

ТРИБУНА

МОЛОДОГО ЖУРНАЛИСТА

МУЗЫКАЛЬНАЯ ГАЗЕТА СТУДЕНТОВ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ



ВЫХОДИТ С 1998 ГОДА

№1/ 234/ ЯНВАРЬ 2025

tribuna.mosconsv.ru

КООРДИНАТЫ ТВОРЧЕСТВА

Юрий Сергеевич Каспаров входит в число ключевых композиторов современной московской школы. Он – единственный на нынешней кафедре композиции МГК ученик Э.В. Денисова. Они оба начинали свой путь как представители технических профессий, после чего делом жизни избрали сочинение музыки.

Мне посчастливилось неоднократно беседовать с Юрием Сергеевичем. Кроме мастеров, у которых он учился непосредственно, интересно и неожиданно было узнать, что его «косвенными» учителями стали главным образом композиторы-коллеги его поколения. Среди любимых партитур он также называет произведения зарубежных классиков авангарда XX века, отмечая: *«Наверное, легче назвать композиторов, которые на меня не повлияли! Из тех, чьи партитуры много лет являлись моими настольными, назову Арнольда Шёнберга, Луиджи Нони и Витольда Лютославского. Однако чаще на меня влияли не великие, а коллеги моего поколения».*



Композитор всегда открыт к сотрудничеству с публикой, охотно делится подробностями своей творческой биографии, а также рассказывает о своеобразии применения техник композиции в музыке XX века. Итогом обобщения авторских концепций стала книга «Темброфактура в современном камерном ансамбле», выпущенная издательским центром Московской консерватории в 2023 году. Подробно, последовательно, скрупулезно Ю.С. Каспаров рассматривает основные исполнительские приемы новой музыки, обобщая собственную многолетнюю творческую деятельность: *«За долгие годы работы мне удалось накопить уникальный опыт. Я ставил самые разные эксперименты: выяснял, какие из новейших приемов устойчивые, а какие нет; какие гибкие, а какие, напротив, «одномерные»; какие легко берутся, а какие лучше в концертной практике не использовать из-за высокой вероятности киксов или иных неприятностей и т.д. Я также исследовал*

соединения разных приемов, на практике оценивая результаты новых темброфактурных структур».

Значительная часть жанровой палитры творчества Юрия Каспарова – крупные театральные и инструментальные жанры. Среди его произведений – моноопера *«Nevermore!»* по стихотворению «Ворон» Эдгара По, около 40 симфонических партитур, примерно 60 камерных сочинений, среди которых особое место занимают композиции для большого ансамбля солистов – симфониетты. Многие сочинения Юрия Сергеевича имеют программные заголовки. Например, Первая симфония названа «Герниковой», Второй дано имя «Крейцера», Третья обозначена как «Экклезиаст», Четвертая названа «Нотр-Дам», Пятая – «Кафка». Перу Юрия Каспарова принадлежат также концерт для органа «Обелиск», симфоническая картина «Мир, каков он есть».

Юрий Каспаров – приверженец додекафонного метода композиции. Однако для него это не догма, а лишь руководство к действию. У композитора есть и произведения на заказ, написанные более понятным музыкальным языком. Ответственно он подходит и к другим компонентам своей деятельности: просветительским мероприятиям, музыкальной педагогике. Композитор читает лекции, составляет программы концертов.

Обращаясь к своим ученикам, он настаивает: ничто не должно исчезнуть из памяти композиторов XX-XXI веков. Музыкальные диалоги с прошлым являются важнейшим инструментом для сохранения композиторской памяти. Своей главной педагогической задачей профессор Ю.С. Каспаров видит создание некоего «стенда», где на многочисленных примерах можно понять все многообразие его системы. Множество образов можно обнаружить и у самого композитора, который в личной беседе отмечает: *«Приемы являются носителями образов, а образы не могут быть абстрактными. В моих сочинениях есть основные модусы, которые четко прослеживаются: плач, смех, баталии, взрывы».*



В. Полянский и Ю. Каспаров

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ



Ф. Караев и Ю. Каспаров

Композитор уверен: в XX веке количество координат музыкального пространства значительно увеличилось, а новой координатой в музыке стала темброфактура: «По моему мнению, это началось после польского авангарда XX века. К примеру, в творчестве К. Пендерецкого главенствуют тембр и фактура. В 80-е годы эти параметры композиции соединились в темброфактуру, которая начала вытеснять звуковысотность».

В рамках этой системы многочисленные координаты творчества сочетает и сам Юрий Каспаров, проявляя все новые грани своей личности. Художник, признанный в России и за рубежом, профессор, пользующийся уважением коллег, Юрий Сергеевич неустанно работает над новыми сочинениями и постоянно собирает в своем классе увлеченных молодых композиторов.

София Фокина,
IV курс НКФ, музыковедение

МАСТЕР СОВЕТСКОГО СТИЛЯ

Каждому образованному человеку известны имена таких композиторов, как Дмитрий Шостакович, Гавриил Попов, Александр Мосолов, но далеко не каждый знает имя *Алексея Животова*, который наряду с другими лидерами отечественного авангарда искал пути обновления музыкального искусства, активно экспериментировал с современными техниками, выработал собственную неповторимую манеру письма. В 2024 году исполнилось 120 лет со дня его рождения.

Практически вся жизнь А.С. Животова (1904 – 1964) была связана с Петроградом (позднее – Ленинградом), куда его семья переехала в 1914 году. В этом городе Алексей Семенович получил высшее образование в Ленинградской государственной консерватории, где учился с 1923 по 1930 годы по классу кларнета, фортепиано и ударных инструментов.

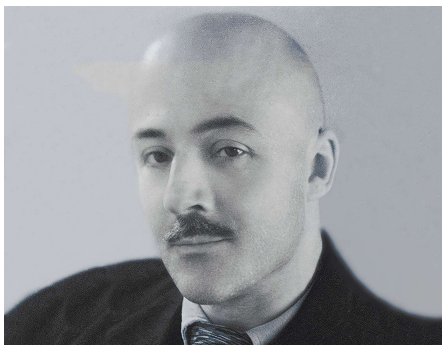
По воспоминаниям Е.А. Мравинского, занимавшегося с ним в одной группе, Животов был «рыцарственный, кристально честный и глубоко принципиальный, феноменальной душевной чистоты человек». Музыканты подружились еще во время подготовки к поступлению в консерваторию и впоследствии любили играть в четыре руки, вместе занимались сольфеджио. С Животовым учился и Дмитрий Шостакович, который нередко исполнял его произведения в концертах. В начале 1930-х годов Шостакович заведовал музыкальной частью Ленинградского Театра Рабочей Молодежи и охотно приглашал однокурсников, в том числе Животова, для написания музыки и выступлений с лекциями.

В 1933 году Животов был принят в Ленинградское отделение Союза композиторов и посвятил себя исключительно сочинительству. Этот период стал временем расцвета его творческой деятельности – были написаны Фрагменты для Нонета (1929), Джаз-сюита для камерного ансамбля (1930), песенно-симфонический цикл «Запад» для большого симфонического оркестра, смешанного хора и тенора соло (1932), вокальный цикл «Лирические этюды», а также «Элегия памяти Кирова» для большого симфонического оркестра (1935).

На становление его композиторского почерка оказало серьезное воздействие знакомство с сочинениями Пауля Хиндемита, который, как известно, в 1927-1928 годах совершил поездки в СССР в качестве альтиста в составе основанного им *Amar-Hindemith Quartet*. Установление личных контактов и культурный обмен между советскими и европейскими композиторами имели большое значение для отечественной культуры.

Идея «новой вещности», урбанизм, желание запечатлеть в звуках явления современности, разрушение границ между высоким и низким отличало многие музыкальные высказывания эпохи конструктивизма, в том числе «Завод» и «Плотину» Мосолова, «Электрификат» Половинкина, «Рельсы» Дешевова, «Фабрику» из «Стального скака» Прокофьева. Эту линию подхватывает и Животов в *Industrializzazione*, а также отчасти во Фрагментах для нонета, где ощущается пульс времени – созвучные конструктивистским устремлениям моторность движения, напористость звучания, преобладание остигнатности, монтажный принцип построения формы, диссонантность вертикали и предельное расширение тонально-гармонической системы.

Хотя ранние сочинения Животова свидетельствуют о том, что он отдавал предпочтение инструментальной музыке (камерной и симфонической), постепенно к середине 1930-х годов наблюдается смещение интересов в сторону камерно-вокальной лирики. Среди образцов вокального жанра можно назвать «Лирические этюды» (1934), «Счастье» (1943), «Песни о Ленинграде» (1944) на стихи его супруги Натальи Ивановны, Четыре романса на стихи Д. Давыдова (1946), «Весну» (1949) на стихи А. Прокофьева, М. Исаковского,



ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ

С. Щипачева и Пять песен на стихи М. Исаковского (1950). Произведения Животова начинают охотно печатать и исполнять на концертной эстраде, о нем пишут восторженные отзывы в газетах, называют «мастером соцреалистического большого стиля в советской музыке».

Будучи членом Союза работников кинематографии СССР, композитор пишет музыку ко многим кинолентам и мультфильмам. В 1930 году Белгоскино выпускает мультфильм «Похождение на границе» (режиссер – Ю.В. Тарич). 23 марта 1932 года в Белгоскино выходит первый в Белоруссии звуковой фильм «Слава мира», повествующий о том, как антифашисты одной западноевропейской страны сорвали погрузку оружия, предназначенного для войны с Советским Союзом (режиссер – В.П. Вайншток). Следующая работа датирована 1937 годом – Животов пишет музыку к фильму «За Советскую Родину» (Ленфильм), снятому по повести Геннадия Фиша «Падение Кимас-озера» (режиссеры – Р.А. и Ю.А. Музыканты). Съемки фильма проходят в Карелии, его действие переносит зрителей в 1921 год на советско-финскую границу. Художник картины – М.П. Цыбасов – видный представитель школы П. Филонова. В 1953 году выходит фильм-спектакль «Весна в Москве» (режиссеры – Н.Н. Кошеверова и И.Е. Хейфиц), а в 1955 году Ленфильм выпускает «Двенадцатую ночь» (режиссер – Я.Фрид) – первую отечественную экранизацию Шекспира. После премьеры Фрид вспоминал, что музыка Животова легко запоминалась, его песни с удовольствием напевались всеми, кто смотрел фильм, а особую популярность завоевала песенка шута, порученная Бруно Фрейндлиху.

К сожалению, далеко не все замыслы композитора оказались реализованными. Его творческий путь как нельзя лучше отразил специфику времени с его сложностями и катаклизмами: яркий авангардист 1920-х годов, он был вынужден в силу различных обстоятельств «раствориться» в прикладной и вокальной музыке. Радикальность мышления, сложный гармонический язык сменились ясностью стиля, тяготением к мелодичности, национальной характерности.

На данный момент произведения Животова практически нигде не исполняются, и с его творчеством знакомы лишь немногие. Тем не менее, в честь композитора в 2021 году был организован фестиваль «Энергия открытий» и поставлена драма с оркестром «Жизнь подо льдом». Хочется надеяться, что его музыка еще ждет своих исполнителей.

*Елизавета Романова,
IV курс НКФ, музыковедение*

ПОРТРЕТ С ВАРИАЦИЯМИ

Николай Каретников (1930 – 1994) – один из самых последовательных и бескомпромиссных представителей отечественного послевоенного авангарда. Основой стиля Каретникова послужила «классическая» додекафония, верность которой он хранил долгие десятилетия. Композитор Сергей Слонимский вспоминал: «Вы заметили у наших критиков пристрастие к «тройкам»? Раньше были Хренников-Кабалевский-Хачатурян, сейчас – Шнитке-Губайдулина-Денисов. Но вот уже Каретников в этот ряд не попал лишь потому, что он «четвертый». Ужасно обидно за этого композитора, любимого, насколько я знаю, и Губайдулиной, и Шнитке...».

Николай появился на свет в 1930 году в Москве в музыкальной семье. «Я родился под вокальные упражнения», – вспоминал композитор, ведь его мать – актриса Московского Художественного театра Мария Сухова – обладала красивым голосом, а отец – певец-баритон Николай Георгиевич Каретников – выступал на сцене Московского театра оперетты. Родители мечтали о том, чтобы их сын стал музыкантом. В военном 1942-м году, когда Николаю исполнилось 12 лет, его приняли в Центральную музыкальную школу в класс виолончели. Впрочем, гораздо больше мальчику нравилось импровизировать на фортепиано.

Заметив особый талант Каретникова, выдающийся композитор и педагог Виссарион Яковлевич Шебалин предложил Николаю заниматься у него в классе композиции. В этом же классе у Шебалина училась и юная Александра Пахмутова. Свое обучение у профессора Шебалина Николай Каретников продолжил в стенах Московской консерватории. Его педагогом по классу инструментовки стал Юрий Шапорин, наследник традиций великого симфониста Римского-Корсакова.

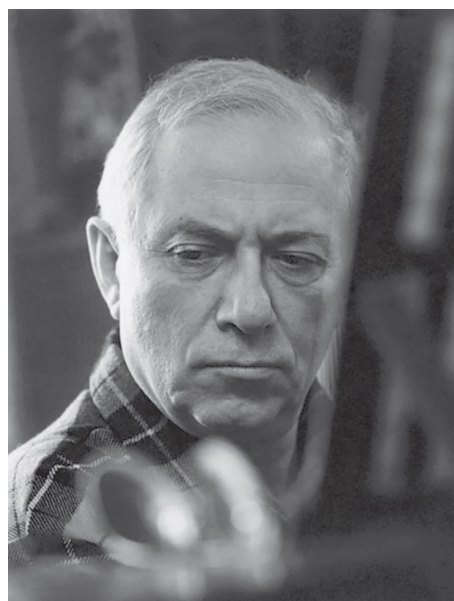
Ранние сочинения композитора были тепло приняты как широкой публикой, так и критиками.

Первую известность Каретникову принесла его дипломная работа – оратория «Юлиус Фучик». С успехом прошли премьеры двух его симфоний, получивших высокую оценку Шостаковича. Но молодому автору было тесно в канонических рамках классической музыки, его увлекало все новое, экспериментальное, революционное.

Педагоги и соученики всегда отмечали оригинальность музыкального мышления Каретникова и его независимый характер. Он был поклонником самой авангардной музыки, даже подпольно брал уроки у композитора Филиппа Гершковича – ученика Берга и Веберна. Большое впечатление на молодого музыканта произвели концерты канадского пианиста Гленна Гульда, посетившего Москву в 1957 году. Интерпретации сочинений Веберна и Баха в исполнении Гульда настолько покорили Каретникова, что он решил стать последователем Новой венской школы.

Тяга к авангардной музыке не помешала музыканту прийти к Богу. В возрасте 27-ми лет он крестился, а позднее примкнул к пастве протоиерея Александра Меня, служившего в маленьком храме в поселке Новая Деревня под Москвой. Отец Александр Меня благословил Николая Николаевича творить церковные песнопения в естественной для него манере.

Под влиянием духовного пастыря Каретников начал сочинять оперную дилогию, на создание которой ушло долгих десять лет. Роман Шарля де Костера «Тиль Уленшпигель» Николай прочел еще в детстве. На его сюжет он написал первую часть дилогии – одноименную аллегорическую оперу. Второе сочинение – опера «Мистерия апостола Павла» – посвящена миссионерской деятельности апостола и его вымышленной встрече с римским императором Нероном. Сюжет был предложен Александром Менем, которому



ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ



Н. Каретников и А. Пахмутова с В.Я. Шебалиным в ЦМШ, 1946

стернака» были созданы в 1969 году для кинофильма «Бег». Режиссеры Алов и Наумов включили в киноленту фрагменты четырех хоров композитора. На этом сотрудничество композитора с ними не закончилось: произведения Каретникова звучат в шести картинах Алова и Наумова.

В 1962 году по заказу своих друзей – молодых хореографов Наталии Касаткиной и Владимира Василёва Каретников сочинил музыку к балету «Ванина Ванини» по мотивам новеллы Стендаля. Спектакль готовили к постановке в Большом театре. Артисты и оркестранты жаловались на «немузыкальность» и «нетанцевальность» партитуры, отказывались приходить на репетиции. Был назначен худсовет во главе с Шостаковичем, который поддержал молодых создателей балета. Авангардный спектакль прошел с успехом, но вскоре ситуация повторилась. Не приняли и не поняли музыку и второго балета Каретникова под названием «Геологи».



Николай Каретников с сыном Антоном

Политика властей в отношении авангардного искусства ужесточилась после визита Н.С. Хрущева на выставку молодых художников «Новая реальность», проходившую в Манеже в декабре 1962 года. На следующий день в газете «Правда» был опубликован разгромный доклад, который послужил началом кампании против формализма и абстракционизма в СССР. Каретникову настоятельно порекомендовали убрать из партитуры нового балета всю авангардную музыку и включить в нее его ранние произведения. Балет «Геологи» на сюжет из советской жизни понравился и зрителям, и лично министру культуры Фурцевой, но достоинства музыки рецензенты не обсуждали.

Все следующие новаторские произведения Каретникова подвергались жесткой критике. В 60-е и 70-е годы он, как и многие его коллеги-авангардисты, сочиняет музыку «в стол». Средства к существованию в этот период приносили заказы для кино и драматического театра: «Нет такого композитора – есть только кинокомпозитор», – сетовал Николай Николаевич. Со-

чиняя музыку для кино, Каретников сотрудничал с Аловым и Наумовым, Хуциевым, Авербахом и многими другими знаменитыми режиссерами. Написал музыку к более чем 30-ти драматическим спектаклям. Это были исключительно симфонические произведения без использования электроники. В 1965 году он создал музыку для одного из самых знаменитых спектаклей Юрия Любимова в Театре на Таганке – «Десять дней, которые потрясли мир» по Джону Риду.

Верность своему новаторскому стилю композитор сохранил и в своих последних сочинениях – Квинтете для струнных и фортепиано, Концерте для струнных и втором хоровом цикле – «Шесть духовных песнопений». Вторую камерную симфонию он не успел завершить...

Николай Николаевич скоропостижно скончался в 1994 году. За четыре года до смерти он опубликовал книгу воспоминаний «Темы с вариациями». В ней он рассказал о встречах с великими музыкантами – Генрихом Нейгаузом, Марией Юдиной, Дмитрием Шостаковичем. «Я уже не такой, как мои учителя, – с горечью констатировал он. – Уже не такой. Я хотел бы, чтобы мои дети стали такими, как они. И для этого я обязан быть хотя бы промежуточным звеном между культурой ушедшей и той, что может родиться».

композитор и посвятил свое сочинение. Литературный текст дилогии Каретников создавал в сотворчестве с отцом и сыном Лунгиными.

Опера «Тиль Уленшпигель» впервые была поставлена в Германии в 1993-м году. Телеспектакль режиссера Анатолия Эфроса так и не вышел в эфир – Каретникову удалось сделать лишь аудиозапись несостоявшейся премьеры. Первое концертное исполнение второй части дилогии – «Мистерии апостола Павла» – состоялось под управлением Валерия Гергиева в Ганновере в 1995 году, спустя год после смерти автора.

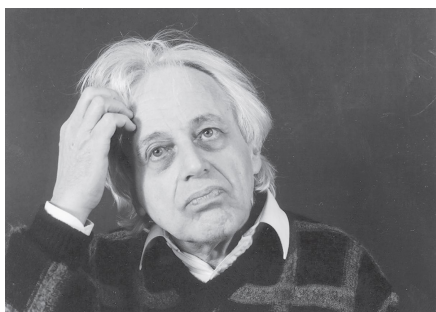
Николай Каретников был уверен, что «вся великая музыка написана в диалоге с Богом», а смысл существования человечества – в обретении Божьего царства. Одним из первых в Советском Союзе он начал писать духовную музыку. «Восемь духовных песнопений памяти Бориса Па-

101 ГОД И 100 МЕТРОНОМОВ

В 2023 году музыкальный мир отмечал 100-летие *Дьёрдя Лигети*, венгерского и австрийского композитора, музыковеда и экспериментатора. В честь этого события прошли концерты, где звучали его сочинения, как известные публике, так и исполненные впервые.

Честно признаюсь, до концерта в Рахманиновском зале Московской консерватории я не была большим знатоком творчества Лигети. Однако после феерического выступления «Студии новой музыки» захотела получше узнать о достижениях юбиляра. В результате возникло желание написать творческий портрет человека, который через многое прошел, но не утратил веры в лучшее, желания жить и творить.

Непростая линия жизни Дьёрдя Лигети началась в небольшом старинном городе Дичёсентмартон, расположенном в Трансильвании. Здесь проживала семья еврейского банкира Шандора Ауэра, потомка великого скрипача-виртуоза Леопольда Ауэра. В семье говорили по-венгерски, а потому немецкую фамилию Ауэр, что означает «луг», отец решил перевести на венгерский язык – получилась Лигети.



К музыке Дьёрдя тянуло уже в детстве, но учиться профессионально он начал только в 18 лет. Поступил в Консерваторию города Клужа, вскоре издал первое сочинение – песню «Кинерет» на стихи поэтессы Рахель Блувштейн. Но здесь в жизнь начинающего композитора жестоко вторглась война: в 1943 году семья Лигети была арестована. Брат, отец, дядя и тетя Дьёрдя погибли в концлагерях, матери чудом удалось выжить в Освенциме.

По окончании войны Лигети вернулся к сочинению и за следующее десятилетие написал 75 произведений. В своих ранних опусах композитор продолжил традиции Ференца Листа и Белы Бартока, которые, как и он, изучали венгерский фольклор, вдохновлялись им. Благодаря радиотрансляциям Лигети познакомился с новой музыкой западных композиторов-авангардистов, особенно его впечатляли сочинения немецкого композитора Карлхайнца Штокхаузена, стремительно занимавшего позиции лидера музыкального авангарда.

В 1956 году композитор совершил путешествие в Вену, а затем отправился в Кельн, где встретился со Штокхаузеном. Вскоре Лигети вошел в круг авангардистов, а его имя стало известно в сообществе музыкантов. Кельнская премьера симфонического опуса «Явления», состоявшаяся в 1960 году, прошла с большим успехом.

Одиночество преследовало его как в жизни, так и в музыке: он тщательно изучал открытия и композиторские техники других композиторов, при этом не желал примыкать ни к одному из новых течений. Лигети создал собственный и узнаваемый музыкальный мир. Главным его открытием стала «микрополифония» – соединение множества коротких, почти идентичных мелодий. Вместе звучащие эти мелодии создают, как писал сам композитор, ощущение «плотно смотанного клубка паутины».

В одном из своих интервью композитор признавался, что панически боится пауков, однако испытывает огромный интерес к паутине. Отголоски арахнофобии (что в переводе с греческого означает «страх паукообразных») можно услышать и в характере музыки — она часто звучит затаенно, тревожно или даже пугающе. Источником вдохновения для композитора были и механические приборы — он особенно любил поломанные механизмы; его вдохновляли маленькие дефекты, нарушающие размеренный ход. Скорее всего они явились из прошлого композитора: «Рядом с нами жила вдова, ее муж был ученым, метеорологом, – вспоминал он. – После его смерти осталось огромное количество различных измерительных приборов, издающих громкие звуки. Помню множество тикающих часов, маятники которых двигались в разном темпе».

Эти воспоминания подарили композитору интересную идею опуса «Симфоническая поэма для ста метрономов». Это произведение исполняется 100 метрономами, каждый из которых запрограммирован на определенный темп, размер и время звучания. Все метрономы начинают звучать одновременно как одно большое шумовое пространство, далее они один за другим выключаются, в конце же остается лишь один из них.

В 1965 году Лигети написал масштабный Реквием для пятиголосного хора, оркестра и двух солисток – размышление на тему драматичной, полной войн и катастроф истории XX столетия. «Это реквием по всему человечеству», – говорил композитор. Он был удивлен, когда друг рассказал ему о том, что услышал его музыку, в том числе Реквием, в новом фильме Стэнли Кубрика «Космическая одиссея 2001 года». Начало фильма стало одним из самых революционных режиссерских решений в истории Голливуда: в течение трех минут зритель созерцает черный экран под звуки музыки Дьёрдя Лигети.

Музыка, сыгравшая столь важную роль в фильме, была использована постановщиками без согласования с автором, а потому Лигети публично выразил свои претензии и добился компенсации. Впрочем, позднее он признавался, что был очень доволен тем, что благодаря прекрасному фильму его музыка обрела всемирную славу. Уже с согласия композитора Стэнли Кубрик использовал его сочинения в фильмах «Сияние» и «С широко закрытыми глазами».

Роль Лигети в общемировой музыкальной культуре велика, он оставил большой след как в академической сфере, так и в кинематографе. На протяжении всей жизни композитор занимался поиском необычных сочетаний звука и ритма, экспериментами в области пространства. Круг его интересов не ограничивался культурами Европы и Северной Америки, он любил Африку, увлекался Востоком, под его влияние попало множество композиторов: от его учеников (Сидни Корбет, Вольфганг фон Швайниц, Сильвия Фомина) до тех, кто с удовольствием слушал и впитывал его творчество (среди наших соотечественников это София Губайдулина, Эдисон Денисов). Его киномузыка нашла продолжение у таких композиторов, как Эдуард Артемьев, который, как и Лигети, умел ощущать пространство и создавать удивительные стереоэффекты.

Тамелла Рзаева,

IV курс НКФ, музыковедение

ПРОБЛЕМНЫЙ ВЗГЛЯД

(НЕ) СЛИШКОМ ПОЗДНО?

Музыкой нужно начинать заниматься либо до восьми лет, либо не начинать вообще – такая позиция с давних пор культивируется в среде профессиональных (и не только) музыкантов. Справедливо или вредно такое утверждение? Существует ли *эйджизм* (дискриминация на основании возраста) в среде музыкантов и что с этим делать? В стенах консерватории такие вопросы звучат немного странно, ведь подавляющее большинство студентов с самых ранних лет «осаждают крепости» музыкального искусства. Но «большинство» не значит «все».

Мои родители не поддерживали мое стремление учиться в музыкальной школе. Я смотрела на своих одноклассников, которые уже умели наигрывать простенькие мелодии на школьном пианино, и мечтала научиться так же. Моя школьная учительница музыки заметила мой интерес и часто оставалась со мной после уроков, чтобы немного позаниматься. И лишь благодаря ей в шестом классе после многолетних тренировок с родителями мне удалось оказаться на пороге музыкальной школы.

Едва в сентябре начались занятия, как один из моих педагогов четко и ясно сказал: «Зря ты сюда пришла. Лучше бы учила математику или английский. Тебе почти двенадцать лет, музыкантом ты уже не станешь». Но неужели все было впустую?! Неужели недостаточно того, что я готова была вкладывать в занятия свое время и силы? Неужели неважно, что я не по своей воле так поздно пришла сюда?

Я не остановилась. После года занятий вокалом записалась еще и в класс фортепиано, после 11-го класса поступила в музыкальный колледж на теорию музыки, а затем и в Московскую консерваторию. Но до сих пор временами я задаю себе вопрос: а имею ли я право называть себя музыкантом? Я ведь начала так поздно.

Конечно, нельзя отрицать, что на стороне раннего обучения много преимуществ. Во-первых, игровой аппарат: гибкость пальцев, скорость адаптации. Во-вторых, время: пока одни условную скрипку видели только на картинках, другие уже резво играют гаммы. Достигнуть нужного уровня часто оказывается трудной задачей, особенно в условиях непрекращающейся конкуренции. В-третьих, нельзя сбрасывать со счетов значение удачи. Может показаться, что она-то здесь совершенно ни при чем, но это не так.

Детям, которые имели возможность начать рано, во многом просто повезло. Повезло родиться в семье, где занятия музыкой не считались абсолютно бесполезным занятием. Повезло жить в городе, а не в каком-нибудь дальнем поселке, где до общеобразовательной школы приходится каждый день преодолевать путь в несколько километров туда и обратно, а музыкальной и вовсе нет. Повезло иметь дома инструмент для самостоятельных занятий и множество других факторов. Да, у меня по всем пунктам – мимо.

А что же на стороне тех, кто начал поздно? Осознанность. Те, кому приходилось штурмовать множество препятствий, чтобы только заслужить право начать заниматься, прекрасно понимают, для чего они это делают. Зачастую они занимаются аккуратнее и упорнее, стараются грамотнее планировать свое время, уделять больше внимания самостоятельной работе. Такие учащиеся осознают, что они сами ответственны за свой выбор, ведь никто не привел их за руку и не заставил заниматься. Такой подход безусловно благотворно влияет на прогресс и качество обучения. Да, далеко не все те, кто начал свой путь в музыке в старшем возрасте, станут выдающимися или просто профессиональными музыкантами. Но стоит ли из-за этого отказывать им в праве получать музыкальное образование? Думаю, что нет. В противном случае придется вычеркнуть из истории музыки целый ряд выдающихся имен.

Композитор и пианист Джордж Гершвин лишь в 12 лет начал самостоятельно учиться играть на фортепиано, находясь под впечатлением от встречи с 10-летним скрипачом Максом Розеном.

Люка Дебарг, французский пианист, ставший лауреатом XV Конкурса Чайковского в Москве, впервые сел за фортепиано в 10 лет, с 11-ти до 15-ти самостоятельно осваивал инструмент, потом 5 лет не подходил к нему и лишь в 20 начал заниматься с учителем.

Композитор Арам Хачатурян с детства очень любил музыку и в школьной капелле играл на фортепиано, горне и тубе. Однако родители не были довольны его увлечением, потому что занятия музыкой он смог начать лишь в 19 лет.

Этот список можно продолжить. Серьезно заниматься музыкой начали Римский-Корсаков в 12 лет, Шнитке – в 12, Вагнер – в 15, оперная певица Г. Вишневецкая – в 17, джазовый гитарист Уэс Монтгомери – в 20, Альбер Руссель – в 25, Пьер Шеффер – в 28...

Итак, почему все же стоит получать музыкальное образование тем, кто уже перерос общепринятый возрастной порог? Во-первых, музыка – это не только исполнительские специальности, где действительно возраст может играть роль. Интеллектуальные способности, которые нужны, например, для занятий композицией, музыковедением, звукорежиссурой, в достаточной степени развиваются к более позднему времени. Во-вторых, некоторые музыкальные инструменты физиологически больше подходят для взрослого сформировавшегося человека (например, такие крупные, как контрабас, тромбон, туба). Возможно тем, кто поздно начинает, следует в первую очередь обратить внимание именно на них. В-третьих, уже отмеченная осознанность в подходе к занятиям. И, в-четвертых, учащемуся не обязательно ставить себе целью стать профессионалом: даже любительские занятия благотворно влияют на развитие личности, расширение кругозора и повышение общекультурного уровня.

К счастью, в современном мире появляется все больше и больше возможностей для взрослых, стремящихся приобщиться к музыкальному искусству. Это частные музыкальные школы, студии, курсы, платные занятия с педагогами, расширение возрастного диапазона поступающих в ДМШ. Доступность образования в сфере искусства сильно возросла, и в этом вопросе последнее слово остается за педагогами: отвернут ли они взрослого ученика от музыки, напомнив ему, что поезд давно ушел, либо поддержат и направят.

И еще раз о себе: мои родители счастливы, что я выбрала путь музыканта и занимаюсь любимым делом. И это, пожалуй, моя главная победа.



Анна Курова,

студентка V курса НКФ, музыковедение

ЗА ТВОРЧЕСКОЙ БЕСЕДОЙ

«КОГДА ТЫ В СТУДИИ – МИРА ЗА ПРЕДЕЛАМИ РОЯЛЯ НЕ СУЩЕСТВУЕТ...»

Пианист Элси Варандо – один из ярких современных исполнителей. Выпускник фортепианного факультета и ассистентуры-стажировки Московской консерватории (класс профессора А.Г. Севидова), он в ушедшем 2024 году выпустил сольный альбом с музыкой С.В. Рахманинова, К. Дебюсси и Ф. Листа, а также два релиза в дуэте с пианисткой Полиной Желибой. В беседе с нашим корреспондентом он размышляет о себе и своем призвании.

– **Элси, как и когда Вы поняли, что хотите заниматься музыкой?**

– В детстве на меня сильное впечатление произвел фильм Романа Полански «Пианист» с Эдриеном Броуди в главной роли.



Многое, конечно, прошло тогда мимо моих глаз и ушей, но образ творца за роялем меня по-настоящему увлек. Поделюсь личной историей. В свое время мой дедушка запрещал моему отцу заниматься музыкой. Он считал, что это недостойно мужчины. И, заметив у меня влечение к музыке, мой отец приложил все усилия, чтобы я стал артистом.

Почему фортепиано? Знаете, я сразу понял, что хочу играть именно на рояле, и теперь счастлив, что выбрал именно этот инструмент. Хотя и выбора как такового не было, иные инструменты меня абсолютно не интересовали. Никогда не мог представить себя со смычком в руках или тростью в зубах!

– **Ваши родные края славятся бойцами ММА, мастерами других видов единоборств. А вот академических музыкантов среди них немного. В чем Ваша особенность?**

– Да, действительно, наши края славятся храбрыми молодцами, любящими борьбу, бокс и прочие единоборства. Я их тоже люблю – например, являюсь большим поклонником бокса и неистово поддерживаю своего земляка Артура Бетербиева. Но, честно сказать, заниматься подобным никогда не хотелось. В детстве меня отдавали в спортивные секции: кикбоксинг, тхэквондо, тот же бокс. Но когда у тебя появляется выбор между выступлением на сцене в красивом костюме и ежедневными ударами по лицу, кровью, потом и прочим... то выбирать тут не из чего.

А касательно вашего вопроса, то я хочу, чтобы меня оценивали вне всяких категорий, и уж тем более не по месту моего рождения. Я музыкант, и, когда публика воспринимает мою игру, я не хочу, чтобы она это как-то соотносила с моим происхождением.

– **Как Вы считаете, сказывается ли Ваш темперамент на интерпретациях?**

– В данном вопросе чувствуются некоторые предрассудки. Я всегда был весьма впечатлительным, меланхоличным и даже сентиментальным, но и горский темперамент у меня однозначно есть, и, как говорится, «*кровь – не вода*». Но все-таки я стараюсь применять свой темперамент только там, где это действительно необходимо, и я не считаю это какой-то проблемой. Музыкант – это же настоящий хамелеон! Он понимает, какие эмоции нужно продемонстрировать в каждом конкретном случае.

– **У Вас уже имеются студийные записи: одна сольная, а также две в дуэте с пианисткой Полиной Желибой. Вам предпочтительнее играть одному или в ансамбле?**

– Мир музыки необъятен! Есть еще столько произведений, которые мне бы хотелось исполнить, – и сольные, и с оркестром, и в ансамбле. Мне важно играть то, что мне нравится. И пока что это удастся. И как солист, и в дуэте с Полиной я счастлив. Для меня не существует каких-то градаций: я одинаково люблю свои разные роли – и солиста, и участника самых разных составов.

– **Что бы Вы выбрали: много сольных концертов или много студийных записей?**

– Скорее всего, я выберу много студийных записей. Мне очень важно донести свои идеи до публики, да и не вся музыка предназначена для громких криков «браво», аплодисментов, цветов и поздравлений. Работая в студии, я всегда стараюсь отдать дань уважения композитору. Мне важно транслировать его идеи и свое видение как можно более детально. И это легче всего делать в студии. Там музыкант находится наедине с собой, есть только ты и звукорежиссер. Когда ты в студии – мира за пределами рояля просто не существует. Ты играешь, как хочешь, и не думаешь о том, получится или нет.

В студии музыканты буквально готовят шедевры, а потом на блюдечке преподносят их слушателям. Это очень важно, потому что на сцене такое удастся не всегда. Я посещаю множество концертов, но среди них могу назвать лишь единицы, когда я был искренне тронут и воодушевлен.

– **Волнуетесь ли Вы перед выходом на сцену?**

– Пусть это прозвучит дерзко, но я бы сказал, что в последние годы не испытываю волнения перед сценой. Сценическое волнение на самом деле – это очень важная и серьезная тема. Есть музыканты, которые по-настоящему волнуются перед выступлением, но при этом играют гениально.



**Беседовала Анна Коломоец,
студентка IV курса, НКФ**

ЗА ТВОРЧЕСКОЙ БЕСЕДОЙ

«МУГАМ НУЖНО ЛЮБИТЬ, А МУЗЫКЕ СЛУЖИТЬ...»

В 2023 году Азербайджанской мугамной опере исполнилось 115 лет. Об опере, ее специфике и традициях, сложностях исполнения на плекторном хордофоне таре наш корреспондент побеседовал с Заслуженным артистом Азербайджана *Эльханом Мансуровым*. Ведущий тарист в Азербайджанском театре оперы и балета имени М.Ф. Ахундова за свою исполнительскую практику солировал в более чем тысяче спектаклей.

– *Эльхан Бахрамович, расскажите немного о себе. С чего началось Ваше обучение игре на таре?*

– Игре мугамов я научился у своего отца Бахрама Мансурова (*Бахрам Мансуров /1911-1985/ – советский азербайджанский тарист, Заслуженный артист Азербайджанской ССР. – ред.*), которого привел в театр Курбан Примов в 1931 году. Партии тара в операх я выучил сам на слух с игры папы, когда начал работать в театре, а работаю там я с 14 лет. После отца я продолжаю играть.

С 1931 года ведется мансуровская династия таристов, но после меня никто не стал учиться. Даже мой отец не был рад моему рвению, отговаривал меня, боялся, что консервативная и колоритная игра не будет принята публикой. Западная культура развивается везде, в том числе и у нас, она имеет влияние и на наши культурные пласты. Традиционная исполнительская практика меняется вместе с этим, но если наша традиция погибнет, то возродить ее не получится. Мы же ничего не записываем, а передаем все знания из уст в уста, из рук в руки.

– *Как развивалась традиция в Азербайджане?*

– Изначально были так называемые вечера мугамов, где собирались музыканты, поэты, художники. Мой прадед так собирал людей у себя. На этих вечерах обсуждали и мугам, который стал культурой азербайджанской, и то, как мугам развивать. Деятели нашего искусства со временем начали давать название каждому из мугамов, также и на слух могли определить какой-либо мугам. Каждый из присутствовавших на таких вечерах был человеком с феноменальной памятью.

– *Каковы особенности мугамной оперы? Как первоначально она звучала, чем отличалась?*

– Узеир Гаджибеков (*основатель жанра мугамной оперы – ред.*) – величайший новатор. То, что сделал он, сделать не смог бы никто. Он использовал народные песни и ритмически преобразовал импровизационные фрагменты, не имевшие ритмической опоры. Изначально в составе мугамной оперы были только скрипки и тар, потом ансамбль начал разрастаться. В его состав со временем вошли духовые инструменты. Другие народные инструменты, помимо тара, нельзя использовать, скоординировать не получится, ведь в основе партий народных инструментов – импровизация.

То, что будет петь вокалист, сперва играет тар. Главный в дуэте певца и тара – это тар. Тар ведет и показывает ему направление. Когда вокалист фальшивит, тарист старается быстро закончить. Вообще сложно выдержать физически мугамную оперу, а до перебива еще нужно дойти.

Гаджибеков начал писать на основе мугама, когда мугам еще был в традиционном, классическом виде. Классический стиль – это когда мугамы играли и пели в ровном метре, придерживаясь определенных правил. В мугаме должен быть смысл, мугам должен выражать то, что происходит в душе. Раньше мугам исполняли совсем по-другому, небо и земля в сравнении с тем, что сейчас.

– *Какие же отличия?*

– С годами мугам все больше ускоряли и ускоряли, а мугам ускорять нельзя. Когда Узеир Гаджибеков писал оперы, он основывался на мугамах в классическом виде, там всё идет четко и ясно, без изменений. Если его менять, то меняется вся структура. Но как бы это не развивалось дальше, мугам должен оставаться мугамом. Мугам нужно любить, а музыке служить. У меня есть ученица Полина. Она научилась играть на таре, изучала мугам. Многого я узнал благодаря ей, также ездил в архивы, искал информацию. Я играл все, что находил, а после мы это записывали. Сейчас Полина выступает на конференциях и распространяет искусство мугама.

– *Расскажите, пожалуйста, о своей работе в театре.*

– Я работаю в театре уже 52 года. Из них солирую 37-38 лет, готовлю вокалистов, занимаюсь с ними и репетирую. Многие певцы не знакомы с мугамом, этому тоже нужно учиться. Взять просто так и спеть не получится, поэтому много возни еще до нормальных, полноценных репетиций. Бывает так, кто певец забывает слова, он, конечно же, идет к суфлеру, а его прикрывает в это время тарист. Дирижер во время мугамных вставок ничего не дирижирует, все координирую я, тарист.

Помимо постановок в самом театре, мы частенько ездили на гастроли за рубеж, в Турцию, например. Я играю во всех мугамных спектаклях, а когда болею, меня заменяют два помощника, которых я, конечно, по возможности, стараюсь всему обучить, следить за тем, чтобы они играли в стиле и не двигали темп.

– А как обстоят дела с публикой?

– Раньше были очень хорошие концерты, филармония была популярна, сейчас она пустует. Некому петь, а публика никем и ничем не интересуется. Раньше на оперу в театр ходили, особенно в 1986-1987 годах. Потом был переполох в стране. В данный момент зал заполняется за счет пригласительных. Молодежь не ходит, в основном в зрительном зале мы видим среднее и старшее поколение. Такого интереса, как раньше, больше нет. Когда я учился в школе, нас постоянно с классом водили в театр, сейчас детей не водят. В основном люди приходят на балет, что национальный, что западный.

– Как Вы думаете, что нужно сделать, чтобы исправить ситуацию?

– Стоит начать с финансирования. Государство должно обеспечить театр так, чтобы мугамные оперы ставили чаще, должно привлекать к просмотру спектаклей школьников, студентов, людей взрослых. Потом надо бы вновь начать гастролировать всей труппой, а то мы уже давно никуда не выезжали. А в консерватории, конечно, надо учить классическому исполнению мугама, так мы сохраним традицию. Очень надеюсь, что когда-нибудь ситуация изменится, а пока довольствуемся тем, что есть.

Тамелла Рзаева,

IV курс НКФ, музыковедение



ВЫСТАВКА

ОЧАРОВАНИЕ АФРИКИ

В московской галерее современного искусства «Триумф» на Ильинке завершилась персональная выставка африканской художницы *Мишель Окпаре (Michelle Okpare)*. Посетив экспозиционный зал, я заинтересовалась творчеством молодой многообещающей художницы с самобытным стилем.

В свои 28 лет Мишель Окпаре успела завоевать признание публики, а ее выставки уже облетели весь мир. В их числе — *L’Africa & Napoli* в Маскио Анджино (Италия, 2023); «Обратный сафари» в Санкт-Петербурге (2023); «Реальная жизнь хрупка» (США, 2021); «Необычные подозреваемые» (Нигерия, 2021); «Человеческий опыт» (Южная Африка, 2020) и другие. Московская выставка в галерее «Триумф» также имела свое название — «Не хватает только тебя».

О биографии Мишель известно мало, она не спешит делиться подробностями личной жизни. Мы знаем лишь то, что она родилась в Нигерии в 1996-м году и там же получила степень бакалавра изобразительных искусств в университете Обафемии Аволово (*Obafemi Awolowo University – OAU*). В ее рассказах также часто фигурирует Кот-д’Ивуар (*Côte d’Ivoire*), который стал вторым домом художницы. После окончания учебы она переехала в Европу, где продолжила познавать грани визуального искусства.

Работы Мишель выделяются свежим взглядом на традиционные техники и смелыми экспериментами с формой и текстурой. Окпаре — экспрессионистка, работающая преимущественно с материалами, связанными с ее детскими воспоминаниями о Кот-д’Ивуаре. В своей практике она сочетает воображение и реальность, стремясь создать образы, отражающие жизнь современных африканских женщин. «Я все еще ищущу, что значит человечность для каждого из нас. Все еще пытаюсь понять почему, где, когда и как мы стали такими, какие мы есть», — говорит Окпаре.

Прогуливаясь по тихим залам экспозиции, можно было физически ощутить особую теплоту, излучаемую работами Мишель. Дело даже не в богатстве красок и грамотном освещении. Герои представленных картин (преимущественно портретов) — по-настоящему дорогие сердцу художницы люди. Члены семьи, близкие друзья, она сама... Каждая работа будто отражает момент искренней радости или глубокой задумчивости, передавая неповторимую атмосферу домашнего уюта и душевного тепла. На полотнах нет лишних предметов — только люди. Их ласковые прикосновения, нежные объятия и взгляды. Каждый из героев выглядит счастливым и расслабленным, наслаждаясь обществом близких.

Своеобразную технику работ Мишель Окпаре можно определить как нечто среднее между *аппликацией* (а точнее — *торцеванием*) и *коллажной композицией*. Интересно скрученная гофрированная бумага — отличительная черта полотен. Сплетенная в лепестковые завитки, она отсылает к размашистым выпуклым мазкам школы пуантилистов, а интенсивные цвета погружают в пеструю атмосферу Африки даже тех, кто там ни разу не был.

Сегодня Мишель Окпаре путешествует и работает в различных городах Европы. Художница активно сотрудничает с международными организациями, занимающимися поддержкой молодых художников и продвижением нового искусства. Будущее Мишель выглядит невероятно перспективным, а ее творчество обещает внести значительный вклад в развитие современной арт-сцены.

**Виктория Верховская,
IV курс НКФ, музыковедение**

