

О. В. СИНЕЛЬНИКОВА

*Кемеровский государственный университет
культуры и искусств***ПРАКТИКА КОЛЛЕКТИВНОГО ТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРОВ
В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ПОСТМОДЕРНА**

УДК 78.037

Коллективное сочинительство нельзя назвать новым явлением в истории музыки, хотя примеров законченных и полностью сложившихся опусов композиторов прошлых эпох немного – в основном это эксперименты. Вспомним некоторые события и факты из истории музыки.

Париж 20-40-х годов XIX века. Необычайный расцвет фортепианного концертного исполнительства. Игра таких выдающихся пианистов-виртуозов, как Ф. Лист, Ф. Шопен, К. Черни, С. Тальберг, К. Шуман, Г. Герц вызывает восхищение публики и восторженные отзывы прессы. На концертной эстраде того времени культивируется так называемый «блестящий стиль» со своей особой системой жанров, импровизационных по своей природе: парафразы, транскрипции, фантазии и вариации на оперные темы. Эти сочинения были весьма популярны и создавались в большом изобилии. К примеру, один только К. Черни написал около 290 вариационных циклов, большинство из которых – на заимствованные темы из опер его современников. В этот же период распространилась и практика совместного сочинения подобных вариаций. В одном из своих писем Ф. Шопен упоминал о Вариациях на тему Бетховена, написанных вместе со скрипачом Й. Славиком. Известно, что Г. Герц создал несколько вариационных циклов для фортепиано и скрипки совместно с П. Лафоном и Ш. Берно, а также фортепианные четырёхручные вариации в соавторстве со своим братом.

Некоторые композиторы и пианисты принимали участие и в более грандиозных замыслах коллективных сочинений. Один из них – сборник из 50 вариаций, организованный А. Диабелли, в котором наряду с маститыми мастерами сотрудничал совсем юный одиннадцатилетний Ф. Лист. Будучи уже выдающимся пианистом и зрелым композитором, Лист часто исполнял в концертах другие вариации под названием «Hexameron» (по числу авторов-создателей вариаций – 6) на тему В. Беллини из оперы «Пуритане». Эти вариации публика встречала с неизменным восторгом. Созданы они были в 1837 году к предстоящему благотворительному концерту в пользу итальянских эмигрантов. В качестве авторов опуса выступили Г. Герц, Ф. Лист, И.-П. Пиксис, С. Тальберг, К. Черни, Ф. Шопен, – композиторы очень разные по стилю, среди которых были и соперники, оспаривающие лидерство как пианисты-виртуозы (Лист и Тальберг).

В русской музыке экспериментальные коллективные сочинения были, пожалуй, своеобразной забавой для их авторов. Подобным образом время от времени «развлекались» композиторы «Могучей кучки» и их последователи (Н. Арцыбушев, А. Глазунов,

А. Лядов и др.), поздравляя своих коллег с праздниками и юбилеями. Чего только стоят одни беляевские «Пятницы», где музыканты, соревнуясь в остроумии, частенько разыгрывали нечто оригинальное. Так, ко дню рождения Беляева в 1886 году А. Глазуновым, А. Бородиным, А. Лядовым, Н. Римским-Корсаковым и был сочинён и представлен как сюрприз Квартет на тему из трёх нот, названия которых составили фамилию «Беляев». Команда в другом составе – А. Бородин, Ц. Кюи, А. Лядов, Н. Римский-Корсаков – по просьбе приёмной дочери Бородина создала в 1879 году коллективные «Парафразы», посвящённые маленьким пианистам, способным сыграть тему одним пальцем каждой руки (24 вариации и 14 пьес на неизменную тему «Тати-тати»). И это ещё не всё. Есть у кучкистов известный опыт более серьёзного и крупного коллективного сочинения А. Бородина, Ц. Кюи, М. Мусоргского и Н. Римского-Корсакова – опера-балет «Млада», заказанная директором императорских театров Геденовым. Хотя этот театральный эксперимент остался неоконченным в таком соавторском варианте, но его довёл до конца никогда ничего не бросающий на полпути Римский-Корсаков уже как своё собственное произведение.

В советской России почин кучкистов был продолжен довольно вяло – коллективные сочинения появляются лишь изредка, в основном к юбилейным датам, стимулирующим творческие порывы: к 10-летию Октябрьской революции проколловцы написали коллективное сочинение – ораторию «Путь Октября»; в эти же годы группа ленинградских композиторов (Б. Арапов, В. Щербачёв, М. Чулаки и другие) произвела на свет ораторию «Ленин». Одна из интересных работ более позднего времени – фортепианные Вариации на тему «Песни Вани» из оперы «Иван Сусанин» М. Глинки, написанные в 1957 году к 100-летию смерти великого русского композитора по инициативе журнала «Советская музыка». В соавторстве выступили восемь советских композиторов: Д. Кабалевский, Э. Капп, Ю. Левитин, Г. Свиридов, В. Шебалин, Д. Шостакович, Р. Щедрин и А. Эшпай.

Несколько коллективных сочинений в русской музыке советского периода связаны с именем Н. Яковлевского. К его 60-летию в 1931 году коллективное музыкальное приношение написали А. Александров, А. Гедике, В. Нечаев, С. Фейнберг, В. Шебалин, А. Шеншин. В 1935 году уже сам Яковлевский в соавторстве с Александровым, Д. Мелких, Шебалиным, Шеншиным и создал Сюиту для оркестра на тему «Константин Сараджев», посвящённую знаменитому русскому дирижёру. В 1966 году в проекте «Вариации на темы Шестнадцатой симфонии Н. Яковлевского», посвящённом 100-летию Московской консерватории, приняли участие 11 композиторов, пре-

подававших в то время на кафедре композиции: А. Александров, С. Баласанян, Е. Голубев, Д. Кабалевский, А. Николаев, Н. Сидельников, В. Фере, М. Чулаки, А. Шнитке, Р. Щедрин, А. Эшпай. Авторы были вправе обратиться к одной или нескольким темам Мясковского, сочинив любое количество вариаций любой продолжительности.

Даже такие яркие индивидуальности, как Э. Денисов, А. Пярт и А. Шнитке, не тяготеющие, казалось бы, по складу своего дарования к коллективному роду деятельности, тоже прошли эту творческую школу. Художественный результат – небольшая сюита «Pas ate quatre» для ансамбля (1979), написанная Г. Рождественским (I ч. – «Слоны и москы»), Э. Денисовым (II ч. – «Вдоль по Пятницкой»), А. Пяртом (III ч. – «Silence») и А. Шнитке (IV ч. – «Полифоническое танго»).

Можно сказать, что коллективное творчество – одна из самых актуальных и, в то же время, мало исследованных проблем современного искусства. Художественные произведения, выполненные авторским коллективом, в других областях (литература, живопись, театр, кино) встречаются значительно чаще, чем в музыке. Во многих видах искусства – архитектура, дизайн – эта практика считается делом вполне обычным. В кино и театре конечный продукт (спектакль, фильм) возникает исключительно в результате коллективного творчества, хотя лидером является, как правило, один режиссёр. Литература вероятно – наиболее традиционная область коллективного творчества. Вспомним известные в истории литературы тандемы братьев Гримм, братьев Жемчужниковых и А. К. Толстого (Козьма Прутков), И. Ильфа и Е. Петрова, братьев Стругацких, братьев Вайнеров. В киноискусстве, наряду с сообществами (братья Тавиани, братья Коэны, А. Алов и В. Наумов), нередки временные альянсы, вдохновленные тем или иным художественным замыслом. Таковы, например, фильмы «Боккаччо 70» (режиссёры Ф. Феллини, В. де Сика, М. Моничелли; Италия–Франция, 1962); «Ария» (режиссёры Н. Роуг, Ч. Старридж, Ж.-Л. Годар, Д. Темпл, Б. Бирсфорд, Р. Олтмэн, Ф. Родэ; Великобритания–США, 1987).

Метод коллективного творчества стал особенно востребованным в последней трети XX века. Более того, к концу столетия эта практика стала оформляться в особое направление – не столько под влиянием «смерти автора», констатированной Р. Бартом, сколько в силу повсеместного возвышения фигуры продюсера или куратора над фигурой творца, будь то художник, режиссёр или музыкант. В изобразительном искусстве и ранее существовали известные творческие содружества (к примеру, Кукрыниксы), а в последние двадцать лет наблюдается настоящий бум коллективности. Только в Москве и Петербурге действовали и продолжают работать десятки объединений. Третьяковская галерея в 2005 году устроила выставку под названием «Сообщники». Коллективные и интерактивные произведения в русском искусстве 1960-2000-х, где вниманию специалистов и зрителей предлагалась масштабная экспозиция, воссоздающая ретроспективу

последних четырёх десятилетий отечественной альтернативной художественной культуры, выраженной в коллективном творчестве различных объединений и групп. Экспозиция демонстрировала свыше 250 работ более 50 групп художников практически во всех видах и техниках актуального искусства: живопись, рисунок, скульптура, аппликация на ткани, объект, инсталляция, фотография, видео, книга-альбом и т. п.

Стремление к объединению – сущностная особенность неофициального отечественного искусства на всех этапах его развития. Видимо, художникам, противопоставляющим своё творчество соцреализму – единственному из возможных официальных направлений, была хоть какая-то возможность выжить и быть востребованным только в коллективе своих единомышленников. В 60-90-е годы XX века формирование персональных стилей художников исходило из нескольких центров, которыми были не профессиональные школы и галереи, а неформальные художественные сообщества. Практически все московские художники-нонконформисты были «приписаны» к какой-либо из мини-колоний, каждая из которых взращивала и развивала собственную стратегию. Взаимосвязи и противостояния этих групп формировали главную интригу художественной жизни Москвы и непосредственно воздействовали на характер и направление развития отечественного искусства.

Подобные процессы коллективного созидания как нельзя лучше демонстрируют явление диалогизма, во многих случаях структурирующего творческие продукты постмодерна. Столь необходимый эстетике постмодернизма художественный парадокс в коллективном произведении создаётся благодаря суммарности стилевых ориентиров, цитатности, стремлению услышать голос самой культуры. Участниками диалога становятся не только стили, эпохи, жанры, техники письма и конкретный материал, но и сами авторы, фиксирующие своё личное присутствие в произведении. Каждый композитор, писатель, художник, включаясь в коллективное творчество, в той или иной степени вплетает своё индивидуальное – в коллективное, ограничивая или не ограничивая авторскую свободу. Отсюда – острота столкновений и контрастов, полифония мыслей и смыслов. В итоге получается собрание разных прочтений одного.

Самыми громкими в области академической музыки конца XX века стали два коллективных проекта немецкого дирижера Х. Риллинга. В 1995 году, к 50-летию окончания второй мировой войны, он пригласил 14 композиторов из разных стран, некогда воевавших друг против друга, написать коллективный «Реквием примирения», а в 2000 году, к юбилею Баха, доверил четырём авторам создать четыре Пассиона. Коллективные проекты создаются и в России, и тоже – духовного содержания: один из них, «Семь слов Христа на кресте» от семи композиторов, был осуществлён в 2002 году в Петербурге институтом «Про Арте».

К библейским символам восходит название коллективного сочинения «Десять взглядов на десять заповедей», представленного на фестивале «Музыкальное обозрение – 2004» (в связи 15-летием газеты), хотя этот заголовок больше ассоциируется со знаменитым циклом О. Мессиана «Двадцать взглядов на младенца Иисуса». Но это только название. На деле оказалось, что только заголовком и исчерпывается духовное содержание произведения, задуманного редакцией «Музыкального обозрения». Для замысла важным было именно число 10, поскольку оно стимулировало идею вовлечь в проект 10 композиторов – М. Броннера, Ю. Воронцова, А. Вустина, С. Жукова, Р. Леденёва, С. Павленко, Е. Подгайца, А. Чайковского, Р. Щедрина, А. Эшпая – тех, кого сама газета до этого назвала «Персонами года». Все композиторы согласились, отказался лишь Р. Щедрин, которому быстро подыскали замену (Р. Сабитов).

Этим проектом авторы замысла хотели акцентировать внимание на современных композиторах, ибо диктат исполнителей, их влияние на многие процессы музыкальной жизни стали чрезмерно заметными и не всегда разумными, по их мнению. Раньше исполнение сочинений живущих композиторов было профессиональной потребностью музыкантов, многим из них оно давало путёвку в жизнь. Сегодня процент современной музыки в филармонических программах крайне ничтожен. Инициаторы проекта хотели привлечь внимание к этой проблеме и заказали нескольким композиторам коллективное произведение. Было решено, что сочинение не должно быть шутивным, юмористическим попури по случаю юбилея газеты. Поставленная задача – создать такое произведение, которое могло бы закрепиться в концертном репертуаре симфонических оркестров России. Так возник и жанр – Концерт для симфонического оркестра. Что касается Десяти заповедей Библейских, то ирония тут тоже неуместна. А у каждого композитора – свой взгляд на каждую заповедь. Отсюда и название «Десять взглядов на десять заповедей».

После некоторых дебатов авторами проекта были выработаны следующие условия: 1) каждый автор пишет свой «взгляд» на основе темы-звукоряда: В – С – А – G – D – Es – E – C – D – A (количество нот – 10, по одной из фамилии или имени каждого автора: Es – Эшпай, G – Жуков, В – Броннер и т. д.); 2) в своём фрагменте-«взгляде» композитор представляет наиболее характерные черты своего оригинального авторского стиля; 3) форма, структура, характер, драматургия фрагмента-«взгляда» – свободные; 4) всем авторам необходимо придерживаться избранного жанра произведения – «Концерт для оркестра».

Каждый композитор написал по 2–2,5 минуты музыки. Затем эти фрагменты, подобно картам в пасьянсе, были выстроены и смонтированы в некую последовательность частей, прозвучавших без перерыва. Целое, по отзывам критиков, сложилось. Так музыкальный журналист и композитор П. Поспелов, поприветствовав организационную инициативу редакции «Музыкаль-

ного обозрения», сказал, что возможно, «Десяти заповедям» не хватило одиннадцатого композитора – кто, получив десять фрагментов, основательно бы их «сместил и перелопатил», а сами кураторы проекта сознательно снизили планку своего замысла, испугавшись его библейских масштабов и неминуемой духовной ответственности. Далее убедимся, что сам П. Поспелов этого как раз не испугался в собственном отчаянно-новаторском проекте, продемонстрированном несколькими годами ранее. Однако данный коллективный опыт, инициированный газетой, признают успешным только потому, что после премьерного показа на фестивале сочинение было исполнено двадцатью симфоническими оркестрами в двадцати двух городах России.

В отечественной музыке конца XX – XXI века заметный резонанс вызвала весьма удачная попытка систематизировать, упорядочить и сделать долгосрочной стратегией феномен коллективного композиторского творчества. Уже упомянутый музыкальный критик, журналист и композитор, специалист по минимализму и репетитивной технике Петр Поспелов в 1991 году создаёт ТПО «Композитор», но тогда участники этого союза успели сделать лишь пару экспериментальных компьютерных проектов в студии «Термен-центра». Настоящему это творческо-производственное объединение стало функционировать с 2000 года, когда его автор и вдохновитель стал серьёзно заниматься музыкальными кураторскими проектами в классических координатах, делая ставку на концепционные жанры – оперы, оратории и вообще музыку, связанную со словом.

ТПО «Композитор» никак не определяет ни стиль (понятия стиля, по словам Поспелова, для них не существует), ни постоянный состав своих авторов (они называются там ответственными мастерами). Каждый раз руководитель творческого объединения привлекает тех композиторов, чьи сильные стороны могут послужить конкретному проекту. В разные годы в составе ТПО работали В. Белунцов, А. Вустин, С. Загний, И. Зубков, В. Иванова, Д. Курляндский, В. Мартынов, В. Николаев, Д. Рябцев и другие мастера. Подобно Р. Шуману, который причислял к своим друзьям и единомышленникам композиторов прошлых эпох, считая их участниками союза давидсбюндлеров, Поспелов уже записал в свой кружок Ж. Дебре, В.-А. Моцарта, Р. Вагнера и других гениев мировой музыкальной культуры. И это, может быть, небезосновательно, поскольку ТПО довольно часто прибегает к цитатам, свободно вкрапляя их в полистилистическую ткань коллективного произведения. Нередко П. Поспелов всё сочиняет сам, но и в этом случае подписывает сочинение «ТПО “Композитор”» (композитором он сам себя не называет). Главное для ТПО – неприемлемость самого типа индивидуального композиторского творчества. К настоящему времени ТПО «Композитор» осуществил целый ряд коллективных проектов: компьютерная опера «Колеблющийся курс» (1994), духовная опера «Царь Демьян» (2001, по заказу Мариинского театра), кантаты «Дух народа» и

«Освобождение Прелесты» (2003, по заказу Института Pro Arte), балет «Полифем» (2005, для Николая Цискаридзе, балета кукол и симфонического оркестра).

Один из самых новаторских проектов ТПО «Композитор», посвящённый 250-летию со дня кончины И.-С. Баха – коллективная композиция «Страсти по Матфею–2000», предстаёт концентрированным выражением эстетики музыкального постмодерна на российской почве. Премьера сочинения состоялась в июне 2000 года в Москве, в Англиканской церкви, чьи акустика и атмосфера располагают к сакральному переживанию и художественным экспериментам. В реализации этого грандиозного замысла (исполнение длилось почти пять часов) принимали участие 15 поэтов (среди которых, кстати, немало ярко выраженных постмодернистов, к примеру, Д. Пригов, Л. Рубинштейн), 17 композиторов и 3 автора идеи и автор-составитель¹.

Характерная постмодернистская идея сочинения в программе концерта была обозначена следующим образом: «Страсти по Матфею–2000» – попытка объединить современных авторов в целостном проекте, который задуман как повторение труда Баха новейшими художественными средствами². Произведение представляет собой современную интерпретацию барочной жанровой модели пассионов с ориентацией на одноимённое творение Баха. Внешне композиция следует общим канонам жанра: евангельское повествование чередуется с лирическими и эпическими комментариями, чему соответствуют три основные жанрово-драматургические сферы – речитативы, арии и хоры. Однако только этим и исчерпывается сходство с прототипом. Жанр лютеранского богослужебного обихода почти через три столетия пересказан русскими поэтами и композиторами другим языком, даже в буквальном смысле – текст двух глав Евангелия от Матфея (Матф. 26:17 – 27:66) переведён на русский язык. Состав исполнителей отвечает постмодернистской эстетике, с желанием охватить все виды искусства и различные культурные традиции. В премьере участвовало три хора, два инструментальных ансамбля (один из них напоминал джазовый), группа ударных, около десятка солистов, в том числе неакадемические вокалисты – тувинская певица, голос которой трактовался как сонорный элемент и русский певец-фольклорист, интонирующий речитативы партии Евангелиста (тенора по традиции) в манере сказителя былин. Помимо этого, исполнение включало элементы сценографии (в том числе свет), видеоинсталляции и хореографии.

Авторы новых Страстей иронически переосмысливают различные составляющие жанра. Так, в речитативах тенора-Евангелиста слышны элементы барочной образительности – риторические фигуры, но, в то же время, интонационный и звуковысотный элементы напоминают об атональном письме экспрессионистского направления. Причём, вместо привычного в барочных пассионах клавесина, аккомпанирующего партии Евангелиста, использован неакадемический по составу ансамбль: аккордеон с флейтой, трубой и контраба-

сом. Канонический слой пассионов, связанный с эмоциональной реакцией на евангельское повествование, трактован ещё более разнообразно: он содержит традиционные арии, хоры, инструментальные эпизоды и синтетические композиции, где в разных комбинациях соединяются слово, музыка, хореография и видеопроекция. Уровень полистилистических контрастов этих постмодернистских страстей весьма высок. На соответствующую сюжетно-жанровую основу пассионов нанизывались многочисленные музыкальные идиомы, накопленные историей музыки: антифоны, стилистика знаменного распева и партесного концерта в хоровых эпизодах, принцип «Sprechstimme», электроакустика, рок-музыка, авангардно-джазовый вокал, минимализм, деконструкция баховской музыки. Действительно, без подлинного баховского материала не обошлось, но опять же, в постмодернистском его толковании. С. Загний процитировал в хорале, завершающем 1-ю часть композиции, несколько фрагментов сочинений Баха (не из «Страстей по Матфею»), сочетая их со стихами современных поэтов М. Гронаса и П. Короленко, – этакий постмодернистский симулякр. А. Шульгин переложил для электронного звучания основные разделы знаменитой альтовой арии баховских Страстей «Erbarme dich», оставив в неприкосновенности ригурнели с солирующей скрипкой. В трактовке хоралов новых «Страстей» авторы проекта исходили из старинной практики эпохи Реформации, когда духовные тексты распевались на популярные мотивы, зачастую самого уличного пошиба, зато всем хорошо известные. В новых Страстях публике предложено вместе с хористами распевать специально написанные стихи на мелодии песен «Лучина», «В лесу родилась ёлочка», «Сулико», «Вечерний звон», «Славное море, священный Байкал», музыки из «Крёстного отца» и др.

Таков стилиевой водоворот, в который превратилась партитура произведения. Музыкальный ряд выстроился так, что простое–сложное, консонантное–диссонантное, стилизованное–современное постоянно сталкивались и мерцали. Скреплял драматургию только монтаж, поскольку никаких собственно музыкальных закономерностей, объединяющих этот фейерверк стилей, не наблюдалось.

Из названия понятно: авторы поддались одному из главных соблазнов искусства эпохи постмодернизма – всё пересочинять и интерпретировать заново. Особенностью этого грандиозного проекта стало как бы дробление авторской личности – «смерть автора» по-постмодернистски. Процесс создания сочинения был построен по игровому принципу: во время работы никто из авторов до самой премьеры не знал, что делают другие, никто из поэтов, специально сочинивших по паре стихов, не знал, кто из композиторов положит их на музыку, а для уже сочинённых музыкальных эпизодов (не по воле композиторов) в последний момент сочинялись тексты. Так организаторы «Страстей» стремились достичь единения совсем разных культурных полей и наречий.

За прошедшие после постановки «Страстей» годы ТПО «Композитор» реализовал ещё целый ряд крупных проектов. Один из недавних – очень необычный мини-балет «Полифем» по замыслу режиссёра московского театра «Тень» И. Эпельбаума. Он же осуществлял общее руководство сочинением музыки для балета. Координатор действий композиторов и главный вдохновитель – неизменный П. Поспелов. Эпельбаум объявил конкурс, на который композиторы прислали свои отрывки для будущего балета. Не зная имён авторов, режиссёр отобрал трёх «ответственных мастеров» для сочинения балета – В. Белунцова, В. Иванову и Д. Курляндского. Далее через координатора Эпельбаум давал указания, кому что сделать: написать какую-либо тему, или развить написанное другими, и т. д. Идея была в том, чтобы ни один номер не был написан кем-то «единолично». Замысел получил блистательное воплощение. В получасовой музыке балета мысли всех троих композиторов-участников проекта так сильно переплетались, что порой самим авторам тяжело было отличить «своё» от «не своего». Почти все роли в балете исполняют куклы очень небольшого размера. Всё действие происходит на сцене «королевского театра оперы и балета», который занимает место примерно столько же, столько обычный монитор для компьютера. Однако внутри этого мини-атюрного театра есть сцена, закулисное пространство, зрительный зал, оркестровая яма и даже люстра на потолке. А самое интересное, что роль великана Полифема в балете исполняет живой человек, несмотря на размеры сцены – около 50х50 см. На премьере эту роль исполнил блистательный Н. Цискаридзе.

Редакция газеты «Музыкальное обозрение» также не остановилась на единственном своём замысле коллективного сочинения. После «Десяти взглядов...» в 2006 году она предложила молодым композиторам, недавним выпускникам Московской консерватории (О. Алюшиной, К. Бодрову, О. Бочиной, А. Буканову, А. Васильеву, Т. Новиковой, А. Сюмак) создать коллективный опус к 100-летию со дня рождения Д. Шостаковича и ему посвящённый. Каждый из композиторов представил собственный фрагмент (не более двух минут) и своё изложение обязательного для всех звукоряда, расположив его произвольно внутри авторского проекта. В этот восьмитоновый звукоряд не вошли звуки D–Es–C–H, поскольку молодые композиторы представляли свой коллективный «взгляд» на музыку уже совсем другой эпохи и нового столетия. Так появилось «Посвящение Шостаковичу».

Можно ли найти общий знаменатель для всех примеров, называемых коллективным творчеством композиторов? Что относить к коллективному творчеству? Где границы индивидуального в коллективном и коллективного в индивидуальном? Делать выводы, пожалуй, слишком рано: этот вид музыкальной деятельности находится только в стадии своего формирования. Станет ли феномен коллективного сочинительства особым направлением в музыке XXI века или останется на уровне отдельных единичных экспериментов, о которых будут упоминать историки музыки через сто лет (примерно так же вскользь, как мы сейчас говорим о вариациях на тему «Тати-тати» участников беляевского кружка)? Это узнают следующие поколения музыкантов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Идея: Е. Поспелова, Е. Бирюкова, М. Степанова. Автор-составитель: П. Поспелов. Композиторы: А. Айги, И. Великанов, А. Вустин, В. Гайворонский, А. Дойников, С. Загний, П. Карманов, А. Ларин, В. Мартынов, В. Николаев, ТПО «Композитор», Б. Филановский, Ю. Ханонь, Д. Чеглаков, А. Шульгин, А. Щетинский, И. Юсупова. Поэты: Г. Айги, А. Анашевич, Л. Белый, М. Гронас, П. Короленко, В. Курицын, В. Павлова, А. Парин, Д. А. Пригов, О. Рожанская, Л. Рубинштейн, Р. Рудица, О. Седакова, М. Степанова, Е. Фанайлова. Музыкальный руководитель: Т. Гринденко. Литературная часть: Е. Поспелова, М. Шульман. Художник: А. Колейчук. Хореография: Т. Баганова, труппа «Провинциальные танцы»

– «ПОВ.С.ТАНЦЫ». Видео: А. Сильвестров, П. Лобазов (студия «ВидеоДом»). Исполнители: Группа «Opus Posth» под управлением Т. Гринденко, Ансамбль древнерусской духовной музыки «Сирин» под управлением А. Котова, Капелла музея «Московский Кремль» под управлением Г. Дмитряка, Детская хоровая капелла М. Струве, Ансамбль ударных инструментов М. Пекарского, Квартет под управлением В. Гайворонского. Солисты-вокалисты: С. Старостин, М. Давыдов, Ф. Леднев, В. Евтодьева, Ю. Корпачева, А. Корягина, О. Леонова. Солисты-инструменталисты: Д. Чеглаков, П. Федьков, К. Рыбаков, М. Катаржнова, С. Никольский, Ф. Строганов.

² См.: www.opera-news.ru.

Синельникова Ольга Владимировна

кандидат искусствоведения, доцент,
зав. кафедрой оркестрового инструментального
исполнительства Кемеровского государственного
университета культуры и искусств,
докторант кафедры теории музыки Московской
государственной консерватории им. П. И. Чайковского

