

Новая музыка уже устала

Культура — 2004 — 7-13 окт. — с. 13

Алексей ЛЮБИМОВ принадлежит к тем артистам, кто не нуждается в особых представлениях. Новатор, пропагандирующий неизвестную нам музыку — как старую, так и ультрасовременную, Любимов давно и прочно вошел в число самых интересных и востребованных пианистов современности. Корифей отечественного пианизма Я.Зак так характеризовал индивидуальность артиста: «Любимов захватывает способностью размышлять над исполнением, отточенность мастерства соединяется у него с глубоким интеллектом»... В сентябре этого года в Московской консерватории отмечалось его 60-летие: ученики, коллеги из Москвы, Петербурга, из-за рубежа преподнесли любимому Любимову свои музыкальные приношения. Беседой с Алексеем Любимовым «Культура» начинает разговор о проблемах, связанных с новой музыкой и ее сегодняшним бытованием, который будет продолжен в одном из ближайших номеров.

— Вы учились у Генриха Нейгауза. Относите ли вы себя к представителям его знаменитой школы?

— Принадлежать к какой-либо определенной фортепианной школе — значит стилистически и духовно соответствовать основным принципам данной школы, отождествлять свои позиции с позициями ее главы. Думаю, по-настоящему я не принадлежу целиком и полностью к этой школе, как я ее понимаю. Я занимался у Генриха Густавовича немного, чуть больше года, остальное время — у Наумова, который является продолжателем идеалов Нейгауза. Генрих Густавович был разносторонним, исключительно образованным человеком: музыка, поэзия, живопись составляли для него часть романтического мировосприятия. Я же не могу себя считать приверженцем нейгаузовского понимания пианизма и музыки вообще. Вначале это была, быть может, даже неосознанная борьба с его романтическими принципами. Я чувствовал себя в атмосфере романтического отношения к музыке некоей взрывной точкой, иногда подобием какого-то чужеродного тела, которое может в какой-то момент взорваться. Такое мое отношение к музыке было спровоцировано совершенно другим по характеру музыкантом — Марией Вениаминовной Юдиной. Даже не столько в плане пианизма, а в ее отношении к музыке, к процессу исполнительства гораздо более структурному и многослойному, чем интуитивистская позиция школы Нейгауза. Натура Юдиной, открывая всему новому, ее бескомпромиссность, даже фрондерство очень сильно повлияли на меня. Эти новые берега были мне неизмеримо интереснее, чем мир обычного романтического репертуара. Так что я могу отнести себя к нейгаузовской школе только по некоторым приемам фортепианной игры, но не по эстетике.

— Как и когда возник интерес к новой музыке?

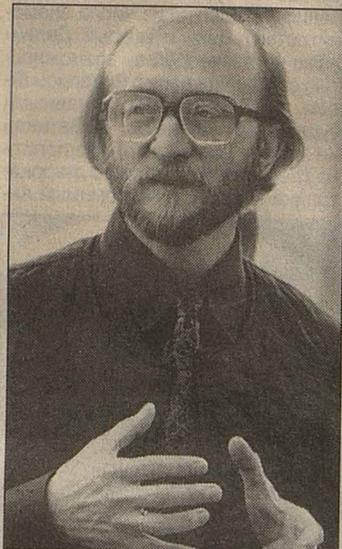
— Уже в 13 — 14 лет я любопытствовал насчет неизвестной мне музыки. Сильнейшее впечатление на меня произвело выступление Нью-Йоркского филармонического оркестра с Леонардом Бернштайном в рамках га-

строплей в России в 1958 году. Они исполнили «Весну священную» и фортепианный концерт Стравинского, «Вопрос без ответа» Айвза, сочинения самого Бернштайна. Это спровоцировало меня на самостоятельные поиски. Благодаря своей недетской настойчивости и помощи некоторых консерваторских библиотекарей мне удалось проникнуть в читальный зал невыдаваемых партитур нововенцев, а также разыскать в фонотеке редкие записи — например, исполнение «Лунного Пьеро», которым дирижировал Шёнберг, пластинки с современной музыкой, подаренные нам американцами... В общем, искал любые щелочки, через которые можно было бы узнать что-то новое. А в конце 1960-х я уже много играл — и Кейджа, и Мансуряна, и Сильвестрова, и Денисова, не говоря уже о Шёнберге, Веберне, Берге...

— А обращение к старой музыке?

— Все происходило параллельно. Тогда же появилась «Оксфордская звуковая история музыки». Одна из первых, если не первая, антология записей, попавшая к нам, где были представлены реконструированные образчики древнегреческой музыки, григорианика и все эпохи вплоть до XVIII века. Меня заинтересовала прежде всего музыка Ренессанса: Машо, Дюфай, Данстейбл. Это было как открытие неизведанных земель — экзотических, непонятных, но манящих своим языком, воздухом иных планет. К барокко я пришел гораздо позднее, в середине 1970-х годов, когда мы вместе с Татьяной и Анатолием Гринденко, Олегом Худяковым познакомились с первыми записями на исторических инструментах, сделанных ансамблем «Concentus Musicus» Николауса Арнонкура и Густавом Леонхардтом. Тогда мы поняли, что неправильно исполняем эту музыку, что это направление — совершенно новый путь, что нужно отказаться от академического воспитания, которое в нас вкладывали наши учителя. И мы последовали за этими пионерами без оглядки, да еще с некоторым авангардистским привкусом.

— Есть музыканты «академического» направления, которые назы-



А.Любимов

вают аутентичную манеру исполнения — а именно это вы сейчас имели в виду — вегетарианской.

— Арнонкур и Леонхардт сняли с барочной музыки наносные слои XIX и особенно XX века. В аутентичных исполнениях отсутствуют экспрессивность и тот стандартный уровень абсолютной звуковысотной чистоты, к которым привыкли современные музыканты. Меня же как раз привлекают те живость, прозрачность, неровность, которые иные считают «вегетарианством».

Другое дело, когда музыканты играют по правилам, но скучно. Сейчас есть целый ряд исполнителей, отталкивающихся от записей своих предшественников, а не от самой музыки. Они не привносят ничего своего, рабски копируя чужой стиль, так что их игра лишена индивидуальности. Происходит своего рода академизация аутентичного исполнительства. Вот это действительно опасно.

— Сейчас многие крупнейшие западные дирижеры-аутентисты все чаще вторгаются в область романтической музыки, встают за пульты больших симфонических оркестров. Как бы вы объяснили эту тенденцию?

— Долгое время считалось, что романтические инструменты, в отличие от барочных, близки современным и специально заниматься ими не нужно. Теперь, оказавшись на некоторой дистанции от романтической эпохи, мы стали подходить к сочинениям XIX века с других позиций. Возникла потребность пересмотреть традиции исполнения романтики, заложенные большими дирижерами и солистами XX столетия, подойти к этой музыке с позиции партитурной точности, объективно. Сейчас трудно судить: что исторично, а что — нет. Наивные взгляды музыкантов 1960 — 70-х годов, думающих, что они восстанавливают историческую справедливость, уже неактуальны. Мы воссоздаем ка-

кие-то основы барочного стиля, принципы, а главное — классную школу игры на старинных инструментах. Но все-таки не нужно забывать, что живем в XXI веке, у нас другие скорости, иной уровень переживаний, другие залы, социальные условия и нормы. Мы подаем старинную музыку с большей степенью стерильности и точности, увыл! Это спровоцировано рынком звукозаписи: невозможно уйти от стандартов современных технологий, которые навязывают определенные решения, подобно тому, как фортепиано XVIII века диктует свой звук и артикуляцию интерпретации, осуществляемой на нем. Мы зависим от инструментов, одним из которых является звукозапись.

Это заставляет задуматься: какой процент историчности в том, что мы делаем? И другое: справедлива ли занятая нами три десятилетия назад позиция, что старая музыка может правильно звучать только на исторических инструментах? Ведь они, повторюсь, помещены во внеисторический контекст. Поэтому такие крупные дирижеры, как Норрингтон, Пиннок, Арнонкур предлагают музыкантам, играющим на современных инструментах в симфонических оркестрах, пройти школу исторического звукоизвлечения. Так что сейчас конфликтация между аутентичным и академическим направлениями не в инструментари, а, скорее, в отношении к нотному тексту: его нужно видеть глазами того времени, в котором он создан.

— Вот уже семь лет вы возглавляете факультет исторического и современного исполнительства в Московской консерватории, на практике осуществляя идеи пропаганды старой и новой музыки. Можно ли подвести первые итоги?

— Сначала это был вдохновенный эксперимент с энтузиастами, которые учили немногих студентов. Сейчас — полноценный факультет, где обучаются по разным специальностям: клавишные — клавиесин, хаммерклавир XIX века, современный роуль, струнные, духовые, ударные. Отлично, что студенты быстро осваивают старинные инструменты. Их ментальность меняется на глазах, они не консервируют себя в какой-то одной эпохе. В их сознании нет того противопоставления академического и исторического мышления: они сосуществуют как разные языки. Отмечу, что у нас уже складывается своя школа, методика преподавания игры на старинных инструментах.

Что касается новой музыки, то здесь продвижения, мне кажется, меньше. В отношении XX века люди сдвигаются труднее. Большинство студентов либо остаются на уровне классиков прошлого столетия, либо идут за более легкими решениями в области музыки наших дней, где музыкальных и технических задач меньше, чем хотелось бы. В чем причина? Может быть, недостаток широ-

ты интересов, а может быть, и свидетельство того, что в новой музыке происходит процесс выдыхания, усталости.

— Ваш сезон начался юбилейным концертом «В кругу друзей». Будет ли продолжение этой темы, ведь, как оказалось, программа вместила не всех, кто близок вам по духу?

— У меня было даже желание объявить перед началом, что дружеский стол огромен в пространстве, но ограничен во времени. А в принципе, любой концерт для меня — это общение с друзьями, будь то мои коллеги-инструменталисты или композиторы, произведения которых я играю. Нынешний сезон мне видится прежде всего как серия премьер новых сочинений Пярта, Пеллелли, Мартынова, Сильвестрова в разных странах. Мой филармонический абонемент составлен из четырех концертов, объединенных общим названием «Стереоскопическая хронология». Они построены на отказе от хронологии: XVIII век, затем XIX и XXI столетия, а лишь потом XX век. Из внефилармонических намечены следующие программы: «Гайдн и его окружение», «Современники Бетховена» и, если успею, «Клавирные концерты Филиппа Эмануэля Баха. А в культурном центре «Дом» буду играть много современной музыки. Также предполагается интересный проект нашего факультета — исполнение студентами и педагогами всех симфоний Бетховена в транскрипции Листа на разных фортепиано XIX века.

Что касается выступлений с оркестром, то я пока закрыл для себя вопрос исполнения Моцарта или Бетховена с какими-либо российскими симфоническими оркестрами. Слишком разная эстетика. Так что с РНО буду играть в октябре «Постлюдю» Сильвестрова (дирижер Владимир Юровский), а в мае 2005 года — с БСО «Lamentate» Арво Пярта, дирижирует Андреас Мустонен.

— В ваших собственных выступлениях нередко присутствует элемент актерства. Вспоминается, например, концерт двухлетней давности, посвященный Кейджу, когда вы исполняли пьесу «4'33'''» воле памятного Петру Ильичу Чайковскому.

— Все это довольно внешние моменты. По природе я — не лицедей. Как правило, перформанс присущ определенным направлениям современной музыки, когда у композитора возникает потребность добавить нечто визуально-конкретное к очень абстрактным звукам, обогатить жестом музыку. В таком случае я готов к любым вольностям сценического поведения, предписанным или импровизированным. Но в основном мое направление — это чистая музыка.

Беседу вела
Евгения КРИВИЦКАЯ