

ЮРИЙ ГОНЦОВ: МИРОВОЗЗРЕНИЕ КОМПОЗИТОРА ОНТОЛОГИЧЕСКОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ

Поводом для настоящего интервью стало два замечательных события, произошедших в консерваторской жизни в марте 2011 года: Юбилей композитора, профессора кафедры народных инструментов Ю.П. Гонцова и его Творческая встреча со студентами. В начале представим краткую биографическую справку: Ю.П. Гонцов родился в марте 1946 года в селе Наумово Скопинского района Рязанской области. С 1962 по 1966 года обучался в Рязанском музыкальном училище по классу баяна, с 1968 по 1973 – в РАМ им. Гнесиных по специальности «баян». С 1973 по 1975 года работал в Киргизском институте искусств на кафедре народных инструментов. С 1975 года преподает в Астраханской государственной консерватории. В 1977-1981 обучался в классе композиции А.Б. Луппова в Казанской консерватории.



- Юрий Петрович, 30 марта в рамках НТСО состоялась Ваша Творческая встреча со студентами консерватории, на котором был исполнен ряд Ваших произведений, в том числе и дуэт для кларнета и басс-кларнета «Савл и Павел» – весьма интересное сочинение, как с точки зрения музыки, так и с точки зрения особой программности. Расскажите, пожалуйста, о его концепции.

- В данном произведении используется идея созревания человека, идея, которая становилась объектом воплощения в ряде других моих сочинений – во Второй сонате для фортепиано «Двенадцать ступенях Постижения в ля», созданной в 2002 году, в пьесе для виолончели «Восхождение», состоящей из четырех частей («Детство», «Юность», «Отрочество», «Зрелость», пока написана только I часть). Эта идея стала волновать меня после 50-ти лет, когда уже начинаешь осмысливать свою жизнь. Созревание, как говорится в православных молитвах, от зла юности до духовного парения в конце жизни. В начале пути человека – ангельское состояние, затем происходит накопление зла, связанное с грехами, за которые он был изгнан из Рая, грехопадение. Вторая половина жизни – расплата за

грехи, раскаяние, осознание себя и всех своих грехов. Савл – тот юноша, который преследовал христиан, был из правоверных иудеев. Впервые его мы встречаем в Деянии святых апостолов, когда происходит убийство епископа Стефана: Савл сторожил одежды закидывавших Стефана камнями иудеев и одобрял содеянное. Затем он отправился в Дамаск с доносом на христиан и так далее. Эту историю, знают, кажется, все. В конце Павел отправился проповедать среди язычников Христа.

- Идея сочинения предопределила структуру?

- Безусловно. Произведение (1997) состоит из трех частей: I часть – «Савл и Стефан», где на содержательном уровне происходит убийство Стефана, II часть – «Савл и Иисус» – кульминационная часть, в которой происходит духовный перелом в сознании Савла после его встречи с Христом, III часть – «Павел и Варнава». В последней части, как раз, и представлено состояние духовного парения.

- При просмотре партитуры заметно, что важную роль в ней играет литературный текст. Причем, он пронизывает всю партитуру. Зачем он использован? Что с ним связано? Поскольку этот текст не произносится, он призван выявить дополнительную программу исполнителям?

- Да, мне не раз задавали подобный вопрос... Он, действительно, не поется и не читается. Он интонируется исполнителями. По сути это – «вокальный цикл», играющийся, интонируемый музыкантами. Смысл и звуковое наполнение текста подается интонациями инструментов.

- Исполнители, таким образом, воссоздают ритмические и интонационные особенности текста, поскольку каждый музыкальный звук – есть слог или слово. А что тогда должен понимать слушатель, не видящий текст и, возможно, не ассоциирующий свои образы, связанные с музыкой, с Вашей программой?

- Здесь должен быть подготовленный слушатель. А сам текст может быть преподнесен (зачитан) публике перед началом прослушивания произведения, чтобы настроить ее на нужное восприятие.

- Но это не новаторский прием. Музыка, построенная на интонациях человеческой речи, на конкретном произносимом, но семантически влияющем на интонацию и ритм тексте, писалась, например, А. Кнайфелем, В. Екимовским.

- Да, я позже узнал от Юрия Семеновича Корева, что подобное произведение есть еще у Михаила Ермолаева.

- «Савл и Павел» – сложнейшее для исполнителей произведение и оно, насколько я знаю, было изначально ориентировано на конкретных исполнителей...

- Да, оно сочинялось для голландского кларнетиста Мишеля Маранга, обладающего потрясающей техникой игры на инструменте. Технически ему подвластно все. Астраханцы могли в этом убедиться, поскольку Маранг был у нас в городе два раза. И, конечно, было искушение написать так, как я еще никогда не писал. В премьерном исполнении участвовал еще московский кларнетист Олег Танцов.

- А где состоялась премьера?

- Премьера состоялась в «Клубе» Сергея Беринского, затем оно исполнялось на Съезде композиторов в 1999 году; играл уже Олег Танцов со своим студентом. Хотя партитуру давали трем разным исполнителям – лауреатам международных конкурсов, но после ознакомления с ней они отказывались играть в виду сложнейших партий. Выручил тогда студент Московской консерватории. Еще несколько раз «Савл и Павел» звучал в исполнении Танцова на московской сцене и в исполнении Маранга – на голландской. Он же записал его на студии в Амстердаме. То есть имеется официальный диск с записью.

- Юрий Петрович, а у Вас есть еще подобные произведения, партитуры которых включают в себя тексты в виде эпитафий или подстрочных цитат? Как Вы вообще относитесь к программности?

- Да, существуют еще «Откровения» (1995) для трубы и фортепиано, написанные в середине 90-х годов, включающие в себя «Рождение Иоанна Предтече», «Рождество и Крещение Иисуса». В цикле тоже существует подробная программа: слова выписаны как в качестве эпитафий, так и сопровождают звучание самой музыки. Естественно, они не произносятся. Это вновь элемент скрытой программы. Если говорить о программности вообще, то, отмечу, что почти вся моя музыка программа в той или иной степени. Я не мыслю вне программы. Эпитафий, например, использованы мной в вариациях на бассо-остинато «Пламенеющий огонь» (2001) для двух баянов. Текст следующий: «Ты творишь ангелами своими духов и служителями своими пламенеющий огонь». В этом произведении программа чисто жизненна – оно написано в очень сложный для меня период жизни. Там же присутствуют еще трехстишие Басё «В пути я занемог, и все бежит, кружит мой сон по выжженным полям» и фраза Франсуа Мориака «Ибо каждый будет гореть в огне» из книги «Жизнь Иисуса». В уже упоминавшейся сонате «Двенадцать ступеней Постижения в ля»



есть цитата из I Послания Иоанна «Тьма проходит, и истинный свет уже светит». Из-за стремления к программности в моем творчестве более 15 вокальных циклов.

- А почему «Двенадцать ступеней постижения» именно в ля?

- Во-первых, ля – это основа всей звуковой системы. Во-вторых, звук ля – центр идеи сонаты. Если апеллировать к сюжету, то падение в бездну,

изображаемое в начале произведения происходит от крайнего верхнего ля к крайнему нижнему; ближе к концу происходит «восхождение» от ля контроктавы до ля четвертой октавы. Недавно прочитал книгу о том, как в разных религиях толкуется Спасение. И там написано, что нисхождение Христа из божественной сути в человеческую способствовало восхождению человека к теозису, то есть к обожению. По сути, – это концепция моей сонаты. Но, когда я ее сочинял, информация шла сверху, задумывал одно, а получилось иное.

Непрограммных произведений крайне мало. Отнесу к ним Первую сонату (1974) для баяна. Вторая уже называется «Соната urbanus» («Соната города», 1980). В ней воплощена идея о разрушении человеческого сознания в рамках городской суеты. Я с годами понял, что лучшие годы жизни – это детство, проведенное в поселке Милославское Рязанской области с 1951 по 1955 годы, когда мы летом выходили на природу, играли в футбол, слушали в поле ржи пение перепелок по вечерам, ловили рыбу в речке, ходили в лес за грибами. Это несравнимо с тем, что окружает нас в городе – асфальт, бетон, сломанные скамейки давят на сознание. В «Сонате urbanus» воплощено разрушительное действие города. Заканчивается она чистой четырехголосной фугой, ведь город – это еще интеллектуальный центр, место обитания интеллигенции, культуры, науки. Однако, это fuga – чистое ratio, она безэмоциональна. Третья соната (1983) также программа и называется «Что есть истина?», Четвертая – «Луга над Вифсаидой (2008).

- Программность заключена только в названиях?

- В этих произведениях – да. А вот в Третья фортепианная соната, имеющая название «Скоморох» (2010), написана под впечатлением фильма А. Тарковского «Андрей Рублев». Как известно, начинается фильм со сцены, где идут по полю три монаха и внезапно начинается дождь. I часть сонаты так и называется «Дождь. Дорога». II часть имеет название «Скоморох. Фатум» и в ней воплощается эпизод фильма, когда у героя Ролана Быкова, играющего скомороха, отнимают гусли, разбивают их. Это судьба многих художников, не понимаемых, делающих что-то не то с точки зрения общества. III часть – «Путь. Дождь» – описывает ситуацию встречи Рублева с гениальным мальчиком, которого никто ничему не учил и у него от Бога дар – встречу Рублева с себе подобным. Все мы помним фразу «Пойдем по Руси, ты будешь лить колокола, а я буду писать иконы». Вот он – человеческий путь.

- Эти сюжетные намеки проявляются как-то в музыке? Вы прибегаете к звукоизобразительности?

- Да, я пытался изобразить средствами инструментов, например, звучание дождя...

- Насколько мне известно, это не единственное Ваше произведение, связанное с именем Тарковского?

- Действительно, с Тарковским, с его видением мира, с его идеями и сюжетами его фильмов у меня многое связано. Моя Первая симфония, посвященная его памяти, названа «Страсти по Андрею». Вообще для меня очень интересная его эволюция от православия в «Андрее Рублеве» до дзен-буддизма в «Жертвоприношении» через католицизм в «Ностальгии». Он прошел через все религии. Мне тоже близки все религии, хотя я и православный.

- Поскольку мы коснулись жанра симфонии – самого масштабного из всех инструментальных жанров, то не могли бы Вы дать характеристику своим симфоническим произведениям, сочиненным во времена серьезных модификаций данного жанра, происходящих как в области содержания, так и в области формы?

- Все мои симфонии программны. Про Первую я уже говорил. Вторая симфония – «Лики осени» (поэтические ассоциации для камерного оркестра, 1991) – также демонстрирует идею восхождения. Все части написаны по стихам: I часть («В осеннем бешле сквозь звенящий воздух») – «Зачем концу ноября нужны приметы и потрясения весны?» (Т.С. Элиот), II часть («Косой дождь») – «Дни холодней и глубже уходят клином вдаль полей» (В. Нарбут) III часть – «Как бледность холодна прекрасного лица, как шепот горестен разлуки» (А. Фет), IV часть («Печаль звезды») – «Моя душа вошла в свою скупую пору, я слышу вполуслух тяжелых яблок стук. А между рук моих расчетливо и споро для блеклой мошкары готовит сеть пауков» (Г. Аполлинер), V часть («Лунной ночью с лодки смотрю на храм») – «Глубокая полночь вокруг меня, но я не зажгу свечи, – так ярко горит в небесах луна, что с нею светло в ночи» (Ду Фу). Третья симфония, вокальная, пока не исполненная, называется «Пристанище души» на стихи современного американского поэта Джона Грейсена Брауна.

- Я замечаю, что для вас характерна больше религиозная тематика и религиозная программность...

- Скорее да, чем нет. Особенно это проявляется в последние годы, когда начинаешь осмысливать прожитое время. Недавно С. Говорухин в каком-то из эфиров произнес фразу «Жизнь нужно прожить так, чтобы было, что вспомнить, но стыдно было бы об этом говорить». Осмысливая все события жизни, делаешь какие-то выводы и волей-неволей обращаешься к духовным идеалам и образам. К нерелигиозным могу отнести «Русский триптих» (1981) для органа, «Поющий лук» (1981) для сопрано и камерного ансамбля (флейта, фортепиано, ударные, контрабас) на стихи африканских поэтов.

- В вашем творчестве больше инструментальных произведений. С чем это связано? Вы зависимы от исполнителей?

- Конечно. Именно исполнитель дает жизнь произведению, для композитора исполнитель – своего рода «генофонд нации». Несмотря на то, что исполнители могут погубить произведение, что сделал, например, Глазунов с Первой симфонией Рахманинова.

- К сожалению, приходится констатировать, что очень мало в современности исполнителей, которые отважатся сыграть малознакомое или вообще незнакомое сочинение, тем более сложное в техническом отношении. Как Вы думаете, почему складывается такая ситуация?

- На мой взгляд, исполнители делятся на две категории: на тех, которые думают, в первую очередь, о себе, преподносят публике себя и на тех, которые пропагандируют Музыку, не бояться браться за новое, становясь соавторами композитора. Первые никогда не будут играть сочинения современных композиторов, им важнее, допустим, показать свою технику, эмоции, исполняя, скажем, Бетховена. Вторых гораздо меньше. Среди них могу назвать пианистов А. Любимова и В. Лобанова, М. Ростроповича, С. Яковенко, для которых специально написано много произведений. Когда я приехал в Астрахань в 1975 году я окунулся в благоприятно-творческую атмосферу. Здесь были игравшие авангард духовики Я. Левицкий и В. Пахомов, пианистка Г. Бескровная, которая, кстати, исполнила мой Первый фортепианный Концерт на моем дипломном концерте по окончанию класса композиции в Казанской консерватории. Поэтому мои первые камерные сочинения написаны именно для флейты, гобоя или фортепиано. Затем в консерватории появился баритон В. Белюсенко, для которого я специально писал и он исполнял мою музыку в разных концертах. Предлагал другие свои сочинения нашим вокалистам, но они говорили, что это, скорее, инструментальное сочинение, нежели вокальное и что петь его чрезвычайно трудно, отказывались.

- Ну да, если не Россини – уже тяжело...

- Однако, в конце 90-х годов у нас обучалась Тамара Кливаденко, ныне известная в Европе певица. Она спела мои «Астраханский страницы», сложный вокальный цикл на стихи португальской поэтессы Софии де Мелло Брейнер. Сейчас плотно сотрудничаю с Еленой Стрельцовой, которая уже исполнила два моих цикла и сейчас репетирует посвященный ей цикл о жизни и смерти «Отражение Неземного» на стихи П. Соловьевой, созданный в 2008 году. Сейчас другие проблемы – единицы высокопрофессиональных струнников...



- **Вы преподаете на кафедре народных инструментов и наверняка ряд произведений, сочиненных Вами для баяна, так или иначе, связан с Вашими учениками и коллегами?**

- Конечно. Например, «Сонату urbanus» исполнял А. Бабушкин. Его педагог – В. Ромадин – просил специально написать для него произведение, что я и сделал. В 1976 году я написал «Графические вариации» для балалайки соло для В. Аверина. Для Аверина и В. Роммеля я написал «Дуэт» для балалайки и домры. Специально для Роммеля – Сонату для альтовой домры соло. Ю. Носков просил писать произведения для его учеников. Впоследствии эти сочинения исполнялись на конкурсах, куда ездили наши студенты, в частности, – в Ленинграде и в Москве. Почти все произведения для русского народного оркестра были созданы в расчете на замечательного дирижера В. Махова: «Прелюдия и картина» (1973), «Астраханский страницы» (1978) – сюита песен Астраханской области для меццо-сопрано и народного оркестра (в разные годы солировали Г. Рубцова, Л. Власенко, Т. Кливаденко, Е. Стрельцова), Двойной концерт для флейты и гобоя с оркестром народных инструментов (1981, первое исполнение – под руководством П. Белика), «Путеводитель по русскому оркестру» (2001). «Астраханские страницы» и «Путеводитель по русскому оркестру» имеют посвящение В. Махову. Ансамбль «Скиф» исполнял мою музыку к детскому спектаклю «Гусенок», «Сказание Бумбуллы» по калмыцкому эпосу «Джангар» (изначальный вариант – для шести калмыцких домбр).

- **В последние годы Вы заняты сочинением цикла «Астраханские концерты», каждая часть которого, насколько я знаю, должна быть посвящена определенной национальности, проживающей на территории Астраханской области.**

- Да, Первый концерт («Русский») для баяна и народного оркестра был исполнен на прошедшем в 2009 году фестивале «Дни современной музыки в Астрахани». Второй («Калмыцкий») для балалайки и народного оркестра, посвященный А. Мостыканову (Александр Валентинович был первым исполнителем ряда моих произведений, в том числе – «Вечерней музыки» (1975) для балалайки соло и ряда кукольных спектаклей в 80-х годах), должен быть исполнен в октябре 2011 года, а работа над Третьим («Нижеволжским») для домры и народного оркестра еще продолжается.

- **А что же это за национальность такая – нижеволжская?**

- Вы третий человек, который меня об этом спрашивает... Он будет «смешанным», в нем могут быть представлены и русские, и казахские мотивы.

- **Можно было продолжить и сочинить все 116 концертов, ведь, судя по переписи населения, именно столько национальностей проживает в нашем регионе. Или хотя бы по аналогии с Бахом создать «Шесть Астраханских концертов». Звучит ведь...**

- Можно, но пока вот так.

- **У Вас есть музыка для детей, юношества?**

- Конечно. Например, «Небольшое испытание для Светы с оркестром», написанное для юной пианистки Светланы Пичугиной в 2005 году. Есть цикл для фортепиано «Майины песни» (1983), посвященной моей дочери Майе. Когда она пошла с удовольствием в музыкальную школу, она сразу же, вместо того, чтобы учить гаммы, начала сочинять и играть буквально одним пальцем песенки, мелодии. Я все эти песенки записывал и в определенный момент написать программный опять-таки цикл фортепианных миниатюр: I часть называется «Утренний сон» и включает в себя звукоизобразительные моменты пробуждения человека – звонок будильника, слезы ребенка, омузыкаливание речи и т.д., II часть – «Марш зубастого крокодила», III часть – «Испорченная шарманка», IV часть – «Прогулка в лес». К сочинениям, адресованным юношеству, можно отнести и цикл «Шесть фуг для двух роялей» (1979). Написан он во время обучения в Казанской консерватории, по предмету «полифония», курс которого вел ныне Лауреат государственной премии Л. Любовский. Первыми исполнителями стали Г. Бескровная и А. Колупаев. Спустя десять лет на их основе я создал цикл «24 прелюдии и фуги для баяна».

- Каков замысел этого цикла?

- На уроках по специальности я стараюсь, чтобы каждый из студентов «прошел» как можно больше стилей. И мне пришлось столкнуться с проблемой отсутствия полифонической музыки для баяна в творчестве русских композиторов. В какой-то степени заполнить эту лакуну – и есть идея создания «24 прелюдий и фуг».

- На Творческой встрече 30 марта Вы отметили две личности, которых считаете лидерами современной музыкальной культуры. Это София Губайдулина и Родион Щедрин. На мой взгляд, это принципиально разные композиторы, как по духовной наполненности, так и по стилистике...



- Основа любой музыки, как мне кажется, – это ее онтологическое начало, хотя умение писать миниатюры так, как писал их Лядов – это тоже большое мастерство. Но мне ближе концепционность, масштабность. Например, Мессиа́н с его «Двадцатью взглядами на младенца Иисуса», длящимися три с половиной часа. У Губайдулиной тоже вся музыка высокодуховная. Я когда слушаю ее произведения, у меня всегда мурашки... Щедрин более разнопланов, но любое его произведение вызывает ощущение новизны.

- То есть каждое произведение – есть новая идея?

- Да, именно так.

- Тогда с этой точки зрения вам должно быть близко и творчество Виктора Екимовского, каждый опус которого – уникальная идея, до этого композитором не использованная.

- К сожалению, нет. Произведения Екимовского кажутся мне схематичными, неживыми, что ли. Не люблю придуманную музыку. Я не принимаю многие его сочинения и не скажу, что знаю их все. Хотя, недавно в Москве видел постановку его инструментального театра «Принцесса уколола палец, и все королевство заснуло» – потрясающая вещь. Понравилось

обыгрывание инструменталистами сюжета. В целом же, он ставит перед собой определенные задачи и выполняет их. А вот когда я услышал Пятый фортепианный концерт Щедрина я заметил такие потрясающие находки, связанные именно с музыкой, а не с идеями. Родион Константинович – человек, открытый, лишенный всякого агрессивного характера, который мог бы быть в нем в связи с его статусом, возрастом.

- Приемы инструментального театра, уникальность каждого сочинения отличает ведь и творчество Губайдулиной. Чего стоит, например, «сюжетная» линия Первого струнного квартета, когда инструменталисты постепенно рассредоточиваются в пространстве сцены, в связи с чем меняется и акустический баланс между ними: изначальный унисон превращается в четыре самостоятельные мелодические линии. Однако, соглашусь с Вами в том, что каждое ее сочинении обусловлено духовными поисками, тем более, считаю Губайдулину одной из трагических персон современности. Возможно, ее музыка создает это впечатление. А какие произведения Губайдулиной Вам ближе?

- Мне очень нравится «Сад радости и печали», «Здесь всегда снега» на стихи Айги. «Час души» заканчивается после абсолютного хаоса, связанного, возможно, с действительностью, чистейшим звучанием цимбал. Как можно почувствовать, что именно цимбалы сыграют такую катарсическую роль? Ведь уберите цимбалы – все поменяется и концепция рухнет. Губайдулина – мистик, которой чужда пантеизм.

- Особенно интересно слушать «Сад радости и печали», зная его внутреннюю программу, в которой Сад олицетворяется с человеческой жизнью, а все происходящее в нем – с жизненными катаклизмами. Отсюда – опора на идеи Оганова и текст Танцера, во многом близкие мироощущению композитора. Увлечение Губайдулиной и Щедриным ведь не означает, что Вы не слушаете другую музыку?

- Подобный вопрос мне задали на пресс-конференции в издательстве журнала



«Музыкальная академия» во время проведения фестиваля «Творческая мастерская», который организовал С. Беринский в Рахманиновском зале в 1997 году. Я ответил, что музыку люблю всю, а единственный композитор, который меня не трогает, это – Рихард Штраус. Что там началось! Было море возмущения, меня обвиняли в том, что я просто не знаю этой музыки и т.д. Мне нравится больше музыка фундаментально-онтологического плана, трагическая, имеющая драматический накал. Музыка же просто красивая меня не впечатляла никогда. Хотя в последние годы красивость как

константа музыкального произведения привлекает. Я даже полюбил оперу «Кавалер роз» Штрауса. Близки А. Берг, В. Лютославский, К. Пендерецкий, П. Хиндемит и ряд других композиторов, идущих своим путем, ищущих новые тропы.

- А из современных?

- Близок Л. Ноно. Я был в 1988 году на фестивале «Варшавская осень», где был его авторский вечер. Я остался в восторге. Д. Лигети нравится несколько меньше – я могу его назвать «своеобразным Веберном». Музыка М. Кагеля мне кажется слишком пестрой.

- Сузим вопрос еще: из ныне живущих композиторов?

- К сожалению, современная музыка, пишущаяся сейчас практически недоступна. Единственное, могу отметить Д. Крама. Очень интересное его сочинение – «Идиллия для незаконнорожденного»; оригинальны его партитуры. Как стиль мне нравится минимализм.

- Я недавно прослушал фортепианный цикл «Метаморфозы» Ф. Гласса. Длится он примерно час и состоит из пяти пьес. Каждая последующая пьеса является фигурационной вариацией на предыдущую. В том смысле, что в фигурации изменяются один-два звука, а в целом она остается привычной. В итоге на протяжении всего времени звучит фактически одно и то же. Это утомляет, хотя музыка первой фигурации сама по себе интересна, интонационна.

- Как стиль мне минимализм нравится. У Т. Такемицу есть, например, пьеса «Ловля рыбы», построенная на принципах минимализма, но небольшая по времени звучания. Важно, как кажется, иметь временное ограничение. Бесконечные метаморфозы одного и того же, как в описанном Вами сочинении Гласса, конечно, быстро утомляют.

- Но у них в ряде случаев такая функция – ввести публику в состояние медитации, что, например, делают иконы минимализма – С. Райх и Т. Райли...

- Да, эта идея пришла с Востока, характерна для дзен-буддизма.

- И первым, кто привез в Америку идеи дзен-буддизма, претворил в своем творчестве, стал Д. Кейдж.

- Вообще американская музыка мне не близка. Гораздо больше нравится американская поэзия и живопись.

- Все перечисленные Вами композиторы – представители западноевропейской культуры. К этой же культуре уже смело можно отнести и Губайдулину, и Щедрина.

- Согласен, но Восток у Губайдулиной и был, и будет, думаю всегда...

- Тогда возникает закономерный вопрос: а что тогда считать Востоком? Ведь Россия сейчас для Губайдулиной – тоже Восток...

- В любом случае, самый главный плюс ее творчества – интонационность. Какие бы эксперименты не проводила Губайдулина, вся ее музыка имеет интонацию, в отличие от многих современных авангардистов.

- Для Вас интонация первична всегда? Но ведь львиная доля современной музыки – это концепты, идеи, акции...

- Да, считаю, что какими бы не были идеи композитора, интонация необходима всегда. На днях послушал «Путешествие Михаэля вокруг света» Штокхаузена. Несмотря на то, что я отношусь к Штокхаузену с вниманием, сначала подумал, что передо мной – абсолютная ерунда. Но, чем ближе к концу, тем больше проявляется интонационное начало. В конце же, когда Михаэль встречает любовь и поднимается вверх, звучат уже конкретные интонации.

- Визуально эта часть гепталогии «Свет» так эффектно смотрится, ведь Штокхаузен сам режиссировал постановки своих опер. Там настолько все продумано. А какие красивые партитуры – в них выписано и нарисовано все, что только может быть. Сами партитуры – уже произведение некоего синтетического искусства.



- Но я хочу отметить, что идея воспарения в любви впервые появляется у Тарковского. Например, вспомните фрагмент фильма «Жертвоприношение», где начинает крутиться и подниматься кровать.

- Даже в наши дни многие пытаются только слушать те произведения, которые изначально предназначены для аудиовизуального воздействия. Я, например, категорически против того,



чтобы студенты слушали оперы с пластинок и дисков. Ведь XXI век вроде бы... Оперу смотреть нужно. Как можно разделять общую драматургию отдельно на визуальную, остающуюся для студента загадкой, и аудиальную, не обоснованную при прослушивании никакими действиями? То же самое можно сказать и относительно всех произведений Губайдулиной и Штокхаузена, которые непременно нужно смотреть. Они визуальны априори. И даже если, к примеру, Штокхаузен покажется безинтонационным, визуальный ряд компенсирует отсутствие интонации, станет своеобразным «плацдармом» внимания.

- Да, я вот пытаюсь найти запись произведения Губайдулиной «Ночь в Мемфисе». Пока безрезультатно. Хотел бы еще отметить, что в последнее время все больше и больше мне нравятся произведения Э. Денисова. Из триады Шнитке – Губайдулина – Денисов, творчество последнего мне было близким менее всего. Шнитке, например, всегда был интересен способами работы с инструментами. Персонализация тембров, их визуальность, возможность не только слышать, но и «видеть», ощущать привлекала. Каждая его форма – это сюжет.

- Конечно, сюжет либо внутренний, как в Концерто grosso, либо даже внешний, как в Первой симфонии...

- Согласен. Затем лидерство в мире моего ощущения заняла Губайдулина, которую до сих пор считаю выдающейся фигурой. Денисов же привлек своей отстраненностью, холодноватостью, доходящей до эстетства, чистотой. Произведения Денисова 80-90-х годов словно противостоят эмоциональной разнузданности, дьявольщине Шнитке. У Денисова – чистый дух. Хотя он повторяется в своих приемах. Еще из последних потрясений – прослушивание Симфонии «Тихое веяние» В. Артемова в исполнении оркестра под управлением В. Спивакова.

- Раз уж мы заговорили о современной российской музыке, то ответьте на следующий вопрос: считаете ли Вы правомочным ее разделение сейчас на две противоположные композиторские школы – Петербургскую и Московскую? Многие исследователи считают, что современная Петербургская школа, представленная С. Слонимским, Д.В. Смирновым, И. Друхом, А. Радвиловичем, более традиционна, в то время, как Московская, представленная именами В. Тарнопольского, Ф. Караева, И. Соколова, С. Загния, В. Екимовского, А. Вустина, стремится к новациям, к особой идейности, к концептуализму. А концептуализм, как правило, отрицает все, включая интонацию как фактор бытия музыки.

- Здесь, как мне кажется, проблема поколений. Современная Московская школа более молода. Духовность приходит с годами. Вот, некоторые композиторы старшего поколения Москвы, например, Ю. Буцко, и сейчас пропагандирует, скорее, постромантические идеалы.

Я слышал некоторые его произведения в декабре 2010 года на Съезде композиторов, и у меня создалось такое впечатление. А молодое поколение, действительно, дерзкое в этом отношении. А на том же Съезде я слушал композицию Б. Филановского, которая насквозь пропитана ёрничеством относительно известных образцов классической музыки. Публика веселилась от души. Что касается Слонимского, то могу отметить, что его музыка меня никак не трогает. Она мне тоже кажется придуманной. По крайней мере – симфонии. К сожалению, с его операми я знаком плохо.

- А как Вы считаете, что сейчас главенствует в композиторской среде: умение удивить публику своей идеей и стать полноправным участником всех международных фестивалей, или пребывать в «состоянии покоя», писать только то, что нравится себе и остаться в итоге безизвестным?

- Это очень сложный вопрос, о котором я тоже часто думаю. Спасибо Вам за него. Мне кажется, что музыка, прежде всего, должна оставаться «слуховым искусством», она должна быть направлена на эмоциональное воздействие посредством слуха. Идея не исчезнет никогда, интонация же может исчезнуть. Недавно был на фестивале современной музыки в Одессе, где вечера отводились только для произведений, совмещающих в себе слуховую и визуальную информации. Очень запомнился инструментальный театр ударников. Но кроме идеи там нет ничего. Хотя, действительно, это ныне популярный, гастролирующий коллектив, являющийся участником многих концертов и фестивалей. Тоже самое происходит и в современной режиссуре. Несколько лет назад в Германии была поставлена опера «Борис Годунов» М. Мусоргского, где Борис предстал в образе Брежнева с орденами, где все действие перенесено в XX век.

- Ну, такими оперными постановками уже никого не удивишь. Например, действие оперы Г. Генделя «Юлий Цезарь в Египте» может быть перенесено в современный Ирак, где показаны военные действия, переговоры президентов соответствующем антураже. Татьяна может писать письмо Онегину сидя в деловом брючном костюме за печатной машинкой, с бокалом виски и сигарой в руках. «Золото Рейна» Р. Вагнера может исполняться в огромном бассейне, заменяющем сцену и т.д. Сейчас такое время – время удивлять, что провоцирует начало эпохи режиссеров. Не случайно и ряд инструментальных произведений в наши дни ставится профессиональными режиссерами. Например, к их помощи прибегают В. Мартынов, Ф. Караев.

- Тут рецептов быть не может. Любой художник – транслятор идей, которые к нам приходят свыше. Раз творец хочет, чтобы его идея была осуществлена, она будет осуществлена. Единственное, что, на мой взгляд, обязательно – это глубина идеи. Стремление же к внешней эффектности – скорее, и искус. Значимость идеи определит время, история. С. Рихтер в своих Дневниках называет «скудоумием» искажение первоначальной идеи.

- И «раскрученность» композитора тоже...

- Безусловно. Именно поэтому идея нашего фестиваля «Дни современной музыки в Астрахани» – представить публике ряд «российских», если так можно выразиться, композиторов. Мы редко приглашаем москвичей, петербуржцев, так как не считаем современную Москву и Петербург Россией. Это иные государства.

- А не кажется ли Вам в таком случае, что приезд именитого композитора привлечет большее внимание к фестивалю? О нем будет писать центральная пресса, новости облетят всевозможные страницы интернета и т.д.?

- Возможно. Но меня никогда не привлекала внешняя сторона. В России очень много талантливых людей, которые гибнут в безызвестности. В Москве исполняются все, особенно те композиторы, как Вы выразились, «раскрученные», у которых есть продюсеры, директора и менеджеры. Таких композиторов сейчас много. Это трагедийный момент нашей истории. Вот мы раньше говорили, что в советское время не было свободы. Сейчас же можно сказать, что, наоборот, тогда-то свобода и была. Сейчас же роль цензуры выполняет рейтинг. Наш



фестиваль распространяет неизвестную музыку – люди приезжают, общаются, увозят с собой диски с записями других композиторов, партитуры.

- А как Вы распространяете свои произведения?

- Это самая большая проблема нашего времени. Я отдаю свои партитуры именитым исполнителям. Отдал партитуру симфонии «Лики осени» М. Плетневу, когда он был в Астрахани. Я не думаю, что он когда-либо исполнит ее, однако, нотами он обладает. Американский

композитор Р. Кемерон-Вольф, приезжавший к нам на фестивали, делал недавно в интернете мой авторский концерт, где звучали мои произведения. Пересылаю диски и партитуры за рубеж своим коллегам.

- Юрия Петрович, в конце интервью хотелось бы еще раз поздравить Вас с прошедшим Юбилеем и пожелать Вам долгой творческой жизни, неотступности в своих эстетических и философских воззрениях и хороших перспективных учеников – продолжателей!

Интервью 2012 года

В.О. Петров,
доктор искусствоведения,
профессор кафедры теории и истории музыки

На фотографиях:

- 1) Ю. Гонцов, 2009 год
- 2) Ю. Гонцов в обществе Б. Ахмадуллиной
- 3) Ю. Гонцов с выпускниками кафедры народных инструментов 2002 года
- 4) Одесса, август 2010 года. В гостях у К. Цепколенко. Ф. Прокопенко, К. Цепколенко, В. Росинский, Ю. Гонцов
- 5) Фестиваль «Варшавская осень – 1988». Д. Касымбеков, М. Григорьева, И. Юдина, А. Щетинский, Ю. Гонцов
- 6) ДТК «Вордель», 1997 год. С. Беринский, Б. Дондоков, Ю. Гонцов
- 7) «Дни современной музыки в Астрахани», октябрь 2009 года. И. Дороднов, Ю. Гонцов, К. Цепколенко, А. Павлючук
- 8) Ю. Гонцов супругой Т. Борониной