

“на всю Россию у нас сил не хватит”

композитор Юрий Каспаров — Газете

Сегодня исполняется 50 лет Юрию Каспарову, одному из наиболее ярких композиторов постденисовского поколения, бессменному художественному руководителю Московского ансамбля современной музыки. О судьбе современной музыки в России и за рубежом, о новых сочинениях и о многом другом Юрия Сергеевича расспросил корреспондент Газеты Илья Овчинников.

Фотограф: Екатерина Штукина/Газета

Вероятно, лучшим подарком к 50-летию для вас стало восстановление членства России в ISCM — Международном обществе современной музыки. В чем важность этого события?

ISCM — ведущая организация в области современной музыки, куда входит около шестидесяти стран. Именно она регламентирует жизнь современных музыкантов и композиторов. Ежегодно проводится грандиозный фестиваль «Дни новой музыки ISCM», всякий раз в новой стране. Прошлый был в Бангкоке, ближайший будет в Штутгарте. Этот форум — образец для всех. Там можно действительно понять, чем дышит музыкальный мир. Буквально все европейские ведущие институты, связанные с музыкой, субсидируют ISCM. В одной Франции не менее четырех серьезных организаций. Россия вступила туда вскоре после его возникновения, в 1920-е годы, и была очень активным членом этого общества. У нас звучало огромное количество зарубежных премьер, ставились оперы Кшенека и Берга. Но в 1931 году уже вовсе опускался «железный занавес», и России пришлось прервать свое членство в ISCM. Очень обидно, потому что это уникальная организация. И вопрос о возвращении дискутировался с 1990 года; не понимаю, почему мы не вступили тогда. Денег было море — что на спорт, что на искусство, а взнос там всего 800 долларов в год. В ISCM мы хотели вступать как Ассоциация современной музыки, и для начала требовалось зафиксировать количество членов. Начинались споры: брать ли Аветис Тертеряна? А Гию Канчели? Если Тертеряна, то и его, иначе обидно. Тут кто-то говорил, что Канчели — кинокомпозитор, и мы просто погибали под потоком этих слов.

Было ли встречное движение со стороны ISCM?

Обязательно! Генеральный секретарь организации, голландец Хенк Хевельманс, в 1993 году приехал в Москву, уговаривал нас. Но через год попал в аварию Денисов, еще через два он скончался, и все уже поменялось — деньги найти было нельзя. А тем временем к нам стали обращаться из Министерства культуры, отчего вы не вступаете, мол, скиньтесь в конце концов. Разговоры затянулись до прошлого года, когда я понял, что мы рискуем в этом завязнуть. Наконец были подготовлены документы, и на апрельской ассамблее нас приняли. Теперь Россия включена в этот процесс, и мы будем этим активно пользоваться. Отныне у нас больше возможностей для представления наших композиторов на международной арене, чтобы это были авторы не только Москвы и Питера, ведь интересных людей масса и в других городах, а там они не могут ни стипендию получить, ни заявить как-то о себе. Кстати, наше вступление в ISCM очень приветствовало Федеральное агентство по культуре и кинематографии. Хотелось бы и в Москве провести «Дни новой музыки ISCM», это абсолютно реально.

Как и ваш учитель Денисов, вы пришли в музыку из точных наук, окончив Московский энергетический институт. Как произошел этот переход?

Музыкой я занимался с пяти лет, но, когда собрался в училище, в семье все восстало: мол, музыка не профессия, ребенок умрет от голода. А у меня выявились некоторые способности к математике, и я пошел в МЭИ. Потом проработал в «почтовом ящике» два года по распределению. Чем я там занимался, до сих пор не могу понять! Работа была свя-

зана с ракетами. Я однажды даже летал на полигон в Капустин Яр, моей задачей было привезти какой-то кабель. Ничего я там не взрывал абсолютно. Когда люди приходили в «ящик» или на производство, то испытывали шок: образование было весьма неплохим, а на производстве был каменный век! До сих пор не понимаю, как летали наши ракеты.

Но мне «ящик» пошел на пользу. Я параллельно учился в училище, притом ходил на работу, и на работе прошел курс гармонии, курс полифонии... В Консерватории меня взяли на второй курс. Одно время я очень жалел, что шесть лет потратил на технический вуз, но жалеть было не о чем: математика дает очень многое, способ мышления становится совершенно другой. Вообще между музыкой и математикой гораздо больше общего, нежели может показаться на первый взгляд, так считал и Денисов.

По поводу Денисова у нас был любопытный разговор с Александром Рудиным. По его словам, у Денисова отсутствовало желание идти навстречу массовому вкусу, присутствующее Шнитке. Согласны ли вы?

И да, и нет. Денисов в первую очередь отталкивался от структуры, хотя его музыка очень эмоциональна. То же у Баха, Моцарта, Бетховена, всех венцев и тем более нововенцев. В основе всего — здание, структура, наука. А у романтиков наступил развал формы, притом я не хочу называть их плохими композиторами, ни в коем случае. У Шнитке не главенствовала структура, основная идея была не столько музыкальная, сколько театральная, образная... Шнитке гораздо популярнее в России, чем Денисов, — его музыка куда легче для восприятия. Я не хочу сказать

о Шнитке плохо, он гений, Денисов тоже. Анализировать Денисова безумно интересно. Например, его «Романтическая музыка» сделана по шенберго-веберновским канонам — стой особенностью, что все сделано наоборот. Шнитке вы так анализировать не сможете, у него такого нет. Анализ Шнитке интересен с точки зрения образной сферы, духовной, эмоциональной. А в смысле структуры он очень прост. Его можно без малейшего риска играть для широкой публики. Кстати, Губайдулина тоже великий композитор, и ее путь — это уже что-то третье. Их зря называли авангардистами. По-моему, в России музыкального авангарда никогда не было, можно назвать хоть неоромантизмом или неоклассицизмом, но никак не авангардом.

Известно, что Денисов не относился серьезно к музыке для кино, тогда как Шнитке сделал эту область своей творческой лабораторией. Вы много занимались киномузыкой обоих авторов. Чем была интересна эта работа и будет ли продолжение?

Денисов и Шнитке в кино — люди полярные. То, что Денисов для кино писал, — это настоящая киномузыка, без кино она не звучит как самостоятельное произведение. Киномузыка Шнитке — феномен, единственный в своем роде. Я не беру те случаи, когда музыка в кино была основой конкретных эпизодов, как в «Александр Невском», например. А если взять музыку Шнитке к «Агонии», то видно, что он единственный композитор, который мог писать настолько серьезную музыку для кино, очень плотную по фактуре, по-немецки тяжелую, для невероятных составов с диким количеством меди и ударных, плюс море клавишных, две гитары, бас... Такая музыка, по-моему,

не должна звучать в кино, она может его убить. Шнитке — единственный композитор, который писал такую музыку, не убивая видеоряд!

Что касается продолжения, то в этот процесс вмешиваются совершенно не музыкальные вещи. В 1994 году я сделал сюиту из музыки Шнитке к «Маленьким трагедиям», мы исполняли ее в Гейдельберге. Ко мне обратились из издательства Sikorski, которому принадлежат права на сочинения Шнитке, они хотели это издать. Но я связан с издательством Le Chant du Monde в Париже, которое в свою очередь тесно связано с крупнейшей звукозаписывающей компанией Harmonia Mundi. Они, Le Chant du Monde и Harmonia Mundi, предлагали мне записывать киномузыку Шнитке, и должен был быть подписан договор между издательством, мной как аранжировщиком и Ириной Федоровной Шнитке. А она побоялась подписывать, потому что в Sikorski были против, они с Chant du Monde конкуренты. Если бы в Sikorski не возражали, записи киномузыки Шнитке вышли бы огромным тиражом на весь мир. Но договориться не получилось. А сами Sikorski такой диск не издадут, они ни с какой крупной звукозаписывающей фирмой не связаны.

Программу киномузыки Шнитке полгода назад к его юбилею исполнял ваш ансамбль — один из двух в Москве, регулярно исполняющих современную музыку. Второй — «Студия новой музыки». Чего между вами больше — сходств или различий?

Создание «Студии новой музыки» было идеей Саши Соколова, он еще был проректором. Он человек амбициозный, блестящий музыковед, талантливый организатор, и в 1993-м он решил соз-

Каспаров Юрий
(интервью)

дать структуру, параллельную нашему АСМу. «Студия новой музыки» — это аспирантура, ансамбль создан специально для обучения людей, что само по себе замечательно, но уровень бывает неровный. У нас же играют высокие профессионалы. Нам сложно получить Малый или Рахманиновский залы Консерватории, а они могут там регулярно играть, так как связаны с Консерваторией. В Москве «Студия» играет чаще, но мы больше ездим по России, их выезды не такого масштаба. Причем каждая наша поездка собирает фантастическое количество прессы и полные симфонические залы. Кстати, благодаря Соколову у них устойчивая зарплата, мы же ориентированы только на гонорары, и заказов у нас много.

Когда наш ансамбль возник, всем было интересно играть современную музыку. Например, гобоист Сергей Великанов однажды подходит ко мне и говорит: «Я нашел удивительные приемы игры на гобое». И на протяжении месяца я к нему приходил, как на работу, и записывал все его приемы, на их основе потом написал концерт для гобоя. Почему он стал их искать? Не знаю, но их искал не только он — так же было и с фэготистом Валерием Поповым. Интересно, что первые года три наш ансамбль играл просто омерзительно: оказалось, что музыканты не понимают, что они играют. И я анализировал произведения, старался им объяснить, и потом все стало на свои места, появилась традиция, опыт. Не хвастаюсь, но все зарубежные композиторы, которые нас слышали и которых мы играли, остались очень довольны. Прошлые гастроли были в Дрездене, ближайший выезд — на «Варшавскую осень». У нас есть изумительные скрипачи: Сергей Ломовский, Владимир Лукьянов, виолончелисты: Николай Солонович, Александр Готгельф... Состав гибкий, есть сорок человек, и если кто-то занят, то почти всегда найдется надежная замена.

Недавно во Франции состоялась премьера ваших «Воздушных замков» для двадцати четырех флейт. Вы сами выбрали подобную форму?

Форму мне самому редко приходится выбирать. «Воздушные замки» мне заказал флейтист Пьер-Ив Арто в 2003 году. «Французский оркестр флейт» — один из двух европейских коллективов такого рода. Работает с гениальным дирижером, которого никто не знает, — Пьер-Ален Биже. Франция то ли несчастная, то ли великая страна: там огромное количество прекрасных дирижеров, из них многие совершенно неизвестны. У этого оркестра флейт постоянный состав, и для него классического репертуара нет: они заказывают либо переложения, либо новые произведения. Оркестры из однородных инструментов очень интересны, я слышал Сороковую симфонию Моцарта в исполнении оркестра кларнетов, но содержать такие коллективы тяжело.

Насколько вы в курсе того, что пишут сейчас композиторы вашего поколения? Ощущаете ли вы свою причастность к нему?

То, что я композитор следующего после Шнитке и Денисова поколения, несомненно. И то, что я ученик Денисова, знают все, и я стараюсь продолжать его традиции, плохо или хорошо. У меня нет связи с композиторами моего поколения! Жизнь нас разбросала, на всех премьерах и акциях я ни с кем не пересека-

юсь из них вообще. Впрочем, Виктор Екимовский работает регулярно, пишет сейчас концерт для двух фортепиано с оркестром, премьера будет в Петербурге. Активно пишет Александр Вустин, у него есть заказы, хотя я тоже мало их слышу. Много сочиняет Сергей Павленко, Фарадж Караев — очень мало. Зато активно работают наши молодые композиторы, они очень востребованы — например, Дмитрий Курляндский или Марина Воинова. Это люди очень образованные, грамотные, их музыка лаконична и включает в себя всю палитру современных приемов. Она уже лишена того, что было у советских композиторов: сентиментализм, особая «знаковость», вкладывание немusических смыслов...

Каковы сейчас в России перспективы пропаганды современной музыки?

Инструментов для ее популяризации в мире немало: например, премьера моей Третьей симфонии состоялась в Туре в одной программе с Рахманиновым и Берлиозом. Тур — по преимуществу туристический город, туристы замечательно все воспринимает. Во Франции существование коммерческих концертов не мешает тратить огромные деньги на поддержку современной музыки. Вопрос — когда у нас поймут, что дело не только в доходе. Хотя какие-то вещи нормализуются благодаря федеральному агентству и деятельности Александра Чайковского в филармонии. Москва сейчас очень перекормлена зрелищами и вообще всем. Иное дело в провинции: здесь мы имеем всю информацию о том, что происходит на Западе. А там ничего не знают, и каждый наш концерт — событие, а если с нами приезжают зарубежные музыканты, то вдвойне. Но поехать по стране могут не все, а нужно. Дирижер Нварт Андреассян, с которой у нас недавно был концерт, перед этим исполняла в Ярославле Вторую симфонию Дютийе. Местный оркестр отлично подготовился, для Ярославля это было огромное событие. Но на всю Россию у нас сил не хватит.

газета

Дьявольская энергетика

Юрий Каспаров родился в 1955 году в Москве. Окончил Московский энергетический институт (1978) и Московскую государственную консерваторию (1984). В 1991-м окончил аспирантуру Консерватории под руководством Эдисона Денисова. С 1984-го по 1989-й работал главным музыкальным редактором на Центральной студии документальных фильмов. С 1990-го возглавляет Московский ансамбль современной музыки. Лауреат Всесоюзного конкурса композиторов (первая премия, 1985); лауреат Международного конкурса композиторов Guido d'Arezzo в Италии (первая премия, 1989); лауреат Международного конкурса композиторов Анри Дютийе во Франции (Гран-при, 1996). Этапные сочинения: Ave Maria для 12 певцов и 3 инструментов; симфония № 1 «Герника»; Концерт для гобоя с оркестром; Чакона для фэгота, виолончели и электроники; «Дьявольские трели» (вариации на тему Тартини); трио «Schoenberg's Space».