

# Трибуна молодого журналиста

№4(34)  
апрель  
2002



Приложение к газете Московской консерватории «Российский музыкант»



## ВЕЛИКИЙ И МОГУЧИЙ

Очередная реформа многострадального русского языка, нависшая над нами как дамоклов меч, отложена, Слава Богу, на неопределенный срок. Будем надеяться, что срок этот уподобится горизонту. За ушедшее столетие уже столько наломали дров на этом поприще, и, при этом, так много утратили, что новые эксперименты, казалось бы, уже не должны были будоражить руководящие умы. Но, нет. И все-таки здравый смысл и чувство ответственности возобладали.

Для всех, кто занимается журналистикой, все эти проблемы — не праздный разговор. Журналистика — писательский труд, автор живет в языке как дышит, язык — одна из основ профессии, мастерское владение им — и залог успеха, и передовая, «вечный бой». Покаяния нет, он даже не «снится», поскольку окружающая речь непрерывно эволюционирует, а говорить с читателем надо так, чтобы предлагаемое общение его привлекало, затягивало, то есть на близком и понятном ему языке. И, при этом, не потерять себя, сохранить свое лицо, свой стиль и взгляд на природу вещей и форму их подачи. Это депутаты и прочие чиновники могут позволить себе косноязычие (правда для них, вроде бы, собираются издавать словарь правильных ударений и словесных оборотов, которые они чаще всего искажают, а также ввести солидные штрафы за порчу языка — хорошо бы!). Журналистская планка иная, любое нарушение для них равносильно падению, знаку «профнепригодности».

Музыкальная журналистика не стоит в стороне от этих проблем. Просто ее задача усложнена «высоким» объектом — музыкальным искусством. И какова бы ни была цель выступления, сколь полемичной, непримиримой, отрицательной ни была бы позиция журналиста, «образ музыки», даже незримо присутствующий в разговоре, обязательно ставит свои литературно-стилистические барьеры. И в такой ситуации наш великий и могучий действительно наша одна надежда и опора.

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

## БЕРГ — МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПИСАТЕЛЬ

Музыкально-критическое наследие Берга насчитывает около тридцати литературных работ и составляет целую область в его творчестве. Деятельность на этом поприще была инспирирована главным образом Шёнбергом, который развил у своего ученика умение ставить вопросы в области музыкальной теории и анализа и требовал практически полного самоотречения и самопожертвования от своего младшего коллеги. При рассмотрении как некой целостности работ Берга о музыке, различных по жанру и проблематике, появившихся на протяжении более чем двух десятилетий, обращает на себя внимание их служебная функция — пропаганда шёнберговских и собственных сочинений, полемика с идейными противниками Новой венской школы.

Анализу произведений Шёнберга посвящены следующие его работы: большой и малый путеводители по «Песням Гурре» А. Шёнберга (1913, 1914), тематический анализ «Камерной симфонии» (1918), краткий тематический анализ симфонической поэмы «Пеллеас и Мелизанда» (1920), статья «Почему музыка Шёнберга так трудна для понимания?» (1924). На первый взгляд это не много, однако перечисленные работы ни в коей мере не исчерпывают деятельность композитора в области музыкальной критики и, шире, в области осмысления путей современного искусства. Архив композитора располагает внушительной коллекцией печатных изданий шёнберговских произведений, страницы которых буквально испещрены аналитическими наблюдениями Берга.

Все это, а также характер анализа произведений в вышеперечисленных работах, равно как и нереализованный проект большой книги о Шёнберге, где должны были рассматриваться также его додекафонные произведения, наводят на мысль, что Берг испытывал потребность в теоретическом осмыслении произведений Шёнберга, а, возможно, и в теоретическом осмыслении музыки вообще, но поскольку «вся музыка существовала для него только в узком ряду, в котором он сам как музыкант воспитался» (А.В. Михайлов), то и анализировал он, преимущественно, произведения Шёнберга, который был для него центром музыкальной вселенной, а впоследствии — свои собственные произведения.

В этом плане проблема восприятия нового в музыке, в искусстве, переводится в случае Берга в несколько иную плоскость. Новое для него изначально



но не является чужим, по крайней мере то новое, что исходит от Шёнберга и его окружения — Веберна, Цемлинского, Кляйна и др. Ведь и сам Берг, при всей неповторимости его музыкального стиля, изъясняется, по сути, на том же языке — языке новой музыки.

Сложности, которые неизбежно возникают при общении с подобными произведениями, проистекают, скорее, из его стремления теоретически осознать новые музыкальные феномены, объяснить при помощи подручных теоретических концепций, и, в конце концов, предпринять (естественно безуспешную) попытку полной вербализации своего музыкального переживания. Возможно именно стремлением передать словами свое музыкальное впечатление и объясняется то, что Берг старается вместить в рамки одного предложения как можно больше информации, касающейся предмета данного высказывания, представить описываемое явление как можно более «объемно», «стереофонически», так, как он слышит. Это накладывает свой отпечаток и на построение предложений, составляя весьма характерную черту берговского синтаксиса, а именно: огромное количество придаточных предложений, определений и пр. Отсюда — поистине гигантские размеры многих предложений (это норма), что приводит подчас к некоторой тяжести восприятия и анализа новой му-

возвращаясь к проблеме восприятия и анализа новой му-

зыка, тому, чему посвящены все вышеперечисленные работы, отметим, что вооруженный солидной теоретической базой и практическими навыками, полученными во время обучения у Шёнберга, Берг подходит к рассмотрению музыкальных произведений с позиции самого Шёнберга. В связи с этим, читая тексты Берга, постоянно возникает вопрос: какова мера оригинальности автора, что здесь от Берга, а что от Шёнберга? Пишет ли Берг о формообразовании, гармонии, инструментовке, мелодике, ритме или интервальнике, представляется совершенно очевидными, что ничего такого, под чем не мог бы подписаться сам Шёнберг, здесь быть не может. При чтении же путеводителя по «Песням Гурре», порой возникает впечатление, что не Берг анализирует Шёнберга, а сам Шёнберг анализирует Шёнберга!

Но это не означает вовсе, что Берг как музыкальный критик лишен индивидуальности. Она проявляется в выборе объекта теоретического осмысления, в способах подачи материала, в литературной стилистике. А содержание аналитических работ, мысли, которые он высказывает — это то, чем жила и дышала вся Новая венская школа в 10-х годах XX столетия. Сопоставляя круг теоретических интересов Шёнберга, Веберна и Берга, можно прийти к заключению, что если Шёнберга, Веберна интересуют прежде всего проблемы эволюции музыкального искусства, построение обобщающих теорий, то Берг

рассматривает музыкальное явление как данность, погружаясь в него, забыв обо всем на свете. Пристальное рассмотрение одного произведения, или даже его фрагмента на основе теоретических и эстетических концепций Шёнберга, концепций столь глубоко им прочувствованных, пережитых и усвоенных, и потому ставших и его концепциями — вот что составляет отличительную особенность берговских аналитических работ. Причем он, конечно, делает и обобщения, но они другой «направленности»: не от, а к произведению, и не они для него главные, главное же — непосредственное общение с музыкальным произведением, в том числе и при помощи теоретического исследования.

В заключение рассмотрим некоторые проблемы литературного стиля Берга, отчасти уже затронутые выше. В целом литературный стиль Берга подчеркнуто академичен и строг. Иногда, в пылу полемики, автор позволяет себе такие выражения как «бредовая идея», называет своих воображаемых оппонентов «мошениками» и «отрицателями», но даже и в такие моменты он весьма корректен и сдержан. В этом плане язык Шёнберга в том же «Учении о гармонии» гораздо образнее и ярче.

Обличая своих противников, описывая гармонические явления он проявляет поистине неистощимую изобретательность и красноречие. Берг же не изобретает столь ярких образных сравнений, но весьма удачно пользуется шёнберговскими, например, «экскурсии в предстоящую гармонию», «подменное дитя» (об уменьшенном 7-аккорде) и др. Все это не означает вовсе, что Берг, который прежде чем сочинять намеревался стать поэтом, обделен литературным талантом, но только то, что его литературный стиль (прошу прощения за банальность) непохож на стиль Шёнберга, обладает собственной индивидуальностью и, как мне кажется, гораздо более уместен при описании технической стороны музыкальных произведений, чем красочные эпитеты, метафоры и пр.

Напротив, описывая то, какое впечатление произвела на него 9-я симфония Малера, Берг удивительно поэтичен и экспрессивен. Сравняя сухой, даже аскетичный текст аналитических работ Берга и этот маленький шедевр, представляющий собой фрагмент письма, трудно поверить, что это писал один человек.

Юлия Литвинова,  
студентка III курса

# ИНТЕРМЕДИИ 1589 ГОДА

Шесть интермедий к комедии Баргальи «Странница», исполненные в 1589 году во Флоренции, явились едва ли не самым значительным событием великолепных празднеств, устроенных в честь бракосочетания Фердинандо ди Медичи, Великого Герцога Тосканского, и Кристины Лотарингской, внучки Екатерины Медичи.

В создании интермедий приняли участие знаменитые комедиографы, сценографы (Бернардо Буонталенти), поэты (Ринуччини, Барди, Строцци, Лаура Гвидиччони), композиторы (Мальвецци, Маренцио, Каччини, Кавальери, Пери, возможно — Антонио Аркилеи) и певцы (Виттория Аркилеи, Лючия Каччини и Маргарита, Онофрио Гвальфредуччи, Якопо Пери). Исполнение предполагало огромное количество певцов и инструменталистов.

Премьера, состоявшаяся в палатце Уффици, явилась сенсацией всех свадебных торжеств. Успех был столь велик, что герцог Фердинанд потребовал дополнительных представлений в течение последующих двух недель, а также — почти беспрецедентное событие — повелел Мальвецци опубликовать всю музыку интермедий.

Однако вовсе не музыка играла первую роль в представлении. Удовольствие доставляемое зрителем — вот что составляло характерную особенность этого жанра. Декорации же и костюмы

были выполнены фантастически, о чем позволяют судить сохранившиеся гравюры и рисунки, а также сохранившиеся описания. Пред глазами зрителей то появлялась спускающаяся на облаке Гармония, то настоящий корабль, полный матросов, то огнедышащий дракон, трехголовый Люцифер, пожирающий детей, всевозможные облака, «населенные» богами, сиренами, парками и многое-многое другое.

Музыка интермедий занимательна и импозантна: ведь публика ни в коем случае не должна скучать на представлении. В то же время музыка интермедий создавалась с таким расчетом, чтобы не привлекать к себе слишком много внимания и не отвлекать зрителей от главного: великолепного сценического зрелища.

В наиболее значительных номерах текст зачастую являлся безотносительным к остальному действию. Например, текст диалога между парками и сиренами в центральной части первой интермедии представляет собой не что иное, как изысканное прославление великого герцога и герцогини. Главное в этой сцене — невероятная эмоциональная привлекательность диалога трех хоров, а также в оригинальной постановке, предполагающей, что сирены, не прекращая петь, плавно поднимаются вверх и присоединяются к паркам.

На фоне великолепных, мастерски сделанных мадригалов

и симфоний таких композиторов как Мальвецци, Пери, Маренцио и Кавальери немного странно выглядит «Miseri habitato» Барди — как если бы в концерт, где исполняются произведения настоящих композиторов, затесалась какая-нибудь ученическая работа по гармонии или полифонии. Сравнение это возникло не случайно, ибо в этом сочинении автор предпринимает попытку возродить надлежащее использование древнегреческих ладов, руководствуясь инструкциями Дж. Меи — подобно тому, как мы сочиняем наши работы, руководствуясь инструкциями Юрия Николаевича.

В начале 3-го тысячелетия, когда последствия информационного взрыва наложили свой неизгладимый отпечаток на все области науки и культуры, проблема адекватного восприятия встает перед нами как никогда остро. С удивлением вслушиваясь в новые, приоткрывшиеся нам музыкальные миры, мы спрашиваем себя: как слышать, как понимать эту музыку? И музыка ли это вообще или уже что-то другое? И неважно, доносятся ли до нас голоса давно прошедших времен, или перед нами самое современное, самое «навороченное» музыкальное произведение. Новое всегда остается новым, даже если это хорошо забытое старое.

*Юлия Литвинова, студентка III курса*

## «С НЕТЕРПЕНИЕМ ОЖИДАЕМ...»

Евгений Непало — имя, вновь недавно появившееся на концертных афишах и обещающее новые незабываемые встречи с шедеврами ансамблевой музыки. Непало — известный гобоист, художественный руководитель камерного ансамбля «Экселенте». Этот ансамбль возник на основе Российского камерного оркестра, дирижером которого был Рудольф Баршай.

Коллектив сложился не так давно — первое его выступление состоялось в 1995-м году в Рахманиновском зале Московской консерватории. Ансамбль сразу привлек внимание критиков и вскоре приобрел репутацию одного из самых интересных коллективов. Струнный квинтет, гобой и челмало — такой состав позволяет исполнять самую разнообразную камерную музыку, репертуар «Экселенте» широк. Но сами исполнители предпочитают сочинения эпохи барокко. Достаточно вспомнить лишь некоторые из сыгранных ими за последние годы (1998—2001) сочинений. Например, «Рождественский» ре-мажорный концерт Корелли.

«Кто когда-нибудь видел Италию, и особенно Рим, тот не может быть совсем несчастным», — эти слова Гете хочется вспомнить, слушая музыку Корелли. Острый и старинный запах жасмина, изогнутые от ветра струи фонтанов, затененные улицы и вечно солнечные площади — говорят, что

Рим дарит людям ощущение счастья. В Риме 2-й половины XVII века хохот карнавалов и комедий мешался со строгими церковными напевами. Это был город роскошных вилл и пышных празднеств, немыслимых без музыки. Но не безудержным весельем блещет музыка Корелли она поражает прозрачной глубиной, так хорошо переданной ансамблем «Экселенте».

Вспоминается и другое сочинение в их исполнении — Соната Вивальди ре минор, Фолия. Слово «Фолия» в переводе с португальского означает «безумие», — так в XV веке называли шумный, дикий танец, который исполняли мужчины в женских платьях. Позднее он стал более медленным и плавным, а в XVIII веке особенную популярность приобрел печальный напев так называемой «Испанской фолии». Произведение Вивальди, где этот напев стал основой вариационного цикла, было сыграно в удивительной, присущей именно «Экселенте» манере. Игру ансамбля отличала необычайная одухотворенность, проникновение в настроение музыкального произведения. Хочется верить, что предстоящие концерты в не меньшей мере порадуют слушателей и составят интереснейшую страницу в жизни современного камерного исполнительства.

*Барбара Тимченко, студентка III курса*

## ВТОРОЕ РОЖДЕНИЕ

В рамках фестиваля «Шенберг-Кандинский: звук и цвет», посвященного 50-летию со дня смерти А. Шенберга, состоялся концерт «Шедевры камерной музыки». Программа включала: Сюиту ор. 29 для трех кларнетов, струнного трио и фортепиано (1924-26), мелодраму «Лунный Пьеро» ор. 21 (1912), фрагменты неоконченных пьес для фортепиано (1900-25) и «Оду Наполеону» ор. 41 для тещи, струнного квартета и фортепиано на текст Дж. Байрона (1942). Эта программа впервые была исполнена в России в 1973-74 годах по иници-

иативе Алексея Любимова. Однако в 70-е годы в связи с политической ситуацией в стране концерты проходили в камерной неофициальной обстановке.

С уверенностью можно утверждать, что концерт порадовал музыковедов, часто упрекаемых в научной сухости в отличие от «живости» исполнителей. В этот вечер была доказана полная необоснованность такого мнения. «Лунный Пьеро» был блестяще исполнен С.Савенко, единственным в Консерватории интерпретатором современной вокальной музыки. В роли тещи

«Оды Наполеону» выступил еще один музыковед, зав. кафедрой истории зарубежной музыки, проф. М.А.Сапонов, буквально потрясший своим актерским талантом. Он чрезвычайно остроумно и в то же время, наверное, точно передал идею автора: «Лорд Байрон, который раньше очень восхищался Наполеоном, был так разочарован его обыкновенным отречением, что он осыпает его редчайшими насмешками: думаю, что и я в этом не промахнулся в моем сочинении». Не промахнулся в этом и тещ.

*Оксана Приступлюк, студентка III курса*

## ВОТ НОВЫЙ ПОВОРОТ?

Вопрос «Что делать?» волновал всех и всегда. Музыканты с этой точки зрения не исключение. «В какую музыкальную эпоху мы существуем, а главное, как будет развиваться музыка дальше?», — этими вопросами наверняка задавался почти каждый. Конечно, прогноз вещь неблагодарная, и однозначного ответа на этот вопрос дать нельзя. Но попробовать проанализировать современные тенденции и предположить пути дальнейшего развития музыки хотя и рискованно, но очень заманчиво.

Конечно, в первую очередь в поисках решения этой проблемы мы отправляемся к мэтрам, которые нам представляются такими предсказателями, видящими и знающими все наперед. Поэтому естественно, что вопрос этот неминуемо кем-нибудь произносится почти на всех встречах с известными композиторами. Но те почти всегда отшучиваются. Например, Пендеревский на подобный вопрос ответил: «Если бы я знал, я б пошел этим путем». «А как будет, так будет», — сказал Сильвестров. Интересными размышлениями поделилась Софья Губайдулина: «Наше поколение было жадным. Оно захватило массу пространства. Что делать даль-

ше? Проблема. XXI век — век поворота. Весь материал нужно обрабатывать... Самое страшное зарыть голову в песок». Свои слова композитор адресовала тем, кому поручено совершить этот, быть может, не очень крутой и быстрый, но необходимый поворот, — молодым композиторам. Вот у кого нужно искать ответ на «роковой» вопрос. Перед ними стоит действительно трудная задача. Трудно вообще представить, какую музыку сейчас можно писать, когда кажется, что весь арсенал уже исчерпан, и можно только переключаться с места на место уже немного «запылившиеся» предметы. Однако, музыка продолжает жить, появляются новые произведения, спектр жанров, техник, стилей которых достаточно широк. Самое главное, что вселяет оптимизм, это энергия, которая исходит от будущих «Моцартов» и «Бетховенов», искренний интерес и озабоченность по поводу происходящих событий, желание что-то изменить, улучшить. Миссия их, конечно, непроста. Но как сказал А.Н.Островский: «Что это за искусство, которое дается без труда?».

*Светлана Черноморская, студентка III курса*

## МУЗЫКА В СТУЛЕ «РЕТРО»

Не так уж и часто исполняют произведения нынешних профессоров кафедры композиции в Большом зале, но, несмотря на всю «раритетность» происходящего, на концерт не сбежалось, как говорится, пол-Москвы. А даже наоборот, народу в зале было едва ли не меньше, чем на сцене (публику составляли в основном коллеги с композиторского факультета).

Силами студенческого оркестра (следует отдать должное оркестрантам — играли на достаточно высоком уровне) были исполнены произведения Л. Бобылева, Т. Чудовой, В. Агафонникова, Р. Леденева, Б. Ботярова, Ю. Буцко. Конечно нельзя сказать, что эти произведения — «последнее слово» в музыке. Не

было ничего экстраординарного, «суперсовременного», напротив — все с большим уклоном в сторону «ретро». Сквозь легкую драпировку собственного стиля проглядывали очертания стилей хорошо известных композиторов. Не задаваясь вопросом хорошо это или худо, скажем, что концерт имел и несомненные плюсы.

Во-первых, исполнение было качественным. Во-вторых, доминировала оптимистическая направленность. В концерте явно намечалась традиционная линия «от мрака к свету» — от сгущенных «средневековых» красок «De profundis» Бобылева и «Пассакалии» Чудовой (первое исполнение) к яркому праздничному, русскому, с элемен-

тами джаза «Владимирскому лубку» Агафонникова (автор исполнял партию фортепиано). «Симфония» Ботярова являлась неким подобием прокофьевской музыки, хотя к несомненным достоинствам сочинения можно отнести лаконичность и ясность формы. Особо отмечу стилистически единый «Триптих памяти Г.Свиридова» Леденева для солирующего альт-а с камерным оркестром (партию альт-а прекрасно исполнил студент пятого курса А. Усов). Завершала концерт колоритная «двойная обработка» Рахманинова-Буцко русской народной песни «Слава».

*Татьяна Суцья, студентка III курса*