

Трибуна молодого журналиста

№8(30)
ноябрь
2001



Приложение к газете Московской консерватории «Российский музыкант»



ЭТЮДЫ

Если верить толковому словарю, этюд — это и рисунок, представляющий собой часть будущей большой работы (картины, скульптуры), и небольшое произведение (научное, критическое), посвященное частному вопросу, и вид упражнения (в музыке).

В музыкально-журналистских этюдах молодых авторов казалось бы сходятся все параметры, предлагаемые толковым словарем. Зарождающаяся изначально как «вид упражнения», они сосредотачивают свое внимание на «частном вопросе», но позволяют улавливать за лаконичной формой подачи возможность более сложной «большой работы» — рецензионной, портретной проблемной — на ту же тему.

Работать в малых формах музыкальной журналистики не просто. Конечно, если речь идет не об информационных заметках — «информашках», наиболее распространенных и столь же необходимых в газетной практике. А о тех случаях, когда мало места и слов, но надо суметь выразить что-то очень важное и личное, когда не рецензия, а оценочный этюд «вместо рецензии», не творческий портрет, но «эскиз портрета», не развернутое и аргументированное освещение проблемы, а лишь эмоциональный набросок «к проблеме». И недосказанность, недоаргументированность — не недостаток, а естественное состояние текста, импульс к последующему размышлению читателя.

Наверное здесь есть много общего и с композиторским творчеством. Малые тексты подобны прелюдиям, инструментальным миниатюрам со своей внутренней драматургией, со своим единым стилистическим обликом и образной тональностью, схватываемым мгновенно и нередко воспринимаемым как капля воды, за которой — целый океан. Достичь этого сложно, хотя поиск себя начинается скорее всего именно с миниатюры. Для композитора все это, думаю, — непреложная истина, шедевры мировой музыкальной литературы (с первых шагов соприкосновения с ней) не дадут об этом забыть...

В очередном номере «Трибуны», уже тридцатом (как быстро летит время!), много этюдов — свежие музыкально-журналистские силы теоретиков-третьекурсников активно включились в нашу общую работу. Мои редакционные заметки — приветственный этюд молодым коллегам.

Профессор Т.А. Курышева,
художественный
руководитель «Трибуны»

«ТОЛЬКО Я И МОЯ ДУША...»

Любое яркое произведение всегда вызывает море толкований и трактовок, причем каждый стремится докопаться до сути и понять, что же именно хотел сказать автор. Поэтому большой удачей явилась возможность напрямую пообщаться с одним из крупнейших композиторов второй половины XX века — Софией Азгатовной Губайдулиной, встреча с которой состоялась 29 октября в Рахманиновском зале МГК.

Вполне естественно, что интерес к личности такого масштаба, являющейся своего рода законодателем современной музыкальной моды, был очень велик. В последние годы София Губайдулина живет и работает недалеко от Гамбурга. Она нечастый гость в России, и поэтому количество вопросов, адресованных композитору, превысило временные рамки встречи. Безусловно, после яркой премьеры «Страстей по Иоанну» разговор об этом произведении стал ключевым.

Сочинение было заказано автору баховским обществом к 250-летию со дня смерти композитора. Ее «Страсти» стали частью проекта «Страсти — 2000», в котором приняли участие четыре композитора. Задачей этой акции было создание четырех произведений (в соответствии с четырьмя каноническими евангелиями) на немецком, английском, испанском и русском языках. «Связать людей воедино», — такую цель поставили перед собой авторы. При этом концепции сочинений у всех композиторов, по словам Губайдулиной, оказались разными: аргентинец Освальдо Гольшев («Страсти по Марку») создал яркий «ярмарочный вариант в традициях рождественских мистерий... напоминающий „Иисуса Христа — Суперзвезду“ Уэббера». У немца Вольфганга Рима («Страсти по Луке») не было никакого шоу, все очень серьезно, но чувствовалась некая дистанция при полном уважении к тексту — только «вспомнить и воспеть» — его основная задача. Китаец Тан Дун («Страсти по Матфею»), по мнению Софии Азгатовны, предло-

«С потрясающей внутренней силой ее музыка взрывается, излучая саму жизнь, любовь и сомнение. Это и многое другое дарит нам гениальность Губайдулиной. Как всегда, когда незнакомое, неслыханное, невиданное встречается с нами и ведет к новым мыслям, чувствам и эмоциям. Как Хлебников и Цветаева, как Малевич и Татлин, как Скрябин и Тарковский».

Луиджи Ноно



жил наиболее оригинальное решение. Будучи нехристианином, он трактовал все как стихию воды, а фигуру Христа как «представителя рыб». У него тоже получилось яркое шоу — он использовал стеклянные колбы с водой, яркие колористические эффекты (например, звук льющейся воды).

Единственной, кто предложил религиозную трактовку, была Губайдулина. В одном из своих интервью, она сказала, что это — центральное произведение в ее творчестве, а основная его тема — «озабоченность судьбами человечества». Когда она получила заказ, то поставила лишь одно условие — писать на текст Евангелия от Иоанна, образ Иисуса в трактовке которого ей наиболее близок. Интересно, что Вольфганг Рим, напротив, отказался от этого текста, так как, по его мнению, в нем сквозит дух антисемитизма.

По замыслу автора, повествование разворачивается в двух измерениях: «события

на земле, протекающие во времени» (связанные со страданиями Иисуса Христа), и «на небесах, развертывающиеся вне времени». Для создания этой «полифонии смыслов» Губайдулина ввела тексты Апокалипсиса, значение которых композитор уподобляет хоралам в Пассионах И.С. Баха. «Представленная мной на суд публики вещь — это попытка так раскрыть дошедшее до нас и живущее в нас Слово, чтобы его плоть (временная, событийная «горизонталь», т. е. Страсти) и его дух (вневременная смысловая «вертикаль», т. е. Страшный Суд) были бы воссоединены, взаимно соотношены и взаимно уравновешены».

Помимо самого процесса создания произведения, Губайдулину волнует и его дальнейшая судьба. «Без трех компонентов (композитор — исполнитель — слушатель) не произойдет подлинного исполнения», при этом, по словам автора, важна «вибрация, идущая от исполнителя к слушателю», «собор-

ность восприятия». Не обошлась эта встреча и без вечного актуального вопроса: «А что будет дальше, какими путями будет развиваться музыка в XXI веке?». Этот вопрос задавали приезжавшему в мае Кшиштофу Пендерецкому. На него он остроумно ответил: «Если бы я знал, я бы пошел этим путем». Губайдулина, заметив вначале, что пророчество — вещь неблагоприятная и, вспомнив слова Сильвестрова — «А как будет, так будет», затем сказала: «Основное — поставить себя к стенке... XX век — век экспансии материала. Наше поколение было жадным, оно захватило массу пространства. Что делать дальше? Проблема... Но в XXI веке дальше идти нельзя, важно сделать поворот, весь материал нужно обработать. Следовательно, XXI век — век поворота... Однако, молодое поколение должно и захватывать пространство, труднейшая задача... Самое страшное для молодого поколения — зарыть голову в песок».

Губайдулина рассказала и о своих новых исканиях. Современная ладовая система, предполагающая деление октавы на 12 полутонов, ее уже не удовлетворяет, потому что «12-ти тоновая система — просветленное звуковое пространство (день), но нет ночи... Нужно найти воображаемую возможность для того, чтобы можно было уйти куда-то... и затем вернуться. Это даст возможность „длить вещи“». В связи с этим композитор к 12-ти тоновой системе присоединяет еще одну такую же, на расстоянии четверти тона.

Когда Губайдулину спросили — «Как Вы относитесь к классической форме?», она остроумно ответила — «С завистью». Однако, по ее мнению, «это пройденный этап... Классику и традиции почитаю, но в то же время, постаралась встать в рискованное положение — остаться наедине с собой. Только я и моя душа...». В этом вся Губайдулина.

Нина Свиридовская,
Светлана Черноморская,
студентки III курса

В НАЧАЛЕ БЫЛО СЛОВО

In principio erat verbum, et verbum erat apud Deum, et verbum erat Deus. (In. 1:1)

Если бы возможно было избрести для композиторов универсальный рецепт, в котором было бы написано: «Сочиняйте вот так — и всё будет идеально!». Такого рецепта нет, и поэтому всякий раз, в каждом сочинении, он создаётся заново. Где находится исток, постепенно разливающийся в широкую реку музыки? Какая искра зажигает огонь творчества? Что лежит в его основе, в его начале? Прислушаемся... и услышим один из возможных ответов: «В начале было слово». С этого евангельского стиха начинаются «Страсти по Иоанну» Софии Губайдулиной, современное сочинение на старинный и вечный сюжет.

Конечно, мы приходим к этому произведению, неизбежно пытаемся его сравнить с «классикой жанра», со «Страстями», которые часто звучат на концертных площадках, со «Страстями» Баха. И здесь нас ждёт

удивительный результат: «Страсти» С.Губайдулиной оказываются одновременно и совершенно традиционными и абсолютно не связанными с традициями.

Необычна работа с текстом, который составлен из стихов Евангелия от Иоанна, отрывков Евангелия от Матфея и Книги Откровения. Такая «симфония» из Нового Завета убеждает в удивительной глубине и «многогласности» рассказа о последних днях земной жизни Христа. Необычна структура сочинения — полтора часа непрерывного потока музыки, охваченного единым дыханием, и потому воспринимаемого единым взглядом.

Как и у Баха, и у Шютца, и в средневековых народных представлениях «Страстей» в центре внимания неизбежно оказывается партия Евангелиста, единая как монолит и тяжёлая как

крест. Эта партия — альфа и омега сочинения: из неё всё исходит и к ней же возвращается. Каждое слово, произнесённое Евангелистом, моментально подхватывается другими участниками этого великого действа — солистами, хором, оркестром, органом... Но при всем желании мы не встретим хотя бы малую толику театрализованности, сценической интерпретации сюжета, присущую классическим «Страстям». Здесь нет Иисуса, нет Петра, нет толпы. Но что же тогда есть? Есть трагедия. Есть неприукрашенный и очень искренний рассказ о страдании, о смерти — рассказ, который слышишь будто бы во сне. И хочется иногда сказать: «Нет-нет, это не Страсти по Иоанну!» — «А что же это в таком случае?» — «Не знаю... Может быть, это Страсти по Губайдулиной».

*Дмитрий Ушаков,
студент III курса*

ЗВУКИ МУЗЫКИ

Искусство — духовный путь человека. Но как и где человеку встать на этот путь? Где, к примеру, должно происходить погружение слушателя в волшебный мир звуков? Где должна звучать музыка?

Вспоминаются совершенно разные музыкальные события. Одно — концерт в Большом зале консерватории, другое — банальное зарабатывание денег в подземном переходе. В первом — огромное пространство, заполненное людьми, свет хрустальных люстр, тишина, из которой рождается звук, и видимость этого рождения, благодаря первому жесту дирижера, который делает появление первого звука ожидаемым и зримым. Во втором — узкий коридор, полумрак, движущиеся в противоположные стороны фигуры, необъяснимое в начале ощущение чего-то нехарактерного, а потом

озарение, что инстинктивное чувство необычности вызвано доносящимися звуками музыки. И как не парадоксально, но художественное воздействие в обоих случаях часто оказывается равнозначным. В чем же дело? Почему можно получить настоящее эстетическое наслаждение и от музыки, звучащей в переходе? Вообще, зачем мы слушаем музыку? В чем ее смысл?

Чтобы ответить на эти вопросы, можно вспомнить, какая роль отводилась музыке в другие эпохи. Древние греки, например, с помощью музыки демонстрировали космическую гармонию. Символисты возлагали на музыку функцию раскрытия смысла человеческого существования, культуры, так как в ней можно расслышать подлинную оформленность бытия. Известно, что музыка обладает удивительным свойством волновать

душу человека, пробуждать чувства, невыразимые в словах. В ней есть *Нечто*, стоящее над человеческими эмоциями, разумом, психологией, физиологией. Это *Нечто* — и есть объективная сущность музыки. Это *Нечто* — *Красота*, выраженная в звуке.

Из звуков складывается язык музыки, язык особенный, который помогает человеку увидеть и услышать истинную *Красоту и Гармонию*. Однако, к сожалению, далеко не у каждого человека есть потребность и возможность изучать этот «иностранный» для многих язык. Говорят, чтобы овладеть любым языком, надо оказаться среди тех, кто общается только на этом языке. Музыка в концертных залах — скорее, привилегия элиты. Так, может, игра в переходе — это благородная миссия, один из способов указания людям духовного пути?

*Оксана Приступлюк,
студентка III курса*

ИССЛЕДОВАНИЕ ИЛИ РАЗОБЛАЧЕНИЕ?

О целесообразности исторического подхода к исследованию в последнее время принято говорить с энтузиазмом. Пролитие света на очередную тайну, вообще-то тщательно оберегаемую, считается достижением отечественной науки. К чему это, в конце концов, может привести, судите сами. Вот случай.

Подружкин день рождения. Гости, в основной массе, к ночи расходятся; у узкого круга полноточников есть сорок минут до закрытия метро. Светская беседа внезапно касается музыки. Довольно невнятный монолог о Малере (почему-то популярном среди непрофессиональной публики) неожиданно заканчивается репликой: «Вот Малер — это концепция, широта, не то, что ваш (это в мою сторону) Чайковский. Не выношу «Евгения Онегина», по-моему, это есть профанация пушкинского текста». Как обычно, в таких

случаях начинаешь терпеливо и доходчиво объяснять, что-де, мол, Чайковский ведь композитор, вы по музыке и судите, а что либретто, — да мало ли плохих либретто, и т. д. В ответ получаю обиженно-торжествующее: «Может, все и так, но ВСЕ РАВНО он был — ... (многозначительное молчание с намеком: я-то знаю все о личной жизни Петра Ильича, мне вы можете не рассказывать)».

Глупая история и глупые доводы, впрочем, наводящие на размышления. Частная жизнь Чайковского в документированных подробностях стала известна широкой публике несколько лет назад. Причем, конечно, следует оценить героические усилия исследователя: тщательно вымаранные Анатолием Чайковским места в личной переписке брата, дабы оградить его имя от посягательств профанов, были торжественно

вскрыты (по специально разработанной технологии — до чего дошел прогресс!) и обнародованы. Теперь всякий любитель скандала может похвастаться знанием сокровенного в душе знаменитого композитора и с чувством морального превосходства ухмыльнуться в усы (при их наличии): «И за этим грешком водился. Еще почище наших». Гораздо интереснее, чем вникать в партитуры или, упаси Бог, научные труды штудировать. Что там Чайковский написал? Так ли это важно, когда его моральный облик у нас, как на ладони, и картинка-то, ой, неприглядная получается. Чувствуете стиль заседания парткома? По-моему, почти стенограмма.

А собеседником моим был интеллигентный человек. Поэт, между прочим.

*Татьяна Сорокина,
студентка III курса*

КОНТРАПУНКТ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЕЙ



*Каждое время года имеет свои прелести, нужно лишь уметь их увидеть. Осень прекрасна не только дивными картинами природы, но и замечательными афишами. Каждую осень в программе Малого зала консерватории появляется фортепианный дуэт —
Елена Гладиллина и Наталья Юрыгина.*

Не нужно представлять этих блестящих пианисток, ведь многим выпадает счастье довольно часто встречать их в учебном классе. Появившись на кафедре общего фортепиано в середине 60-х, они вскоре (в 1969) создали свой замечательный творческий союз. С тех пор Наталья Донатовна и Елена Вильгельмовна освоили обширный репертуар — более 70 произведений. Продолжая традицию «Исторических концертов», их программа всегда объединяется какой-либо темой: «Музыка Венгрии», «В ритме вальса», «Произведения Сергея Рахманинова». В этом году дуэт обратился не к оригинальным сочинениям, а к транскрипциям для двух фортепиано. 11 октября в Малом зале было оченьлюдно и оживленно. Концерт Гладиллиной и Юрыгиной — это не только музыкальное событие, но и встреча старых друзей, бывших учеников. Настроение приподнятое даже у бабушек в гардеробе: «Наверное сегодня какой-то очень хороший концерт», — говорят они.

Музыка, заявленная в программе, безусловно, обещает наслаждение гармониями и светом. Сначала много Моцарта. Все, кого я просила поделить впечатлениями, в один голос отвечали, что более всего понравилась транскрипция увертюры к «Волшебной флейте». Сильный, насыщенный, яркий звук, поющий в «forte», завораживающий в «piano». Они играют легко, словно для них не существует технических сложностей. Потом Сен-Санс, вариации на тему Бетховена. Исполнительницы безраздельно завладевают вниманием зала, на исходе целого часа их игры никто не отвлекается на рассматривание канделябров.

У дуэта появился собственный композитор — Вадим Рыжков, и во втором отделении исполнились его транскрипции для двух фортепиано. Вначале прозвучали вступление к третьему действию и свадебный хор из «Лозэнгина» (до сих пор вспоминаются бриллиантовые россыпи звуков из свадебного хора). И далее вальсы — «Вино, женщины и песни» Штрауса и парфраз Пабста на вальс из «Евгения Онегина» Чайковского.

«Играть дуэтом приятнее», — говорит Елена Вильгельмовна Гладиллина. А ведь для этого требуется не только музыкальное мастерство, но и особые душевные качества. Люди нечуткие, самовлюбленные не могут хорошо играть в ансамбле (конечно же, это не про наш любимый дуэт). Чутко слушающая, Гладиллина и Юрыгина создают прекрасный контрапункт: одна более устойчивая, спокойная, сдержанная, другая — темпераментная, взрывчатая, блестящая эмоциональная. «У каждой из них яркая индивидуальность, а вместе они создают своеобразный стереофонический эффект. Каждый раз, когда они передают тему из рук в руки, она меняет свой облик», — говорит их коллега, преподаватель Института музыки им. Шнитке Юлия Марковна Питис.

Единственное, чего хотелось бы пожелать Гладиллиной и Юрыгиной, — играть чаще. И помещение надо бы побольше, все желающие едва помещаются в Малом зале. Некоторым, как и мне, везет больше других, мы можем слушать их игру на своих уроках фортепиано. Но концерт, конечно же, другое дело, и я с нетерпением буду ждать следующей осени.

*Ольга Зубова,
студентка III курса*