЙ?

С.4

ДИСТАНЦИОННАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

В МИРЕ ТЕАТРА

«СВОИ» СРЕДИ «ЧУЖИХ»

Среди искусств, имеющих отношение к современному музыкальному театру, самым профессионально «незамкнутым» остается режиссура. Сегодня сочинять концепты музыкальных спектаклей могут не только дипломированные постановщики, но и представители других профессий: художники, композиторы, перформеры и другие. Самое интересное в таких спектаклях – наблюдать, каким образом взаимодействуют разные искусства в пространстве одного спектакля; как проявляется уникальность стиля автора, работающего на стыке разных художественных практик; какие возможные для себя средства он использует для воплощения своей концепции.

Несмотря на то, что музыкальный театр синтетичен по своей природе, его компоненты в современных проектах взаимодействуют друг с другом совершенно иначе, рождая новые формы музыкальных спектаклей. Режиссеры, являясь носителями разного художественного опыта в области современного искусства, становятся посредниками между новыми художественными практиками и традиционными музыкальными жанрами. Главное их достижение на сегодняшний день – открытие путей для обновления старых форм, предупреждение их консервации и превращения в элементы «музыкального музея». Такие спектакли иногда делают постановщики без режиссерского образования – как правило, композиторы или художники.

Сегодня одним из главных считается композитор-режиссер Хайнер Гёббельс. В своих спектаклях, которые нередко рождаются одновременно с партитурами, он дает возможность зрителю встретиться с чем-то новым и непривычным, открывая путь к множеству трактовок собственных произведений. Спектакли Хайнера Гёббельса объединяют в себе черты инсталляции и перформанса. Следуя собственной «эстетике отсутствия», Гёббельс устраняет актера из центра внимания зрителя и делает одинаково значимыми все элементы постановки: музыку, заранее записанную или создаваемую на сцене, декорации, визуальный ряд.

В спектакле «Вещь Штифтера» он вообще обходится без людей: главными «героями» спектакля становятся резервуары

с бурлящей от сухого льда водой, «танцующие» экраны, свет, проекции картин и громоздкая конструкция из роялей. Контрапунктом к такой сценографии выступает записанная музыка, отделенная от источника звука и от сценического действия, доносящаяся непонятно откуда и существующая сама по себе. Музыка становится элементом полифонии, автономной линией.

В другом своем спектакле, «Макс Блэк или 62 способа подпереть голову рукой», Гёббельс поручает главному герою (ученому) создавать на сцене из подручных средств звуковую композицию – живую музыку предметов, обработанную в реальном времени звукорежиссером. Эту музыку невозможно



Владимир Раннев, «Проза», Электротئاتр Станиславский

отделить от того, что происходит на сцене: она сросшаяся с ним часть действия. Эту музыку невозможно прочитать по партитуре или повторить с видео, ее можно научиться исполнять только под руководством самого Гёббельса.

Точно такая же нерасторжимость музыки и действия есть в опере «Проза» Владимира Раннева. В основу оперы композитор кладет два текста – рассказ Юрия Мамлеева «Жених», мелькающий в комиксах в многомерном сценическом пространстве, и повесть Антона Чехова «Степь», звучащую в исполнении вокального ансамбля. Оба пласта – музыкальный и визуальный – образуют сложную «полифонию» и немислимые подиночке.

Особый тип синтеза музыки и визуальных искусств есть в работах итальянского режиссера Ромео Кастеллуччи. Художник по образованию, он работает с имитационно-ассоциативным театром, вводя в свои перформативные работы форму инсталляции. Примером такой открытой иллюстративности стал проект *La Passione*, основанный на «Страстях по Матфею» Баха. Постановка была показана в стерильно-белом пространстве гамбургской галереи *Deichtorhallen*. В глубине условной сцены находились хор, оркестр и солисты, а на переднем плане сменяли друг друга инсталляции и перформеры. Каждый изобразительный нюанс постановки был подробно описан в буклете: череп, появляющийся в момент предательства Христа, принадлежал убийце, который в итоге покончил с собой; в сюжете о Тайной вечере перед зрителями появляется бутылка шампанского, помещенная в холодильник – последняя просьба пациента хосписа, погибшего в Страстную пятницу от опухоли головного мозга...

Иначе работает другой художник-постановщик, Уильям Кентридж. В свои спектакли он вводит анимацию, выполненную в сложной авторской технике. Сначала художник делает рисунок и снимает его на камеру, затем стирает часть изображения и вносит изменения. Этот процесс он повторяет несколько раз, фотографируя каждый новый вариант. В результате изобразительное искусство Кентриджа сближается с жанром перформанса. В последнее время Кентридж часто работает с оперой. Зрительское внимание в его спектаклях направлено уже не столько на певцов, как в стандартной ситуации, сколько на общую картинку. Сценография в оперных работах Кентриджа перестает быть прикладным элементом и начинает существовать на равных с музыкой.

Другой вариант жанровых смещений представлен в оперном проекте Марины Абрамович «Семь смертей Марии Каллас». Для «бабушки перформанса» это первый режиссерский опыт в классическом оперном театре (до этого она работала над «Пеллеасом и Мелизандой» Дебюсси как сценограф и участвовала в постановке Роберта Уилсона «Жизнь и смерть Марины Абрамович»). В своем спектакле художница проводит параллели между собственной судьбой и историей оперной дивы, проживая ее (свои) маленькие «смерти». Семь раз она «умирает» на большом экране под живое исполнение оперных хитов из «Травиаты», «Тоски», «Кармен», «Лючии ди Ламмермур», «Мадам Баттерфляй», «Нормы» и «Отелло». Финальная «смерть» происходит в декорациях, напоминающих квартиру Каллас в Париже, где певица провела последние дни.

В своей постановке Абрамович играет по правилам классического театра. И приходит она к этому в период, когда стираются жанровые границы, в том числе между спектаклем и перформансом, хотя первые перформативные проекты появились только 60-х годах прошлого века и изначально представляли оппозиционное направление по отношению к традиционному театру. В «Семи смертях» все подчиняется режиссерской концепции: и череда заимствованных номеров, и симфонические фрагменты, которые написал специально для этого проекта Марко Никодиевич.

Сегодня «междисциплинарный» музыкальный театр представляет безграничное поле для фантазии постановщика во многом потому, что явления, которые мы в нем наблюдаем, не поддаются какой-либо классификации. В случае с каждым отдельным режиссером мы имеем дело с абсолютно индивидуальным подходом, не ограниченным какими-либо формальными рамками. И это, пожалуй, является главной причиной, почему некоторые художники предпочитают становиться демиургами вместо того, чтобы работать над проектом в коллаборации с другими специалистами, что намного проще и быстрее.

Алина Моисеева,

III курс НКФ, муз. журналистика
Фото Олимпиа Орловой



Хайнер Гёббельс, «Макс Блэк, или 62 способа подпереть голову рукой», Электротئاتр Станиславский





ЗА ТВОРЧЕСКОЙ БЕСЕДОЙ

Д. Баталов: «Нашему энтузиазму можно только позавидовать...»

В декабре стали известны результаты первого музыкального конкурса «Музыкальная академия». По результатам первого тура в финал прошли двенадцать участников, из которых восемь человек выступали с работами о музыке второй половины XX – начала XXI веков. Победителем конкурса стал музыковед и пианист *Дмитрий Баталов*, выступивший с докладом о сочинениях современного французского композитора Тристана Мюрая. Недавно он также занял второе место на престижном конкурсе по исполнению новой музыки в Орлеане.

– *Дмитрий, почему ты решил учиться на музыковеда? Ведь это совсем не просто, учитывая, что ты параллельно занимаешься на фортепианном отделении?*

– На самом деле, это была уже проторенная дорожка: в ЦМШ я тоже занимался и тем, и другим, поэтому при поступлении в консерваторию вопрос даже и не стоял. Хотя заниматься наукой и исполнительством – то же самое, что играть одному на двух роялях. Поэтому приходится постоянно переключаться, расставляя приоритеты. Например, перед Орлеанским конкурсом я занимался только программой. А перед «Музыкальной академией» пришлось уже забыть про инструмент и сидеть только над докладом для выступления.

– *Что тебе ближе: научная деятельность или исполнительство?*

– Если честно, я не рассматриваю музыковедение в качестве второй постоянной деятельности. Но те знания и навыки, которые дает наука, часто бывают нужны исполнителю. Что касается новой музыки, то это для нас вообще хлеб насущный: иногда приходится иметь дело с безумными партитурами, в которых нужно быстро разобраться, и в качестве помощи для быстрого освоения материала, теоретические дисциплины – бесценны.

– *Как ты пришел к новой музыке?*

– Мое общение с новой музыкой началось два года назад как раз с сочинений Тристана Мюрая. Я тогда сыграл свой первый камерный ансамбль, относящийся к музыке второй половины XX века. Потом началось долгое общение с сольными произведениями этого времени. Но Мюрай вместе с другими спектральными – Гризе, Дюфуром, Левинасом – меня абсолютно очаровал.

– *Много ли в России пишут о творчестве Мюрая и о спектральной музыке?*

– Далеко от отдельных статей мы, к сожалению, не ушли, и про фортепианного Мюрая пока нет ничего, кроме моей работы. Тем не менее студенты иногда пишут о спектральной музыке курсовые. Также есть диссертация Даниила Шутко. Из крупных изданий можно назвать новый сборник с текстами французских композиторов (*сборник «Композиторы современной Франции о музыке и музыкальной композиции»*, НИЦ МГК, 2020 – А.М.).

– *В некоторых статьях этого сборника попадаются математические формулы, которые понятны далеко не всем музыкантам. Насколько остро сейчас стоит вопрос взаимодействия с другими дисциплинами в музыковедении?*

– В новой музыке, действительно, такое есть. В идеале современный музыковед должен быть и акустиком, и математиком, и видеохудожником, и электронщиком. Поэтому «образцовый» портрет исследователя в наше время малореален. Конечно, мы стремимся к междисциплинарности, как и наши композиторы. Но нам до них очень далеко. Поэтому догоняем как можем.

– *Когда ты исследовал спектральную музыку, ты пробовал работать с компьютерными программами?*

– У меня были поползновения разобраться в этом на собственном опыте. Но тут главное – какого композитора ты изучаешь. Потому что сами спектральщики по-разному относятся к этому методу сочинения. Если разбирать музыку Гризе, то вряд ли можно обойтись без вникания в то, как делается микросинтез звука и спектрограмма. Поэтому без специальных знаний ты просто не сможешь прочитать нужные материалы по физике и акустике.

С другой стороны, без музыкального образования эти работы тоже нельзя проанализировать от и до. И «фишка» Мюрая как раз в том, что у него преобладает чистая музыка. Тот способ, к которому он пришел в 80–90-е годы XX века, разительно отличается от того, что он делал раньше. Сейчас Мюрай не работает со спектрограммами, а просто берет и сочиняет по старинке, как «нормальный» композитор. Поэтому в моем исследовании мне облегчает жизнь выбор композитора.

– *У произведений Мюрая есть заголовки, которые не имеют отношения к программности. Например, в комментарии к пьесе «Озеро» композитор предупреждает нас от того, чтобы мы воспринимали эту музыку как программную. В чем тогда смысл таких названий?*

– Я думаю, здесь та же история, что и с музыкой Дебюсси. Представь себе какую-нибудь его прелюдию, где название было бы написано в самом начале огромными буквами, а не в конце в скобочках после многоточия. Это мелочь, с одной стороны, и одна из важнейших деталей – с другой.

Тот случай, когда к названиям не нужно относиться супер-серьезно, есть и в творчестве Мюрая. Я думаю, что это просто красивый жест в пользу единичности, уникальности, который призывает слушателя не опираться на привычные слуховые

модели, а мыслить нешаблонно. Ведь совсем не факт, что, слушая «Озеро», ты будешь представлять себе какой-то пейзаж. А уж какую территорию забвения ты вообразишь – известно только тебе.

– *А сам Мюрай что-нибудь говорил о своих ассоциациях, например, по отношению к «Территориям забвения»?*

– В «Территориях» есть огромный комментарий, где говорится о содержании, нотации, техниках и прочих вещах, но в остальных произведениях этого крайне мало. Мюрай не любит красиво описывать состояния музыки в определениях и философских пассажах – это не его стихия.

Немного больше он позволил себе в пьесе «Мандрагора». В ней он использовал поэтическую метафору, благодаря которой становится понятно, что это за растение, какие легенды с ним связаны, какой страшный яд оно выделяет и как заворачивающе оно выглядит. Описание здесь занимает буквально три строчки. Причем это цитата, а не его собственный текст.

– Я думаю, что это своеобразие находится где-то на пересечении музыкального времени, которое изобрели сами композиторы и наполнили единицей внутренней пульсации, и времени физического. Если в классике мы отдаемся всем своим существом пульсации, существующей в произведении, то здесь мы одновременно прислушиваемся к импульсам, которые задает сама музыка, и находимся внутри собственного восприятия времени.

Самый простой способ разгадать феномен времени в спектральных сочинениях – почувствовать его как исполнитель. Поэтому пока я сам не начал играть спектральную музыку, я даже близко не улавливал ее сути. Кстати, в изучении творчества Мюрая мне помогло как раз это ориентирование на собственные ощущения.

– *В каком времени тебе удобнее всего ориентироваться?*

– Здесь дело в том, насколько близко ты знаком с музыкой каждого композитора. Когда ты долго варишься в материале



Фото Анастасии Пронько

подобное есть и в «Ночном Гаспаре» Равеля. Если прочитать книгу Алоизиуса Бертрана целиком (*«Гаспар из Тьмы. Фантазии в манере Рембрандта и Калло» – А.М.*) станет ясно, что в ней есть миниатюры более близкие содержанию музыки, чем те, что выбрал композитор. Читать книгу целиком или нет – остается на совести исполнителя и слушателя. Композитору здесь важно лишь намекнуть на образы.

– *В плане исполнения Мюрай сильно отличается от классиков романтического периода?*

– Мюрай замечателен тем, что в его сочинениях есть и старое, и новое. Причем почти в равной степени. Берем Листа, Дебюсси, поздние сонаты Скрябина и немного Мессиана. И вот эта смесь – чистый Мюрай. Мне кажется, это лучшая музыка для того, чтобы начинать играть репертуар второй половины XX века, потому что здесь есть все элементы, через которые можно почувствовать знакомую почву. Но также она дает и новое ощущение времени, новые гармонии.

Обычно, когда только начинают играть Мюрая, берут «Мандрагору» или небольшие пьески вроде *Estuaire*. А я начал с «Территорий забвения». Это настоящая машина на 25 минут! Конечно, в ней было больше нового, чем знакомого, но меня это не пугало, а захватывало. В «Территориях» было море незнакомых ощущений, даже чисто на физиологическом уровне. Я был в шоке от того, как искажается восприятие времени в процессе работы над этой пьесой: целый день мог пройти как по щелчку.

– *А с чем связано такое ощущение времени?*

одного и того же автора (как это получилось у меня с Мюраем), тебе начинает казаться, что именно это время – естественное. Это почти то же самое, когда многие наши пианисты плотно соприкасаются с творчеством Шопена, Бетховена и других классиков: в какой-то момент им начинает казаться, что только такая музыка находится в центре Вселенной. Когда человеку комфортно находится в каком-то одном времени, он начинает думать, что и всем оно должно быть удобно. А правда всегда где-то посередине. Поэтому важно – не перенасыщаться одной музыкой, а периодически переключаться.

Если говорить о серьезных научных исследованиях, то такой тип работы совершенно не подойдет. В музыковедении абсолютно другие темпы, и важно уметь погружаться в один и тот же материал на длительное время. Такой подход мне не очень импонирует, потому что я просто другой человек: мне нужно максимально погрузиться во что-то одно, максимально себя в этом изжить и иметь возможность переключиться на что-то другое. И если исполнительство такой стиль и темп работы позволяет, то музыковедение – нет.

– *Что сейчас более перспективно в фортепианной музыке: применение спектрального метода или расширенных техник?*

– Для любого автора перспективно то, что ему близко. Если Мюраю для того, чтобы выразить все, что он хочет, совершенно не нужны никакие расширенные техники, это не говорит о бесперспективности спектрального метода.



Окончание беседы. Начало на с.2

– Есть мнение, что применение расширенных техник – это тупиковый путь. Что ты об этом думаешь?

– Я не считаю этот путь тупиковым, потому что любая техника – это тембр. И композиторское слышание развивается не с такой скоростью, чтобы за семьдесят лет эти техники стали общепринятыми. Нереально исчерпать за это время все возможности тембров. За каждой техникой стоит целый мир, который можно еще долго исследовать. И то, как, например, применяет эти приемы Крам (пиццикато, прижатые струны, флажолеты) и как используют их современные композиторы – совершенно разные вещи. Поэтому я не думаю, что сами приемы – тупиковый путь. Вот, повторять уже использованное, не привнося ничего нового, – наверное, да, это тупик. То же самое касается и исполнения.

– Расскажи подробнее о подготовке в конкурсе Азаты Зубель, который вы играли в финале Орлеанского конкурса. В одном из интервью Миша Бузин (победитель конкурса – А.М.) говорил о том, что там какая-то головомная система подготовки.

– Я бы не сказал, что она головомная. Там дело, скорее, в негуманности композитора, потому что в комментарии к концерту не было указано, как надо правильно препарировать рояль. А это важный момент, потому что при подготовке инструмента каждая мелочь влияет на тембр. В процессе разбора я не знал, как конкретно поставить прищепку, какой нужен «Патафикс», как развернуть скрепку. Я решил не заморачиваться и поставил все в рядочек.

Зубель прислала свой «технический райдер» только во время конкурса, и когда я пришел на репетицию, понял, что мне бы и в голову не пришло столько намудрить: одна прищепка находилась около колков, вторая – подальше, третья была разделена надвое, часть скрепок располагалась под одним углом, другая часть – совсем иначе. Поэтому очень странно было надеяться на то, что без райдера исполнитель сам все поймет.

– Как ты подбирал пьесы для конкурса?

– У меня были попытки сначала придумывать концепции, а потом находить пьесы. Но в итоге ничего не получилось. Поэтому я решил отталкиваться от самих произведений и выращивать программу каждого тура вокруг ключевых пьес.

– Что тебе ближе: крупные формы или камерные произведения?

– Конечно, крупные. Программу, состоящую из миниатюр мне лично сложнее и сыграть, и выстроить, и просто придумать. На конкурсе нас попросили придумать программы на случай участия в следующем сезоне. И все семь, которые я придумал – с крупной формой. Да, есть что-то на 10–15 минут, но в основном – большие сочинения. Скорее всего, это идет от моей схемы работы с новыми сочинениями: я всегда беру сначала монстра. В будущем это позволяет справляться быстрее и легче с другими произведениями.

– Давай поговорим о вашем ансамбле Reheard (сформирован в рамках фестиваля-лаборатории современной музыки Gnesin Contemporary Music Week – А.М.). У вас сейчас есть какая-то финансовая база?

– Пока все держится вопреки финансовому обеспечению. Все финансы, которые у нас появляются, связаны с коммерческими проектами, в которых мы участвуем. А начинали мы вообще на чистом энтузиазме. Таким же чудесным образом появился и фестиваль Gnesin Week: просто постепенно копилась энергия, и люди, которые должны были собраться в одном месте, наконец, это сделали.

– Долго ли можно функционировать только на энтузиазме?

– Недолго. Нужно понимать, что это не вечный двигатель: у каждого есть свой предел, и каждому нужна регулярная подпитка более приземленного уровня. Рано или поздно она становится нужна и ансамблям, и изданиям. Здорово, когда находят какие-то средства к существованию извне, а внутренне тебе удается сохранять это состояние открытости и увлеченности тем, что ты делаешь.

Нам повезло, что наши кураторы оказались в тех же условиях, что и мы: не имея никакой финансовой поддержки, они организовали целый фестиваль. Например, второй Gnesin Week проводился также как и первый – практически без поддержки. Но если в 2018 году на фестивале было минимум концертов и мастер-классов, то в 2019 в программу вошли уже пять концертов и множество лекций с интересными спикерами. Так что наши организаторы подают нам прекрасный пример, как из одного топора можно сварить несколько разных вкусных каш. И это очень помогает нам, исполнителям, поддерживать свой энтузиазм.

– Как ты оцениваешь нынешнее состояние новой музыки в России?

– Ситуация за последние пять лет стала лучше. Мы просто привыкли жить с мыслями о том, что у нас ничего нет: ансамблей, инфраструктуры, нот, необходимых инструментов, электроники. И вот с этим представлением, что все нужно добывать самим, мы и живем до сих пор. Поэтому любое достижение всегда очень здорово стимулирует. И несмотря на то, что мы постоянно наверстываем упущенное, нашему энтузиазму можно только позавидовать.

Беседовала Алина Моисеева,
III курс, НКФ муз. журналистика

КОНЦЕРТНЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ

День студента в Московской консерватории



Фото Дениса Рылова

24 января, в преддверии Дня студента, состоялся седьмой концерт цикла «Молодые звезды Московской консерватории». Традиционно студенты и ассистенты-стажеры представили на сцене Большого зала яркую концертную программу. Организатором концерта выступил Студенческий профком.

Каждый концерт – приметное событие в жизни студенчества Консерватории и праздник музыки для слушателей. Несмотря на ограничительные меры, прошедший концерт позволил расширить аудиторию, которая сформировалась за годы реализации концертных программ. Это произошло и благодаря поддержке информационного партнера АНО по развитию искусства и просветительства «Звук», а также вышедшему сюжету о концерте на телеканале «Россия-1».

Первое отделение открыл ансамбль ударных инструментов, в составе которого выступили Марат Баймухаметов, Софья Бархатова, Илларион Брусс, Егор Веселовский, Элеонора Костина и Руслан Хачатуров. Музыканты исполнили любимое публике сочинение Ивана Тревина *Catching Shadows*.

Затем звучали произведения в исполнении солистов. Кафедру деревянных духовых инструментов представил Даниил Цеп, который исполнил Концерт №2 для фагота с оркестром си-бемоль мажор. ПIANIST Дмитрий Нехорошев виртуозно сыграл три произведения Рахманинова: Прелюдию ми-бемоль мажор, соч. 23 №6, «Полишинель» соч. 3 №4 и Этюд-картину ми-бемоль минор, соч. 39 №5. От выступления Дмитрия публика осталась под большим впечатлением – его одали щедрыми овациями и долго не отпускали со сцены.

Прозвучавшие вокальные номера прекрасно сочетались с инструментальными композициями. Айсылу Сальманова, ассистент-стажер вокального факультета, исполнила арию Донны Анны из оперы «Дон Жуан» Моцарта (партия фортепиано – Маргарита Шатилова). Артак Кулиджанян предстал перед зрителями в роли Евгения Онегина, исполнив знаменитую арию «Вы мне писали...» (партия фортепиано – Алина Смирнова). Концертная программа первого отделения завершилась ярким выступлением фортепианного дуэта. Екатерина Карпова и Анна Винниченко исполнили Прелюдию и Фантастический танец Шостаковича из Сюиты для двух фортепиано фа-диез минор, соч. 6.

После перерыва концертную программу продолжило Рубинштейн-трио в составе Арина Зеленина (скрипка), Никита Каплунов (фортепиано) и Владислав Алмакаев (виолончель). Молодые музыканты исполнили Трио до минор, соч. 101 №3 Брамса. ПIANIST Михаилом Угловым была исполнена Фантазия си-минор А.Н. Скрябина. На контрасте со всеми предыдущими номерами, в заключение концертной программы, в исполнении Виктории Тульской прозвучала Фантазия на темы из оперы «Кармен» в обработке А. Розенבלата (партия фортепиано – Наталья Игумнова).

Стать участником такого концерта – большая радость для каждого студента. В этом же заключается и огромная миссия, ведь выходя на сцену Большого зала, молодые музыканты вносят свою лепту в историю развития студенческой жизни Московской консерватории.

Ангела Шумкова,
председатель студенческого профкома

Виднее, слышнее, цельнее?

Для слушателя, любитель он или профессионал, самый долгожданный концерт всегда ограничен временными рамками. И традиционная рецензия, в каком бы формате она ни была написана, это всегда – взгляд на услышанное «со стороны», насколько бы заинтересованной и искушенной эта сторона ни была. Поэтому для читателя рецензии, независимо от его статуса, оказывается вполне привычным составлять впечатление о концерте через призму слов рецензента, становясь своего рода «косвенным слушателем».

Другое дело – оформление собственных мыслей и чувств исполнителя по поводу состоявшегося концерта. Подобное «саморецензирование» переводит человека на другой уровень слушательского осмысления. Не требуя письменного воплощения, оно заставляет иначе подходить и к чтению чужих текстов. Включающееся здесь критическое мышление, соотношение тех и других художественных впечатлений становятся мощным стимулом развития музыкального вкуса.

Для исполнителя временные рамки концерта совершенно иные. Сам момент выступления – вершина айсберга – всегда предварен подготовкой, занятиями, репетициями или хотя бы чем-то из этого. Послеконцертная рефлексия – отрицательная, положительная, компромиссная – также способна продолжаться непредсказуемо долго.

Чаще всего тексты о предстоящих собственных выступлениях, во-первых, не выходят за рамки краткого анонса в социальных сетях (здоровая самореклама); во-вторых, саморецензия (реакция на собственное выступление) оказывается столь же нераспространенной и странной в печати или даже в соцсети, сколь обычна и естественна она для профессионального диалога музыкантов в узких кругах. Между тем, простым, привычным и отчасти верным установкам – «со стороны виднее», «со стороны слышнее», «со стороны цельнее» – приходится не только доверять, но и проверять их.

Виднее ли? Виднее, но... Даже самый пронизывающий слушатель-рецензент видит исполнителя всего лишь на сцене – на той самой вершине айсберга. При этом путь к ней остается чаще всего за пределами этого видения – как в прямом смысле (путешествие, дорога, предсценическая настройка), так и в переносном (процесс подготовки программы, а часто и организация мероприятия). Артистическая составляющая, так или иначе присутствующая в концерте любого формата, воспринимается визуально и со стороны. В этом львиная доля ее природы. За этим отдельным видом визуального искусства, однако, всегда стоят сложнейшие психофизические процессы. И если они хотя бы в какой-то степени и с большой долей условности подвластны вербализации, то только от первого лица.

Слышнее ли? Слышнее, но... Здесь возникает схожий дуализм. Слушают ли публика (пусть профессиональная) и исполнители одно и то же? Утвердительно ответить на этот

вопрос можно только на самом крупном уровне – одного и того же сочинения. Но внутри этого сочинения их пути рано или поздно, но неминуемо разойдутся – как расходятся сами задачи восприятия и воспроизведения. Более того, чем сложнее устроен сам музыкальный материал, чем больше слухового и исполнительского опыта он требует, тем заметнее становится и количество таких путей, и даже плоскостей, в которых они проходят. Но тем большую ценность обретает и обоюдное знакомство с неизведанными прежде слушательскими и исполнительскими путями.

Цельнее ли? Цельнее, но... Восприятие всего концерта в целом и каждого отдельного произведения (если их больше одного) стоят перед слушателем в другом ракурсе, нежели стоят перед музыкантом исполнение каждого сочинения самого по себе и проживание их единства внутри программы. Разница ракурсов этих двух взглядов на, казалось бы, одно и то же, со своей стороны способна вскрыть нечто важное. И важное именно для слушателя, поскольку исполнитель, читающий рецензию «зала», – несравнимо более обычная ситуация, чем наоборот.

Для концерта, какого бы он ни был формата и жанра, всегда нужны взгляды и отзывы с разных сторон и с разных позиций. Для слушателя рецензия от первого лица представляется чтением не только интересным, но и полезным. Наконец, для музыканта-исполнителя такой текст – в письменной или устной форме – может стать вполне действенным подспорьем к развитию в собственном деле, попыткой упорядочить и проверить на прочность как собственные ощущения от работы, так и свои мысли о ней.

Возможно ли это? Возможно, но...

Дмитрий Баталов,
V курс НКФ, музыковедение



ПРОБЛЕМНЫЙ ВЗГЛЯД

XXI век – не время больших теорий?

XXI век – время, когда музыкальное искусство, казалось бы, достигло пика развития. В прошлом столетии и в первое двадцатилетие века нынешнего было открыто большинство известных техник, в том числе и шумовой, и электронной музыки. Особенно тесно с творческим процессом взаимодействует музыковедение, а затем историческое. Тем не менее мы все чаще наблюдаем крен в сторону науки музыкально-исторической, а музыкально-теоретическая наука как будто отходит на второй план. И, естественно, возникает ряд острых вопросов:

Насколько актуальна в наше время музыкально-теоретическая наука?

Могут ли еще появиться большие теории?

И не менее серьезный вопрос – какой метод анализа сегодня необходим?

Теория музыки играла важную роль с древних времен. На протяжении многих веков проводились исследования, писались научные трактаты, велись дискуссии. В XIX веке теория музыки постепенно расширялась за счет специального изучения вопросов гармонии, контрапункта, музыкальной формы, а в XX столетии она пережила настоящий расцвет. Возникла плеяда выдающихся музыковедов-теоретиков – Л.А. Мазель, В.А. Цуккерман, Ю.Н. Тюлин, И.В. Способин, С.С. Богатырёв и многие другие. Сначала наука ограничивалась исследованиями в пределах XVIII – начала XX веков (музыкальный язык и эстетика Баха, Генделя, венских классиков, композиторов-романтиков, некоторых композиторов XX века...). Их музыка уже тогда была подробно изучена, а сейчас сделано еще больше

открытий. Все изменилось, когда Ю.Н. Холопов расширил исторический горизонт возможностей исследования от древних времен (Средневековье, Ренессанс, Барокко) до современных композиторов с их новыми музыкальными техниками. Эти проблемы стали стремительно восполняться в музыкальной науке, и сегодня существует множество выдающихся работ по старинной музыке и исследованы почти все основные композиторские техники XX века.

Однако в настоящее время устройство музыкальной ткани не так сильно интересует музыковедов. Объектом изучения становится общий процесс развития музыки, историческая преемственность, различные источники, факты, нередко – без особого углубления в структуру музыкального произведения, а лишь с охватом общих контуров. Этим занимается историческое музыковедение, которое особенно стремительно развивалось в XIX веке и в прошлом столетии. Кроме того, ослабление актуальности теоретического музыковедения усугубляется так называемым прикладным музыковедением, которое отвечает исключительно интересам широких масс и все больше завоевывает позиции. Музыка создается для публики, и публику нужно просвещать. А, значит, текст должен быть для нее доступным и понятным.

История музыки, безусловно, важна. Необходимо и прикладное музыковедение для популяризации академической музыки среди широких масс для прививания любви и интереса к ней. Но как бы то ни было, именно через углубленный анализ музыкальной ткани и других сторон музыкальных произведений можно понять: какое место композитор занимает на музыкально-исторической орбите, каковы особенности его авторского стиля, его манеры и, в конце концов, какова степень



его таланта. Всегда будет возникать какая-то научная проблема, связанная с музыкальной теорией, и необходимым окажется глубокое погружение. Хотя, конечно, методы анализа меняются. Сегодня, например, не нужны чисто сухие теории, абстрагированные от музыки. В наше время они формируются в зависимости от того, в какой технике, в какой манере пишет тот или иной композитор.

Если все проблемы и вопросы теории музыки предшествующих эпох решены, то как будет развиваться теоретическое музыковедение дальше? Какие нужны методы анализа? Спрогнозировать будущую ситуацию трудно, но роль музыкально-теоретической науки уменьшаться не должна.

Андрей Жданов,
IV курс НКФ, музыковедение

Дистанционная реальность

Что я думаю и могу сказать о дистанционке? Я печатаю эту фразу и еще несколько минут смотрю на нее, не зная, что дальше с ней делать...

Что для меня дистанционная система? Я жмурюсь, снимаю очки и тру глаза. Они ужасно устают после целого дня у экрана. Когда в последний раз я держала бумажные ноты в руках – кроме тех, что успела взять в библиотеке до закрытия?..

Как я это вижу? Я встаю из-за стола и начинаю ходить по комнате. Мне лучше думается на ходу: чем быстрее шаг, тем быстрее мысль...

Дистанционка – это заточение. Я заперта внутри своей страны и почти заперта – внутри квартиры. Я не могу расколоться, разогнаться. Я чувствую, как стены комнаты давят на мое сознание, как воздух стремительно исчезает в пространстве, которое я делю с человеком, с которым мне не о чем поговорить. Мое вдохновение задохнулось и умерло. Но профессионал – тот, кто способен работать и без него. И я – постараюсь.

Лично для меня в сложившейся ситуации больше минусов, чем плюсов. Однако я вижу необходимым обстоятельно рассмотреть обе стороны. Описывая каждую по отдельности, я рискую слететь в сухое и скучное перечисление (хотя этот способ привлекает меня возможностью структурировать отдельные положения и создать какое-то подобие порядка, столь нужного в это беспорядочное время). Тем более что почти каждый пункт имеет свое «отражение» – некий противовес, и рассматривать их, думаю, лучше, не отрывая друг от друга.

Начну с порядка, поскольку это, кто бы что ни говорил, самое важное в жизни человека. Порядок – своего рода скелет, поддерживающий и позволяющий двигаться, не растекаясь во все стороны. Дистанционка нарушила этот порядок. Установив рамки в виде стен и заблокированных проездов, она растворила границы – и внутри рабочего расписания, и между работой и отдыхом. Лишившись

своеобразного ритуала пути, мы потеряли возможность переключения с рабочей активности на покой. Когда между письменным столом и диваном расстояние в два шага, ощущение, что что-то изменилось, пропадает вовсе. Здорово, что теперь не нужно вставать за два часа до начала занятий и тратить время на дорогу, но и будит по утрам уже не прохладный уличный воздух и быстрый шаг, а нездорово крепкий кофе.

Формат «созвонов» хорош тем, что можно корректировать расписание, но он же приводит к тому, что как преподаватели, так и студенты забывают о личном временном пространстве друг друга: фраза «звони и пиши в любое время» лишает священную неприкосновенности вечерние часы и выходной, постепенно изнашивая мозг, вынужденный перманентно находиться в напряженной готовности работать.

К этому пристраивается увеличение общей учебной нагрузки за счет появления регулярного формального письменного домашнего задания разного объема по предметам, по которым его ранее не было, а также «вместо лекции вы должны прочитать статью/ряд статей по теме и законспектировать это», поскольку «там больше, но тема раскрыта полнее». У этого есть очевидный плюс: возможность узнать больше информации и выходных данных и воодушевленно пополнить список «почитать и посмотреть на досуге» новыми пунктами. Однако это же порождает печальную шутку: «когда учишься дома на удаленке, рабочее место покидаешь не ты, а твой мозг».

Вообще, образование на дистанционке оказывается подвешенным на непрочной веревке возможностей техники и сети. Качество обучения зависит теперь в большей степени от технического обеспечения студентов и преподавателей, нежели от чего-либо еще. Смешно и до крайности печально слышать истории однокурсника о том, что ради лекции он забирался на холм или шел пешком до станции, потому что там связь лучше, чем у него дома. Куда печальнее заниматься гармонией по телефону и полифонией по переписке.

Правда, если техника и интернет все же не подводят, то перед человеком открывается буквально целый мир. Онлайн-конференции, покинув пределы института, позволяют собрать участников и слушателей из разных городов и стран. А функция записи в Zoom – охватить еще большую аудиторию и оставить видеоматериалы, которые могут пригодиться в будущем. Благодаря этому же пропустившие лекцию могут просто посмотреть ее позже, а не довольствоваться шифрами в конспектах своих соучеников.

Дистанционка заставила многих людей почтенного возраста приобщиться к «техническому прогрессу», что стало для многих подвигом, которым они могут гордиться. Прекрасно понимаю, как это непросто, ведь это сделало их ближе к поколению своих детей и студентов, что, на мой взгляд, однозначно хорошо.

Но самое печальное и болезненное я оставила на конец – в этой ситуации люди оторваны друг от друга. И привязаны друг к другу одновременно. Мы оторваны от тех, до кого не дойти пешком, и привязаны к тем, с кем делим жилплощадь. Увы, далеко не все семьи живут дружно или хотя бы мирно. И то, что человек, с которым ты всегда ладил, начинает раздражать только от того, что вы рядом круглые сутки, тоже ничуть не радует. В такое время как никогда начинаешь ценить живое общение. И хорошо, если для встречи с тем, кто тебе интересен и дорог, достаточно лишь выгадать окно в расписании, пополнить «Тройку» и пройти через испытания общественным транспортом. Куда сложнее, когда увидеть кого-то можно лишь по ту сторону экрана, жертвуя при этом сном из-за разницы в рабочем расписании и часовых поясах.

Все это могло бы стать эпизодами для антиутопии или архауса. Но быть героем какой-то истории забавно только в собственной фантазии. А нынешние реалии напоминают бесконечный, тяжелый сон, от которого никто не может проснуться.

Анастасия Гольц,
студентка III курса ГМПИ
им. М.М. Ипполитова-Иванова



Фото Евгения Софийчука, ТАСС

