

# Мрибуна молодого журналиста

№1(90)

январь

2009

ВЫХОДИТ  
с 1998 года



МУЗЫКАЛЬНАЯ ГАЗЕТА СТУДЕНТОВ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

приложение к газете «российский музыкант»

НА ТЕАТРАЛЬНОЙ СЦЕНЕ

## СТАРАЯ СКАЗКА НА НОВЫЙ ЛАД

При всеобщем засилии жестоких зарубежных мультфильмов, модных западных мюзиклов, бестолковой и зачастую вредной «культурной продукции» для малышей детский Театр имени Н.И.Сац предстает как нечто чудесное и светлое. Когда-то и меня родители водили в этот сказочный мир, который по праву называют *восьмым чудом света*. И «Волшебная флейта» Моцарта, которую в свое время удалось там посмотреть, до сих пор в моем сознании ассоциируется со сказочной клеткой с птицами.

А ныне, существует ли он еще? Этот театр как-то совершенно исчез из поля зрения, его нет ни в рекламе, ни в модных анонсах. Оказалось, существует. Меня пригласил на спектакль аспирант консерватории, композитор **Владимир Соколов**: ставился его балет «Снегурочка» по мотивам пьесы-сказки Островского.

Честно говоря, было страшновато вернуться в тот мир детства, оценивая его уже с позиции

взрослого человека. При первом приближении, снаружи, театр показался серой неприступной и необитаемой крепостью. Но стоило только зайти внутрь, как впечатление тотчас же изменилось. Атмосфера оказалась очень уютной и до боли знакомой. Словно все осталось тем же: и приветливые бабушки-билетерши, и уютные диванчики, и мостики на втором этаже, и вольер с птицами, и сказочные скульптуры. И все это так же неизменно восхищает юных гостей.

Следующее, что приятно поразило, — полный зал и внимание зрителей. А ведь ставился балет! И хотя в афише значится, что он предназначен для детей от пяти лет, все же, думается, балет несколько сложнее для детского восприятия, чем театр с пением и разговорными диалогами.

В помощь детям каждое действие начинали и заканчивали скomorохи, которые вводили зрителей в курс событий. С интересом наблюдать за происхо-

ждением помогали также очень красивые декорации и костюмы танцовщиц, стилизованные в языческом древнерусском духе.



Но, конечно, главной героиней спектакля все-таки была музыка.

Надо отдать должное композитору: он решился на поистине отважный шаг — написать музыку

к спектаклю на сюжет, который давно озвучен самим Римским-Корсаковым. Правда, жанр этого спектакля другой — балет, причем балет детский, рассчитанный на совсем юных зрителей, живущих в современном мире.

тронной музыкой и джазовыми обработками. Но взаимодействие таких разных начал не вносит диссонанса. Напротив, возникает впечатление, что музыка постоянно ведет диалог с другим важнейшим компонентом представления — танцем, и трудно сказать, кто здесь играет ведущую роль.

Подобно звучанию, танец в спектакле также решен по-современному необычно. Энергичная, пульсирующая музыка стала основой хореографии, в которой сочетаются джаз-балет, спортивные па и элементы фольклорных танцев. В чем-то даже можно усмотреть некоторые дискотечные движения, но это почему-то совершенно не раздражает, а напротив, смешит, добавляя спектаклю современную изюминку.

Единственное, что несколько смазывало впечатление, — так это оркестр, который оставлял желать лучшего. Но зал этого не замечал. Маленьким зрителям ни на минуту не удалось заскучать на таком красочном представлении. А значит, спектакль удался.

*Анна Утешева,  
студентка IV курса ИТФ*

## «ВСЕХ НАС РАСТРОГАЛ ОН!..»

Под занавес уходящего года, в один из последних декабрьских вечеров, в студенческом театре «Гитис» прозвучала опера **Глюка «Orfeo и Эвридика»**. Уже в названии проявляется общая для современного молодежного творчества тенденция к смешению всего: разных языков, разных стилей, разных эпох и разных музык. Причем на чем бы языке участники ни говорили, они делали это легко, свободно переключаясь с одного на другой, так что создавалось впечатление, будто современному человеку действительно все открыто, доступно, понятно.

Представление было выдержано в камерном духе: камерный зал, небольшая протяженность (чуть больше часа), скромное число солистов (трое), аккомпанемент фортепиано... И общая атмосфера полужанровой друг другу публики из студентов, их родителей и преподавателей.

В постановке молодого актерского коллектива изменение архаичного старого сюжета было ожидаемым. Но все оказалось интереснее предполагаемого. Текст оперы остался неизменным, а вот «картинка» проявилась иная. Как в известной ситуации: поет одно, думает другое, а делает третье. Изменились не только сюжетная канва, но и суть — подвиг Орфея, идея покоряющей силы искусства. Эти вечные идеалы опустились

до банальных современных проблем — стремления к наживе, богатству и власти.



Впрочем, главные персонажи «подавались», как и ранее, идеальными, хотя Орфей оказался обыкновенным эстрадным певцом, лидером вокальной группы, а Эвридика и того хуже — стриптизершей. Но чувства их остались искренними, чистыми, настоящими. Фурии и духи — это санитары и медики, в руках которых находится жизнь Эвридики. А бог Эрос — продюсер группы, который, дабы работа в клубе не остановилась, оплачивает лечение раненой огнестрельным оружием жертвы: со словами «Всех нас растрогал он, гнев наш смирен» Фурии получают увесистый чек-данчик с деньгами.

Однако из-за незавершенности сюжетной идеи остается неясным, какая роль в спасении Эвридики отведена искусству Орфея, его молитвам, его пению. Непонятно, что в современном мире может означать запрет взгляда на возлюбленную, тем более что в данной постановке Орфей не поддается этому соблазну, а Эвридика от отчаяния принимает яд. Финал, тем не менее, счастливый — Эрос снова организует врачей, буквально дирижирует их хором, и вот — Эвридика опять жива и здорова. Возникает эффект дежавю, и нет уверенности в том, что вскоре вся эта ситуация не повторится.

Тема одинокого, непонятого миром художника просвечивает в постановке «Гитиса» достаточно ясно. Присутствующий постоянно на сцене Орфей противопоставляется хаотично блуждающей толпе фанатов, врачей. В попытке их умиловить Орфей обращается то к одному, то к другому, но безуспешно: медики подчиняются лишь взмаху плательщика, а фанатов организуют охранники. Среди толпы нет ни одной личности — одна безликая серая масса. Первоначально служащий ей Орфей подчиняется ее повадкам, суетливо передвигаясь по сцене. Но в страданиях он «открывает ис-

тинное лицо», буквально стирая грим и переходя на другой язык.

Оперный текст звучит на четырех языках — итальянском, французском, немецком и русском. Переходы между ними плавные и свободные. Так, часто солист поет на итальянском языке, а хор ему вторит на русском или наоборот. Лишь у Эроса всегда выдержан один язык — немецкий, для нас символ чужеродности и бессердечности.



Хорошо продумана цветовая символика: Орфей одет в черный плащ с разноцветными врезками, под которым оказывается белый костюм, а Эвридика — в красном, цвете страсти и крови. Просто и мобильно оформлена сцена: черное возвышение с шестом по середине — подмостки для певца Орфея и «рабочее место» Эвридики; с двух сторон шеста подвижные черные щиты, которые превра-

щаются то в зеркала, то в крест, то в стенки гроба.

Радует и высокое качество игры актеров, внутренняя свобода исполнителей, несмотря на то что они всего лишь студенты, а данная постановка оказалась сладчайшим экзаменом. Особенно выделяется **Владимир Магоматов**, исполняющий Орфея, с его прекрасными вокальными данными (сильный и певучий контртенор). На нем держится вся музыкальная композиция.

Правда, обращение с музыкой в спектакле тоже свободное — Эвридика, например, появляется на сцене, исполняя знаменитую арию Глюка... из «Париса и Елены».

В целом публика осталась необычайно воодушевлена. Вопрос и размышлений после просмотра у всех возникло море, что является безусловным показателем актуальности представления.

*Елена Лагутина,  
студентка IV курса ИТФ*

## НОВАЯ МУЗЫКА

## В ПОИСКАХ НОВОЙ ПРОСТОТЫ

В один из ноябрьских вечеров в зале Православного Свято-Тихоновского института состоялся концерт, в одном из отделений которого прозвучали сочинения молодого композитора, недавнего выпускника Московской консерватории **Михаила Пучкова**. Были исполнены Соната для флейты и фортепиано и 7 романсов. Несмотря на такие, казалось бы, простые и на первый взгляд традиционные названия, сами музыкальные идеи, которые можно было в них уловить, — весьма интересный повод к размышлению.

Об этом композиторе можно услышать, что он, к примеру, «старается держаться в стороне от музыкальных течений, стремясь найти ту внутреннюю музыку, к которой призван именно он, а поиск приводит его то к примитивизму и *новой простоте*, то к экспериментам в области электронной музыки». Но за внешней простотой стоит нечто большее...

«Ностальгия по сонате», пожалуй, более подходящее по смыслу название для флейтовой сонаты. Оно точнее характеризует ощущение, которое испытываешь при прослушивании этой искренней и выразительной музыки. Созерцательным настроением и личными переживаниями были проникнуты и прозвучавшие романсы. По свидетельству самого композитора, именно вокальная музыка занимает в его творчестве центральное место: «Свою жизнь я, так

или иначе, измеряю пока *от столба до столба*, где в качестве *столбов* предстают вокальные циклы на собственные тексты».

Все вокальные миниатюры были подобраны специально для исполнительницы — **Дины Павлишиной** (сопрано). В их число были включены как отдельные романсы, так и части циклов «Простые песни» и «Маленькие ночные серенады», а чтобы исполнительница могла отдохнуть, добавлены две фортепианные прелюдии. Такое свободное соединение вокальных и инструментальных мини-



атюр напоминало красочную мозаику, части которой, будь то романс или прелюдия, — краткие афористические наброски, зарисовки одного настроения, в духе мимолетностей. Автор как бы «играл» ими, а затем складывал определенным образом. Каждый романс воспринимался как часть большого макроцикла из вокально-инструментальных произведений автора.

Особой поэтикой Михаил насыщает жанр колыбельной: «В каком-то смысле это любимый жанр, а почему — сказать сложно... Видимо, в этом есть некий идеал тихой нежности и кроткой любви; к этому я по мере сил пытаюсь стремиться...» Интересно, что метод сочинения вокальной музыки композитора схож со слаганием материнских колыбельных: одновременно со словами, стихами рождается и музыка.

Идейной основой и культурной средой, из которой автор черпает образы, стало Православие. Гармоничное сочетание стези светского музыканта с православной верой — путь для пишущего музыку весьма непростой. Примером тому могут служить судьбы многих выдающихся русских композиторов — шедшие по этому пути испытывали большие трудности и порой приходили к весьма неожиданным результатам.

Будем надеяться, что и в творчестве Михаила Пучкова все это вскоре даст прекрасные плоды: в дальнейшие планы композитора входит написание «Литании» с участием флейты и камерного хора, на русские и латинские христианские тексты. Нам же остается наблюдать, как современные композиторы осуществляют свои поиски *новой простоты* или полярной ей *новой сложности*, а может быть, и их синтеза...

Екатерина Данилова,  
студентка IV курса ИТФ

## НАСЫЩЕННЫЙ МЫСЛЮ ЗВУК

19 декабря в концертном зале института им. Шнитке состоялось празднование юбилея московского «Шнитке-центра», которому исполнилось десять лет. Поздравить сотрудников и почитателей творчества Альфреда Гарриевича приехали ближайшие родственники композитора: вдова Ирина Федоровна Шнитке и родная сестра Галина Гарриевна Шнитке. Свою лепту также внесли профессор и студенты Московской консерватории, среди которых были А.З.Бондурянский, И.Г.Соколов, Е.И.Чигарева.

Конечно, в этот день не могла не звучать музыка Альфреда Шнитке. Помимо достаточно известных сочинений (Фортепианного квинтета и двух частей Концерта для альта с оркестром) были исполнены «Пять афоризмов» для фортепиано.

Несмотря на то что «Афоризмы» были написаны еще в 1990 году, у нас в стране они до сих пор практически не исполнялись. По разным причинам. Во-первых, их ноты до сих пор не изданы в России (они существуют только в достаточно плохой ксерокопии немецкого издания, настолько плохой, что отдельные нотные знаки просто не пропечатались). Во-вторых, есть объективные трудности исполнения фортепианного Шнитке. Известно, что сам композитор не очень любил этот инструмент, его больше привлекали оркестр

или камерные составы. В рамках фортепианной музыки он использует приемы, характерные скорее для оркестрового письма, отчего перед исполнителем нередко возникают серьезные технические трудности. Да и само название «Афоризмы» провоцирует на размышление: что кроется в этих небольших, но очень насыщенных пьесах?

**И.Г.Соколов** исполнил только четыре из пяти пьес. При этом он очень интересно выстроил свое выступление. В продолжение традиции первого исполнения цикла (1990 год, Нью-Йорк), когда между частями читались стихи И.Бродского, Иван Глебович предварял каждую пьесу *афоризмами самого Шнитке* — высказываниями, которые И.Г.Соколов помнит по встречам с композитором. Таким образом, дух «афористичности» полностью пронизал исполнение.

На мой взгляд, «Афоризмы» — произведение необычное для творчества самого Шнитке, с одной стороны, и симптоматичное для своего времени, с другой. Композитору не было свойственно обращение к малым формам, но предельная насыщенность музыкальной материи и концентрированность мысли внутри каждой из миниатюр приближает их к монументальным концепциям композитора.

Большинство пьес идут в медленном темпе (исключение — вторая, которая и не была сы-

грана). Медленный темп позволяет вслушаться в звучащее время. Музыка «Афоризмов» рисует образ постоянного поиска человеком истины и красоты в полумраке его сознания, искаженно-жизненными трудностями, неверием, одиночеством. Вся звуковая палитра словно насыщена мыслью, возникает ощущение значимости каждого элемента музыкальной ткани: будь то близкая к псалмодированию речитация на одном звуке или похожий на солилирующую виолончель выразительный одноголосный монолог, аккордовый хоральный комплекс или нагромождения кластеров... Диатонические стройные трезвучия звучат на фоне остро диссонантной ткани как озарение, как луч света, но это — лишь недолгие вспышки, которые поглощает мрак (доминирует нижний регистр фортепиано, богатый своими обертонами, где человеческое ухо с трудом выделяет отдельные высоты, воспринимая звучание как единый, целостный комплекс).

И.Г.Соколов, исполняя «Афоризмы», прожил каждый звук, каждый миг. Он давал слушателю возможность ощутить насыщенность музыкального времени, которое словно расширилось в пространстве, услышать все: и объемный звук, и тишину...

Светлана Сигурева,  
студентка IV курса ИТФ

## «Я ЗНАЮ ЦЕНУ ЭТОЙ ЖИЗНИ!..»

Поскольку программа консерваторского образования в основном построена по историко-хронологическому принципу, то на старших курсах большинство дисциплин представляет музыкальную культуру XX века. Современная музыка изучается со всех сторон: с позиции истории, музыкального языка, гармонии, формы и т.п.

В этом, казалось бы, разнообразном подходе можно обна-

Композитор сам отметил три события, повлиявшие на создание данного сочинения. Первое — это поездка в рамках студенческой экспедиции за Урал, где он слышал рассказ о найденной в глуши лесов семье старообрядцев. Второе — отрицательное впечатление о публикациях в «Комсомольской правде» о вымирающих старообрядческих «согласиях» — статей, легко и поверхностно описывающих



ружить некую закономерность — бесконечный ненасытный интерес к композиторским изобретениям и выдумкам. Мы по нотке разбираем додекафонию Веберна, разглядываем субстанциальные и эссенциальные стороны «Kreuzspiel» Штокхаузена, удивляемся векторным и формульным композициям на примере «Метастасиса» Ксенакиса и другим подобным явлениям. Нас скорее интересует заложенная в этих сочинениях *внемusicальная* идея — идея чисел, пропорций, архитектурных сооружений, чем собственно музыка. И если эта идея нас восхищает, то лишь затем мы переносим свое внимание на музыкальный смысл. Для нас важен композитор-изобретатель, композитор-ученый, математик, архитектор, инженер — их открытия анализируются, изучаются. И далеко не в первую очередь нас волнует композитор-музыкант. Между тем, есть авторы менее известные, но не менее ценные!

Композитора **Юрия Буцко** по праву причисляют к движению «русского христианского возрождения». Его творчество пронизано идеей «Святой Руси», символами *святости, покаяния, христианской любви*. Как и у других религиозных композиторов, его сочинения отличаются масштабность замыслов — и в оперном, и в хоровом, и в симфоническом жанрах.

**Камерная симфония №3 «Духовный стих»** Ю.Буцко связана с целой религиозной ветвью России — старообрядчеством. Все, что заключено в этом слове, очень близко композитору, его жизни, его знанию, его сердцу. Чувства и переживания о самом сокровенном выражены в симфонии с такой силой и искренностью, что это не оставляет равнодушным любого слушателя, вне зависимости от его национальности и конфессии.

трагические события. И последнее — вступление Буцко в суровую жизнь старообрядчества. Симфония «Духовный стих» — это документ кровавых событий, тайна гибели целого рода старообрядцев в 70-е годы. «Я знаю цену этой жизни! — восклицает автор. — Об этом надо сказать!»

Духовный стих — жанр-символ старообрядческой культуры. Именно в старообрядческом быту он достиг своего нового расцвета. Под этим символом проходит вся симфония. Реальный духовный стих, записанный композитором в Заонежье, помещен в финал, но образно и тематически он связан со всеми четырьмя частями цикла. В финале к звучанию симфонического оркестра композитор добавляет хор без слов. Но не в традиции импрессионистов — как краску. Подобно «староверам-молчальникам» музыка духовного стиха скрывает в себе все, не прибегая к конкретике текста. *Молчащее* слово и *говорящая* музыка — какое сильное они оказывают воздействие!

Кульминация цикла — III часть, где, по словам композитора, он сосредоточил все свои знания, насыщена хроматизмами и решена в сложной полифонической форме. А финальная часть построена по модели «Прощальной симфонии» Гайдна. Именно здесь воплощается трагическая история гибели целого рода старообрядцев: они уходят, «врастают в землю» один за другим.

И все же трагическое полотно не оставляет слушателя в состоянии безысходности. Страдание и покаяние всегда приводят к очищению, а *живой, духовный* стих вселяет веру в жизнь, свет и любовь.

Елена Лагутина,  
студентка IV курса ИТФ



## КОНЦЕРТНЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ

# ФОРТЕПИАННЫЙ ВЕЧЕР

30 ноября в Концертном зале им. Мясковского состоялся аспирантский концерт **Татьяны Колесовой** (класс проф. А.А.Наседкина).

Творческая биография пианистки впечатляет: Татьяна — лауреат многих международных конкурсов (Швейцария, Норвегия, США), регулярные поездки за рубеж приносят все новые награды. Чтобы достичь таких успехов, необходимо обладать огромным упорством, целеустремленностью и неистощимой энергией. Все эти качества, безусловно, присущи пианистке: слушаешь ее, сразу же в этом убеждаешься. Колоссальная исполнительская воля Т.Колесовой сочетается с яркой эмоциональностью, так что стиль ее игры выглядит выверенным и строгим, но при этом увлекает слушателя с первых же нот. Превосходная виртуозность, безупреч-

ный пианизм покоряют и приводят в восхищение.

В программе концерта были представлены сложнейшие образцы фортепианной литературы: это и Вариации на тему Корелли Рахманинова, и Три фрагмента из балета «Петрушка» Стравинского, и Двадцать первая соната Бетховена, и Вариации Брамса на тему Паганини... Сыграть такую программу, на мой взгляд, равносильно подвигу.

Концерт получился очень цельным — во многом благодаря продуманной последовательности произведений. Первое отделение представляло собой экскурс по разным эпохам: от Баха (Прелюдия и fuga D-dur из II тома) к Шопену (Первая баллада) и далее к Рахманинову и Стравинскому. Во втором отделении были сопоставлены более близкие композиторские стили: Бетховен и Брамс. Охватывая услышанное

в целом, можно выделить несколько самых ярких моментов, кульминационных точек.

Эмоциональной доминантой концерта был, безусловно,



заключительный номер — *Вариации на тему Паганини*. Это произведение подвластно очень немногим из пианистов, но для

Татьяны Колесовой, кажется, нет ничего невозможного. Исполнение было настолько свободным и смелым, что слушатель даже не догадывался о технических трудностях, которыми вариации изобилуют. Пианистке удалось передать особый тонус музыки Брамса — его можно было бы уподобить яркому, ровно горящему пламени. Видимо, эмоциональный мир этого композитора ей особенно созвучен.

Глубокое впечатление произвели *Вариации на тему Корелли* Рахманинова — это сочинение стало, пожалуй, смысловой кульминацией концерта. Особая энергетика ритмов, «аромат» рахманиновских гармоний — все эти черты стиля композитора были воплощены в звучании. Вариации получились на редкость цельными по драматургии: острые контрасты, неожиданные смены образов и настроений держали слушателя в постоянном напряже-

нии. Это был тот случай, когда исполнение настолько увлекает, что с музыкой даже не хочется расставаться — испытываешь сожаление, когда она смолкает.

Если произведения Брамса и Рахманинова позволяют Т.Колесовой раскрыть сильные стороны своего дарования, то стиль Шопена, как мне показалось, ей не столь близок. Исполнение *Первой баллады*, пианистически вполне совершенное, в стилевом отношении было не столь убедительным: хотелось больше пластики, тонкости и деликатности в звучании, мягкости в форте. Казалось, что в пьесе Шопена были примерно те же краски, что и в вариациях Брамса. Вероятно, в дальнейшем творческие поиски пианистки, обладающей столь мощной виртуозностью, будут связаны именно с расширением звуковой палитры.

*Григорий Рышко,*  
студент IV курса ИТФ

## СЛОЖНОЕ И ПРОСТОЕ...

27 декабря очередной Фестиваль искусств «Русская зима» сделал прекрасный подарок любителям современной музыки: Государственный академический симфонический оркестр под управлением народного артиста Марка Горенштейна исполнил произведения Юрия Фалика и Гии Канчели. Солировал *Юрий Башмет*.

«Vivat» — увертюра для оркестра *Ю.Фалика*, написанная в 1990 году, с первых же звуков продемонстрировала всю мощь большого оркестра, его виртуозные возможности. Это произведение Ю.Фалик посвятил известному Чикагскому оркестру, что, возможно, и определило его композиторские задачи.

Литургия «*Оплаканный ветром*» *Гии Канчели* для большого оркестра и солирующего альтя посвящена памяти музыковеда и большого друга композитора — Гиви Орджоникидзе. Г.Канчели написал ее в 1988 году, и первым исполнителем стал Юрий Башмет, который сразу определил это произведение как «серьезную вежу в альтовом репертуаре».

Выбор солирующего инструмента сделан композитором не случайно, и это слышится с первых звуков. Вступительный аккорд фортепиано в низком регистре обрушивается как звон большого колокола, призывки которого долго стихают в пространстве. Вводимое после этого

соло альтя отдаленно напоминает древнейшее песнопение Dies irae. Приглушенный звук альтя словно говорит человеческим голосом: сначала тихо и молитвенно шепчет, затем постепенно приобретает твердость и еще более явственную скорбь. К концу первой части четырехчастного сочинения звучность выветляется: регистр повышается, появляются единичные мажорные гармонии. Лишь иногда глухие звуки литавр заполняют всю звучность оркестра и вводят в состояние скорбной отстраненности.

Во второй части больше всего поражает национальная окраска музыки. Состояние скорби, усиленное по сравнению с первой частью, отражено в отдельных репликах-реминисцен-

циях народных мотивов. Они перемежаются с нервным ритмическим остинато внезапно вторгшегося и также внезапно исчезнувшего тутти, а заключительный аккорд снова возвращает в состояние оцепенения и все той же скорби.

Третья часть больше остальных созвучна названию литургии «*Оплаканный ветром*». Оно взято из стихотворения грузинского поэта Галактиона Табидзе. Состояние тихого плача отражено в кратких репликах солирующих инструментов оркестра. Простая мелодия клавесина, почти невесомая звучность флейты на протяжении всей части противопоставлены альтю. Они как бы постоянно повторяют мучительный вопрос, изменяя лишь «слова», на который

альт «отвечает» им, постепенно переходя в нервную звучность флажолетов на фоне наслаивающихся секунд у скрипок.

«Ударная» звучность четвертой части, тремоло литавр обрушиваются с неимоверной, небывалой до этого момента силой. Вновь возникает ощущение тяжелой скорби, но только в ее почти реальном олицетворении. Последняя часть самая продолжительная и самая экспрессивная. Тяжелая звучность тутти сменяется прозрачным пением скрипок.

Это сочинение является «одновременно сложным и простым, но нигде не становящимся вторичным, уже сказанным» (А.Шнитке).

*Анна Маклыгина,*  
студентка IV курса ИТФ

## «...С ЕВАНГЕЛИЕМ В РУКЕ»

25 ноября зал библиотеки-читальни им. Тургенева наполнили поклонники таланта **Марии Вениаминовны Юдиной**, желающие вспомнить пианистку. По инициативе А.М.Кузнецова в библиотеке был организован вечер памяти Юдиной. А тремя днями ранее, 22 ноября, аналогичный вечер состоялся в Киеве. Инициатором он был И.Блажков — известный дирижером и корреспондентом Юдиной.

Мария Вениаминовна Юдина — пианистка, органистка, педагог, лектор, человек широчайшего интеллекта и души... Осмелюсь предположить, что фигура такого масштаба могла появиться только в России и, как это ни странно сознавать, именно в то переломное время. Когда все вокруг наполнилось страхами, лишениями, абсурдом, которые нам сейчас и представить невозможно, личность и деятельность Марии Вениаминовны, ореол любви, излучаемый ею, буквально наполняли смыслом существование окружающих. Она всегда готова была оказать дружескую поддержку, в том числе и материальную (некоторые, в конце концов, переставали одалживать Юдиной, зная, что

она никогда не просит для себя, но всегда для других!). В этом можно видеть и отражение христианской позиции Юдиной. Ее служение Музыке и Господу проистекали из одного источника, не случайно Мария Вениаминовна любила повторять: «Я единственная, кто работает с Евангелием в руке». Она же была проводником сочинений русских и западных композиторов-авангардистов, играя роль музыканта-просветителя. За это Юдина и поплатилась пятилетним отлучением от сцены, изгнанием из Гнесинского института с формальной отговоркой «в связи с переходом на пенсию». Только в 1966 году Мария Вениаминовна вновь вышла на «большую» сцену. Педагоги Московской консерватории во главе с В.В.Горностаевой организовали цикл лекций «Романтизм — истоки и параллели», в котором Юдина выступила в качестве исполнителя и лектора.

Организатор вечера — А.М.Кузнецов — уже несколько десятилетий работает над литературным наследием Юдиной. Его подвижническая деятельность началась составлением самого первого сборника памяти

Юдиной, выпущенного в 1978 году, и продолжается в наши дни проектом 6-томного собрания писем. К настоящему моменту издательством «Росспэн» выпущены три тома писем, 4-й и 5-й находятся в печати, над заключительным томом работа продолжается. Эпистолярное наследие пианистки настолько значительно (более двух тысяч писем) и содержательно, что Мария Вениаминовна сама хотела его опубликовать, но при ее



Фото Б.Е.Якерберга  
Начало 1930-х годов

жизни это было совершенно исключено. Из последних изданий, посвященных пианистке, назову также сборник «Вспомни Юдину» (М.: «Классика-XXI», 2008), в основу которого

легли воспоминания учеников пианистки, членов ее семьи и многих-многих других...

Вечере памяти Юдиной принимал участие пианист *Иван Соколов*. Для своего выступления он выбрал сочинения из репертуара Марии Вениаминовны. И выбор этот сполна отражал вселенную Юдиной-пианистки: прозвучали сочинения Баха, II часть из Сонаты Шуберта B-dur, «Мимолетности» Прокофьева и три пьесы из цикла Мессиана «Двадцать взглядов на младенца Иисуса». К счастью, вся музыка, исполненная тем вечером, в свое время была записана Марией Вениаминовной. Исполнение Соколова ни в коей мере не было подражанием известным записям. Прелюдии и фуги Баха, соната Шуберта были наполнены подлинным драматизмом, «Мимолетности» прозвучали необычайно тонко, буквально рождались на наших глазах. Но, пожалуй, самое яркое впечатление оставило исполнение трех «Взглядов» Мессиана, которое символично в контексте всей творческой деятельности Марии Вениаминовны: ведь именно она первой в Советском Союзе получила ноты цикла Мессиана и прокладывала ему путь на концертную эстраду.

На вечере прозвучала запись II и III части из Концерта № 23 Моцарта в исполнении Юдиной. Запись эта овеяна легендами: якобы Сталин, услышав по радио 23-й концерт, велел прислать ему пластинку с записью. Однако прозвучавшее было радийной трансляцией, о чем можно сказать не посмели. Среди ночи вызвали пианистку, оркестр, и к утру пластинка была готова. В знак признательности за удивительное исполнение Сталин велел послать пианистке большую сумму денег. На это Юдина с благодарностью ответила, что деньги она пожертвует церкви и будет молиться, чтобы Господь простил тому все прегрешения. В сходном ключе Кузнецов прокомментировал исполнение концерта. В знаменитом Adagio II части он услышал тоску «заключенных в лагерях», а в оживленном финале — «радость по возвращении, реабилитацию за много лет».

В наступившем 2009 году грядет 110-летие со дня рождения Марии Вениаминовны Юдиной. Надеюсь, в консерватории это событие не пройдет бесследно. И мы, в свою очередь, отдадим дань памяти крупнейшей пианистке и музыканту XX века.

*Софья Гандилян,*  
студентка V курса ИТФ

## ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ

## НЕЗАБЫВАЕМАЯ ВСТРЕЧА

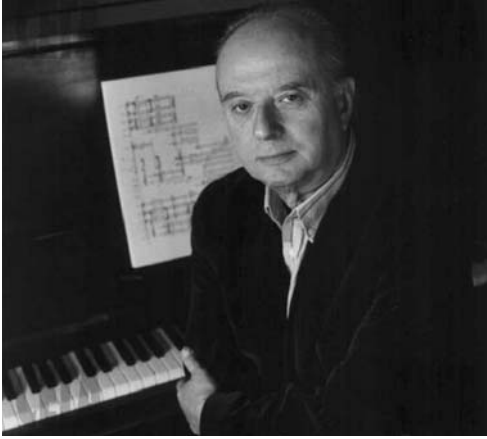
Что мы знаем о современной болгарской музыке? Когда я говорю «мы», я имею в виду среднестатистического музыканта, имеющего представление о Пендереском и Лютославском, о Ноно и Берно, о том, что они являются представителями своих национальных школ. Но, видимо, поговорка «Курица — не птица, Болгария — не заграница» спроецировалась и на наше представление о болгарских композиторах, творчество которых воспринимается как нечто периферийное и не заслуживающее особого внимания. А жаль!

И вот, решив устранить дистанцию между болгарскими композиторами и своим представлением о них, я решил лично познакомиться с **Василом Казанджиевым** — крупнейшим деятелем современной музыкальной культуры Болгарии. Узнать

о нем на русском языке можно следующее: Казанджиев — выдающийся дирижер, педагог, композитор, автор многочисленных камерно-инструментальных и симфонических сочинений... «Что скрывается за этими определениями?» — этот вопрос волновал меня так же, как вопрос, кто скрывается за дверью квартиры в Софии, перед которой я стою, нажав кнопку звонка.

И вот мы сидим друг против друга и ведем обстоятельную беседу. Казанджиев рассказывает мне о своих детских годах, проведенных на фоне сельской жизни, о первых шагах на музыкантском поприще, о том, как они привели его в стены Софийской консерватории, которую он с успехом закончил по классу компо-

зиции. «Это были годы, когда государственный строй бесцеремонно вмешивался во все сферы общественной жизни. Он предписывал, какую музыку сочинять, какую исполнять. Новые музыкальные веяния, которые



принесла с собой вторая волна авангарда, до нас доходили окольными путями». Тем не менее, молодой выпускник консерватории живо откликнулся на

них и стал творить в новейших техниках: прежде всего сонорной, алеаторической и других. Фестиваль «Варшавская осень», на котором было представлено первое сочинение Казанджиева в этом роде — струнный квартет «Перспективы», — стимулировал этот процесс.

Однако композитор мужественно ищет свой путь и к 70-м годам наконец находит то, что оказывается востребованным и на Родине, и в Западной Европе. В русле актуального для того периода неофольклорного направления появляются оригинальные сочинения Казанджиева, такие как «Живые иконы», «Картины Болгарии», «Псалмы и ритуалы». В них свежей струей проявились себя интонации болгарской народной и церковной музыки. Все эти сочинения автор представил на суд публики в исполнении основанного им ка-

мерного оркестра «Софийские солисты» под собственным руководством.

«Метод, к которому я пришел, оказался настолько вдохновляющим, что я пользуюсь им и по сей день, — говорит Казанджиев. — Особенно удачными я считаю «Живые иконы», в которых мне удалось выразить своеобразные идеи своеобразными средствами».

Настоящий композитор всегда находится в творческом поиске. И даже расширенный «послужной список», в который включены уже 5 симфоний, концерты, струнные квартеты, многочисленные сочинения для камерного оркестра, не дает Казанджиеву морального права довольствоваться результатом. «Я бы многое исправил, написал по-другому, многим я неудовлетворен. Но это дает мне повод писать больше и лучше.»

*Алексей Любимов,  
студент IV курса ИТФ*

## ПРОБЛЕМНЫЙ ПОДХОД

## ПРАКТИКА ДЛЯ ДУШИ

Зачем нужна педпрактика? Этим вопросом чаще всего задаются музыковеды и композиторы, ведь только им доверено вести групповые занятия по музыкальной литературе, сольфеджио и другим теоретическим предметам. Вечно занятые, едва успевающие справиться с основными предметами студенты более охотно ответят на вопрос противоположный: что педпрактика у нас отнимает? В один голос сольются сетования на нехватку времени, на несоответствие интересов студента-педагога и учебной программы, и особенно на усталость студента, выдержавшего в течение дня три пары и индивидуальные занятия (если педпрактика вечером в четверг) или лишившегося единственного утра, в которое можно было бы выспаться (если педпрактика в воскресенье).

Не секрет, что многие студенты-педагоги ведут уроки формально. Такое бывает, когда самого студента не интересует тема урока, а личность композитора не вызывает у него ни симпатии, ни уважения. Чаще всего ученики заражаются равнодушием педагога и переносят это отношение на музыку.

Встретившись в начале семестра с новой группой вокалистов, я несканно удивилась необыкновенному энтузиазму учеников, некоторые из которых были намного старше меня. Казалось странным, что взрослые люди убегают с работы, отрывая часы от дел, отдыха и семьи ради встречи с музыкой... Когда видишь такое, раскаиваешься в своем равнодушии. За рутинными занятиями и учебными проблемами студенты часто теряют понимание радости постоянного общения с красотой. Но иногда взгляд со стороны на твоё дело помогает самому осознать истинную ценность и предназначение избранной профессии, преодолеть инертность восприятия, леньность души. Так порой, привыкнув, уже не замечаешь красоту и редкие

душевные качества близкого человека, но стоит кому-то обратиться на него внимание, как заново осознаешь и ценишь счастье общения с ним.

«Свежий взгляд» на произведения, которые с детства помнятся наизусть, открывает в них новые горизонты. Если урок ведется в свободной форме общения, когда происходит активное обсуждение музыки, порой один внезапный вопрос «а почему здесь так?» заставляет педагога по-новому взглянуть на знакомую музыку. Отвечая на вопросы учеников, размышляя вместе с ними над замыслом композитора, иногда приходишь к совершенно неожиданным выводам. За такую возможность услышать давно знакомую музыку «новыми ушами», свободными от стереотипов профессионального восприятия, я благодарна педпрактике.

Конечно, для подобной беседы необходимы хорошие человеческие отношения между студентом-педагогом и его учениками. О проблемах общения с детьми сказано много, но гораздо менее распространена ситуация, когда учитель намного младше своих учеников, что нередко бывает на педпрактике в группах вокалистов. Студент, привыкший к наставительному тону профессоров, попадает в ситуацию, когда несколько человек старше его обращаются к нему по имени-отчеству и внимательно выслушивают его профессиональное мнение. На мой взгляд, это благотворно влияет на развитие личности, придавая студенту чувство уверенности в себе.

Конечно, такие возрастные несоответствия создают и курьезные ситуации. Музыку нельзя изъять из контекста всей человеческой культуры. Возникающие в связи с ее обсуждением философско-этические или религиозные проблемы при заинтересованном отношении могут вызывать серьезные разногласия и бурные споры, особенно в груп-

пах с большим возрастным разбросом. Но кем бы ни были ученики и сколько бы ни было лет учителю, он все-таки педагог. Именно он всегда будет восприниматься как «судья», который должен подытожить обсуждение, примирить спорщиков и вывести разговор на нужный путь в связи с дальнейшей программой урока.

И тогда же формируется важное качество, которое, на мой взгляд, стоит считать первостепенным для молодого педагога. Это — чувство ответственности перед музыкой, ощущение своей миссии посредника между композитором и людьми, которым ты его представляешь. Порой приходится преодолевать предубеждения (особенно это касается музыки XX века, которая труднее воспринимается любителями). И только от студента зависит, сможет ли он дать ключ к творчеству композитора и впустить учеников в его мир, или, уверившись в непривлекательности этой музыки, они уже никогда не захотят к ней вернуться. Нельзя заставить полюбить, но можно и нужно научить понимать, а как показывает жизнь, часто с пониманием приходит и любовь... Бывает, что рассказываешь о композиторе, творчество которого тебе не близко, но, вопреки своему отношению, стараешься вызвать у учеников уважение к нему. И вдруг, видя, как загораются их глаза, и разделяя их радость, начинаешь лучше чувствовать эту музыку, незаметно для самого себя уже к концу урока меняя отношение к ней на более теплое...

Умение «достучаться» до сердца и получить душевный отклик важно для каждого человека, а для музыканта особенно. Исследование чужой и развитие своей души, а не только опыт педагогической деятельности — вот что дает нам педпрактику!

*Елена Мусаелян,  
студентка IV курса ИТФ*

## БАХ + ДЖАЗ = ?

*Поразительно, как музыка Баха выживает, несмотря на все попытки ее интерпретации.*

*А.Хьюит*

В 2000 году на площади Святого Марка в Лейпциге состоялся концерт из произведений И.С.Баха. Причем большинство из них было исполнено отнюдь не в аутентичном виде, а в джазовой интерпретации. В концерте принимали участие знаменитые музыканты — *Бобби МакФеррин, Жак Лусье* вместе со своим трио, группа «*King Singers*», «*Quintessence Saxophone Quintet*». Несмотря на дождь, публика не покидала площадь в течение всего вечера, одухотворенные лица людей были полны счастья...

В XX веке происходит подлинное возрождение интереса к творчеству великого немецкого композитора, развивающегося в двух направлениях: аутентичном и интерпретационном. Представители первого стремятся максимально приблизить звучание к старинному: восстанавливают инструменты, занимаются поиском уртекстов. Вторые, напротив, отталкиваясь от баховского текста, предлагают свои трактовки и переложения. Одним из величайших интерпретаторов музыки Баха является Глен Гульд. А первые джазовые обработки потрясли мир в 1960-е. Это была вокальная группа «*Swingle Singers*», записавшая некоторые прелюдии и фуги композитора в духе свинга с «ненавязчивыми» ударными. В дальнейшем многие музыканты исполняли баховские произведения в джазовой интерпретации, имея огромный успех как в среде профессионалов, так и любителей творчества композитора (выделим уже упомянутых Жака Лусье и Бобби МакФеррина).

Однако далеко не все музыканты сейчас оценивают такие смелые трактовки положительно. Довольно распространенным является мнение, что серьезная баховская музыка не совместима с легкой джазовой. Так ли это в действительности? Несомненно, что музыка Баха наполнена философией. Но есть своя философия и в джазе. А ведь настоящее искусство в любых видах, по сути, всегда затрагивает одни и те же вечные темы. Таким образом, профессионально исполненная джазовая интерпретация выражает то же, только другим языком и средствами.

Кроме того, музыканты отмечают общность двух данных, на первый взгляд совсем разных стилей. Прежде всего, это скупость исполнительских указаний, дающая необыкновенную свободу выражения и трактовки. Кроме того, принцип развертывания баховских тем (прорастание из ядра) напоминает *импровизационный* характер джазовых мелодий. «Джаз имеется в самой природе баховской музыки, — говорит Жак Лусье в интервью. — Ведь композитор использует тот же тип басовой линии (*basso continuo*). Сходна с джазовыми и конструкция баховских тем, которые в большинстве случаев состоят из 8 или 12 тактов, как в блюзе, 16 или 32 тактов, как в джазовых стандартах.»

Как видим, джазовое искусство и баховская музыка совсем не противостоят друг другу. И не нужно бояться, что произведения композитора в таком исполнении потеряют глубину и станут «пошлыми». Согласимся со словами баховедов Й.Кобаяши: «Музыка Баха остается музыкой всегда. Ее невозможно уничтожить».

*Александр Великовский,  
студент IV курса ИТФ*

Художественный руководитель:  
профессор Т.А.Курьшева  
Ответственный редактор:  
М.В.Макарова-Щеславская  
Оригинал-макет:  
М.В.Переверзева

Сдано в печать 14.01.2009  
125009, Москва, ул. Б.Никитская, 13  
e-mail: newspapers@mosconsrv.ru  
Газеты МГК в Интернете:  
<http://www.mosconsrv.ru/publications/>