

*Интервью с композитором Аветом Тертеряном.**Советское искусство (Советакан арвест) · 1978 №9 · Перевод с армянского*

ИСКУССТВО И ВРЕМЯ

КРУГОЗОР СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ

Интервью с композитором АВЕТОМ ТЕРТЕРЯНОМ

Ноябрь 1977 года ознаменовался для Авета Тертеряна двумя заметными событиями: композитору была присуждена Государственная премия Армянской ССР, а его опера «Огненное кольцо» была поставлена в Земельном музыкальном театре города Галле (ГДР). Последнее было, по существу, первым выступлением советской армянской оперы за рубежом. Автору по каким-то причинам не удалось присутствовать на премьере своей оперы. Но недавно Генделевское общество пригласило А. Тертеряна на ежегодно проводимый по традиции в Галле Генделевский фестиваль, на открытии которого должно было быть показано «Огненное кольцо».

Предоставим слово самому Авету Тертеряну.

— Сначала о Генделевском фестивале. Он проводится с 1952 года, ежегодно. Нынешний был 27-м. Это был грандиозный музыкальный праздник, в котором участвовали как любительские, так и профессиональные хоры, оркестры, ансамбли и театральные труппы Галле. Были приглашены и певцы-солисты и исполнители из Берлина, Лейпцига, Дрездена и даже из США. Концерты и спектакли проходят в Земельном театре Галле, в домах культуры, даже на открытых площадках — во дворе замка Морицбург, перед памятником Генделю, в ущелье Гальгенбергшлюхт и т. д. В программу фестиваля в этом году входили оратории знаменитого уроженца Галле «Иуда Маккавей», «Александр Балюс», оперы «Тезей» и «Радамист», инструментальные и оркестровые произведения, хоры... Одним словом, музыка была на высочайшем уровне, а исполнительское искусство наших друзей-немцев, как известно, находится на завидном уровне.

Понятно, что в такой атмосфере мне было чрезвычайно волнующе и интересно стать свидетелем фестивального спектакля «Огненного кольца». До этого я читал рецензии на постановку моей оперы в Галле, узнал подробности её премьеры. Рассказывали, например, что вечером первого представления с балкона театра дудукист и зурнач исполнили армянские народные мелодии. Но, как говорится, лучше один раз увидеть, чем десять раз услышать: то, что я увидел, превзошло даже лучшие мои ожидания. Спектакль покорял безупречным музыкальным исполнением и высочайшим уровнем сценического мастерства. Выдающийся немецкий композитор и дирижёр Ханс Юрген Венцель, по инициативе и под музыкальным руководством которого была осуществлена постановка «Огненного кольца» в Галле, проявил тонкий художественный вкус и поразительный дирижёрский темперамент. Кстати, мне хотелось бы, чтобы музыкальная общественность Армении имела возможность познакомиться с творчеством этого замечательного композитора.

Режиссёр-постановщик «Огненного кольца» Лотар Шнайдер выстроил очень осмысленные и динамичные мизансцены: человека, не участвующего в действии или безразличного к нему, на сцене не увидишь. Оформление художника Бердта Лайстнера также было в неразрывном единстве с работой дирижёра и режиссёра. И естественно, что благодаря

всему этому я смотрел и слушал своё произведение с особым вниманием, затаив дыхание следя за важными для меня и общими, и частными решениями. На сцене был изображён земной шар, опоясанный огромными облачными поясами, и чернозём, покрытый красными пятнами... Трудно было определить, в каком уголке мира разворачивается эта эпико-психологическая драма, это раскалённое противоборство человеческих стремлений. Неясно было и то, в какие времена. Представало то, что безначально и бесконечно, что может произойти когда угодно и где угодно.

С горячим восхищением вспоминаю артистов-исполнителей: прекрасную певицу и обаятельную актрису Барбару Хельгерт, её достойного партнёра Вернера Хассельмана, искусного артиста драматического театра Франка Хюннербаха, который в роли Поэта замечательно прочёл Егише Чаренца — по-немецки. В музыкальном театре Галле особенно ярко проявились принципы брехтовского театра, характерные для драматургии моей оперы. И это, пожалуй, тоже способствовало тому, что спектакль был понятен и близок немецкому зрителю. Я очень обрадовался, когда мне сообщили, что все спектакли «Огненного кольца» шли при переполненном зале. И подумал, что такое тёплое внимание к современной армянской культуре должно нас не только радовать, но и обязывать: разве не стоит, например, устроить обмен солистами и дирижёрами между нашим оперным театром и оперным театром Галле? Немецкому зрителю было бы интересно послушать ереванский оригинал «Огненного кольца», и я не сомневаюсь, что в Ереване тоже захотели бы познакомиться с версией этой оперы в Галле, услышать, как звучит поэзия Чаренца по-немецки. Иными словами, знакомство, порождённое искусством, ведёт к творческой дружбе...

Рассказывая обо всём этом, Авет Тертерян одно за другим показывает, так сказать, письменные документы Генделевского фестиваля — красочные афиши «Огненного кольца», фотографии спектакля, программу и буклеты фестиваля, опубликованные в газетах и журналах рецензии, под которыми подписались авторитетные искусствоведы Вальтер Зигмунд Шульце, Мариус Фреде, Урсула Херман, Карл Эрнст Бергундер, Иоахим Ласг и многие другие. Все эти рецензенты считают постановку оперы «Огненное кольцо» в Галле одним из значительных событий музыкальной жизни Германской Демократической Республики прошлого года.

— Вы спрашиваете, какая из двух ереванских постановок «Огненного кольца» больше соответствует духу моей музыки. Могу сразу сказать: последняя. Этой опере, как и вообще моей музыке, свойственна многозначность образов, неоднозначность выраженных ими состояний души и т. д. Это, в свою очередь, предполагает многообразные средства изображения или интерпретации, то есть когда одно и то же явление изображается или воспринимается по-разному. Первая постановка Театра имени Спендиарова во многом меня удовлетворяла, но и вызывала беспокойство однозначным воспроизведением образов, чрезмерно конкретным изображением действия. Версия, поставленная Тиграном Левоняном, убеждает больше и меня, и, насколько я знаю, других. Вероятно, было нелегко полностью осуществить замысел и устремления режиссёра-постановщика, но уже одно то, что в спектакле ярко выразился дух поэзии Чаренца, образы обобщены и превращены в символы, выгодно отличает эту постановку от предыдущей. А если её тенденции и решение достигнут совершенного воплощения, я буду просто счастлив. От спектакля в Галле у меня осталось впечатление, что там как бы произошёл своеобразный синтез двух наших

ереванских постановок: излагаются ситуации нашей первой постановки, но доводятся до несравненно большего обобщения.

В этом смысле интересно отметить то обстоятельство, что Грачья Капланян и в ереванской, и в московской своих постановках «Ричарда Третьего» использовал музыку «Огненного кольца». Как же эта музыка, призванная, так сказать, служить совсем другой идее, так тесно связалась с проблемой и образами «Ричарда Третьего»? Секрет этого, как мне кажется, надо искать в обобщённости, многозначности музыки оперы. Говорить о достоинствах собственного произведения, может быть, и нескромно, но что поделаешь — к слову пришлось, вот я и отметил...

«Огненное кольцо» — пока единственное музыкально-театральное произведение Авета Тертеряна. И композитор как у нас, так и в музыкальной общественности Советского Союза больше известен как симфонист. Его Первая, Вторая и Третья симфонии, помимо Еревана, исполнялись и исполняются в Москве, Минске, Тбилиси, Таллине, Вильнюсе, Каунасе, а Третья симфония прозвучала и в Праге, когда там проходили дни армянской музыки. В январе этого года его Первая симфония была исполнена в Москве, в Концертном зале имени Чайковского, под управлением и при участии композитора, дирижёра и органиста Олега Янченко, в феврале — в Минске, а в апреле Третья — в Таллине. Симфонии Авета Тертеряна повсюду встречают необычайно тёплый приём, в печати они удостоиваются высокой оценки видных специалистов, где отмечаются яркая самобытность композитора, свежесть музыкального языка, связь с народными истоками, его умение синтезировать традиционное с новейшими средствами и т. д. и т. п...

«...Тертерян поставил перед собой сложные задачи: отказаться от традиционного состава оркестра, найти новые методы тематического развития. Задачи поставил и выполнил талантливым и убедительным пером», — писал Михаил Малунцян о Первой симфонии Тертеряна.

«...Своеобразные принципы „статической драматургии“, найденные Тертеряном, дали ему возможность создать необычный триптих, каждая часть которого, как и все вместе, связаны с традициями национального искусства, воспроизводят свойственные ему образы. Но в то же время устремления Тертеряна воспринимаются как очень современные, созвучные нашему душевному миру». Таково мнение главного редактора журнала «Советская музыка» Юрия Корева о Второй симфонии Тертеряна.

«...Сильнейшим впечатлением всего фестиваля стало исполнение Второй симфонии армянского композитора Авета Тертеряна... Тертерян насытил свою симфонию искусством собственного народа, придав ему блеск алмаза, тем самым подняв его ценность и утвердив его вечную жизнеспособность...» (Иржи Штилец, ЧССР).

«...Из оркестровых произведений наиболее сильное впечатление оставила Третья симфония Авета Тертеряна, сочинение, удивляющее свежестью звучаний и формы...» («Свободное слово», ЧССР, Прага).

Вот что писал по поводу произведений А. Тертеряна заведующий сектором музыки Академии наук ГДР, композитор Зигфрид Маттус: «Замечательно, когда в эфире из Армении звучит музыка, не похожая на музыку, звучащую из Москвы или Ленинграда. Я всегда с радостью отмечаю, что хорошо, когда музыка той или иной страны, например Советского Союза, отличается, скажем, от музыки Польши, Венгрии, Италии, Югославии и других стран,

когда вместе с индивидуальным языком композитора ощущается его национальная интонация».

Первая симфония Авета Тертеряна (1969) была своеобразной творческой «декларацией», в которой проявилось его собственное, причём принципиальное, глубоко продуманное отношение к жанру. Композитор «...показал, насколько смелым может быть поворот жанра», предложил свою программу поворота, творческий план, концепцию и затем последовательно осуществил её во Второй (1972), Третьей (1975) и Четвёртой (1976) симфониях. Но пусть сам композитор скажет, что это за программа, какова её идейная, художественная, а может быть, и техническая основа, каковы побудительные причины.

— Среди моих коллег-композиторов споры и разногласия возникли прежде всего по поводу формы симфонии. Форма сонатного аллегро, будучи порождением определённой эпохи, на протяжении веков была единственно приемлемой и наиболее удобной формой для выражения больших идей и воплощения многообразных образов. Достигнув вершины своего развития, впоследствии она претерпела весьма существенные изменения. И, по-моему, эта форма больше не может служить средством выражения новых идей, новых образов. С другой стороны, многообразие музыки нашего времени, свойственные ей новые тенденции, например, скажем, импровизация или другие методы, уже никак не «укладываются» в классическую форму сонатного аллегро. Кроме того, изменился и характер драматического конфликта: теперь столкновение рассматривается преимущественно внутри одного явления, в одном человеке и т. д... Человек пытается погрузиться в свой внутренний мир, стремясь раскрыть внутреннюю психологическую сущность собственных противоречий. Однако художник-реалист, а я причисляю себя к их числу, не может оставаться погружённым в самого себя. Он не может быть безразличен ко всему, что было до его прихода в мир, не видеть, не изучать окружающий его мир, не жить теми проблемами, которые вынашивает его современная действительность. И, конечно, без того, чтобы постоянно смотреть вперёд, без ощущения хода времени творить в искусстве невозможно. В какой мере всё, о чём я говорил, отражено в моей музыке, затрудняюсь сказать. Но то, что я к этому стремлюсь, непрестанно размышляю об этом, — несомненно.

О несоответствии сонатной формы, по-моему, очень убедительную и интересную мысль высказал латышский музыковед Арнольд-Леймон Клотиньш в журнале «Советская музыка» № 11 за 1975 год: «Длительная разработка этой традиции привела ныне уже к явной однотипности контрастов и переломов развития, к некоторой обезличенности замыслов. Авторы, пользуясь приёмами симфонической драматургии, создают не современную картину мира, а нечто вроде модели общих, окаменевших, стандартизованных эмоциональных состояний».

Композиторы годами пытались насильно подчинить сонатную форму своим целям, желая наполнить старую форму новым содержанием, но всегда, как правило (за некоторым исключением), терпели неудачу. Новое содержание требует новой формы. Это истина, причём для всех времён. Но у меня не было цели во что бы то ни стало переделать эту форму или создать новую. Если в моём творчестве классическая форма претерпела какие-то изменения, то лишь и только подчиняясь развитию содержания. В противном случае это было бы формальным решением вопроса. Искусственное, надуманное режет слух, и это чувствуют не только профессиональные музыканты. Обманывать современного слушателя

бессмысленно. В процессе формирования и развития симфонии, длившегося века, кристаллизовались черты, свойственные этому жанру, сложилась как бы эстетика симфонии. Вот именно она и есть основа моих симфоний.

Сказанное относится и к выбору выразительных средств. Много можно изобрести — скажем, хотя бы своеобразное звучание, сочетание, фактуру, состав оркестра и т. д... Но главное не это, а то, чему ты всё это подчиняешь, что нужно тебе как художнику и мыслителю.

Для меня ясно одно: если произведение не выражает новых идей, новых проблем, новых тенденций, если оно ни в малейшей степени не стимулирует дальнейшее развитие искусства (даже если само по себе оно и неплохо), оно не может способствовать развитию музыки, не может стать уникальным произведением искусства. А ценность произведения прежде всего в его уникальности, в том, что у него нет подобных.

Произведение появляется как необходимость, как результат, как итог определённой, в данном случае музыкальной, эпохи. Я имею в виду традиции. Я ощущаю их присутствие в своей музыке и в произведениях некоторых своих коллег.

— Чем, по вашему мнению, обусловлена современность произведения искусства?

— Ошибка некоторых моих коллег, как и людей, занимающихся другими искусствами, — поэтов, писателей, художников, скульпторов, режиссёров, актёров, — в том, что они думают, будто для создания современного искусства достаточно использовать современную технику и выразительные средства... Мне кажется, что причина всех недоразумений, связанных с этой проблемой, именно в этом. Современность искусства обусловлена прежде всего мышлением. Мышление художника должно быть современным — вот что решает. Точно так же, как человек воспринимает окружающий его мир, жизнь, закономерности развития общества, его форму, структуру, претерпеваемые ими изменения, так меняется и его представление о звуке, новое понимание музыки как явления, новый смысл и т. д. и т. п... А мышление, в свою очередь, обусловлено не только сугубо субъективным, но и объективным отношением к явлениям жизни, то есть отношением, суммирующим многие соображения. Соображения, которые художник заимствует из общения со смежными искусствами, литературой, даже науками, — словом, из всего того, из чего складывается его эрудиция.

— Порой слушаешь такие образцы так называемой новой музыки, где нет целостной, законченной мысли, логического развития, а вместо них — недосказанность, раздробленность материала, случайные звуки... Слушая подобные произведения, думаешь: уж не изменились ли роль, призвание, цели музыки?

— Роль, призвание, цели музыки не изменились. Но чтобы ответить на этот вопрос, вероятно, нужно вспомнить, что было «вначале». Музыка, как и театр, берёт начало в обрядах (ритуалах). Звука гонга (прерывистых звуков) было уже достаточно, чтобы у первобытного человека возникло определённое настроение. Этот звук открывал перед ним огромный мир и потому был предметом его поклонения. А приходит ли в голову современному человеку, почему для того, чтобы пережить то же самое настроение, то же состояние души, ему нужно несравненно больше звуков, почему то, чем довольствовался первобытный человек, не может удовлетворить современного? Конечно, это можно объяснить. Вследствие постепенного развития для человека утратилось первоначальное

значение звука. Ведь человек прошёл путь от обрядов до светских празднеств и концертных залов. Однако всегда можно вернуться к первоначальному, начать сначала, переосмыслив его великими достижениями своего времени, начать сначала, но в новом качестве. Это движение — вечная спираль, и трудно определить, на каком витке находится современная музыка. Но то, что в ней присутствует стремление познать тайну звука, стремление пользоваться в формах выражения творческими принципами классицизма, то есть ближайшей к нам эпохи, — это, на мой взгляд, очевидно. А если мы попробуем обратить свой взгляд к более далёкой от нас эпохе?..

На протяжении последних веков основой музыки служило развитие мелодического элемента, а этот элемент часто представлял собой чередование многочисленных звуков. И люди привыкли к этому, поэтому им трудно отказаться от привычного, быстро перестроиться, изменить свои представления о музыке. И всё же было бы неверно сказать, что роль и значение музыки ныне изменили свой смысл. Образованный, мыслящий, глубоко сведущий человек, который хорошо представляет связь веков, различных тенденций и направлений, не может не понять современную музыку. ...Мой слушатель должен быть таким же художником, как и я. Я требую, чтобы он проявил способность сотрудничать со мной и, выражаясь философски, воспринимать явления моим видением.

— Как изменяются музыкальные выразительные средства и каковы причины этого?

— Да, в ходе развития музыки выразительные средства изменяются, и это закономерно. Это обусловлено прежде всего стилистическими особенностями каждого композитора. А композитор, как я уже говорил, не может не испытывать влияния времени. В наши дни в развитии общества происходят огромные сдвиги, наш современник иначе воспринимает жизнь, поэтому то, что может уловить слух современного человека, не мог уловить человек предыдущих веков, не говоря уже о человеке, жившем много веков назад. Изменилась окружающая нас звуковая атмосфера, значит, изменились и музыкальный звук, его характер, значение, роль. Могу привести интересный пример, связанный с моей Третьей симфонией. То, что для человека древних веков имело ритуальный смысл, то, чему он поклонялся, чем был заворожён, современный человек воспринимает совсем иначе. Я имею в виду эпизод ударных инструментов в начале Третьей симфонии. Я воспользовался ритуальными ритмами IV—VII веков, но мои ровесники воспринимают его как разгон паровоза, а у молодых людей, которые паровоза не видели и не слышали, даже такой ассоциации не возникает. И вообще у нового слушателя замечается положительная тенденция: слушая современную музыку, он не придумывает сюжета. Но один вид киномузыки как бы тянет слушателя назад, к «зрительному» восприятию музыки. Тот, кто, слушая музыку, ищет сюжет или пытается его «придумать», — плохой слушатель, и ему трудно помочь.

— Бесспорно, что наша музыкальная культура день ото дня прогрессирует, но, как ни парадоксально, требовательность всё больше снижается, особенно в области исполнительского искусства. Часто с сольными концертами выступают такие музыканты, в частности певцы, которые не имеют на это права. Что вы думаете об этом?

— Если бы мне дали право, я прежде всего сделал бы так, чтобы публику не отпугивали исполнением плохих, серых произведений (которые часто «проникают» в концертные залы, даже на оперную сцену). Беда в том, что такие сочинения принадлежат главным образом современным композиторам, так что за годы наш слушатель попросту разочаровался

и теперь, читая на афише имя современного композитора, на концерт не идёт.

Сказанное относится и к исполнительскому искусству. Но в последнее время положение, во всяком случае в области симфонических концертов, постепенно улучшается. В этом немалая заслуга Государственного симфонического оркестра Армении и его руководителя Давида Ханджяна. Многие теряют те, кто не посещает концерты этого талантливого дирижёра, в частности тот концерт, где была исполнена Пятая симфония Малера. Странно было видеть, что на этом значительном концерте, за незначительным исключением, не было именно тех, кому он прежде всего был адресован, — музыкантов. Если для человека музыка не естественная необходимость, то зачем ею заниматься? Я не представляю, как можно жить, не слушая музыку каждый день, каждый час, каждую минуту. Но, по правде говоря, я давно пришёл к печальному выводу, что музыка не для музыкантов. Лично я стремлюсь делиться впечатлениями с теми, кто хоть немного разделяет мои музыкальные увлечения. Таких людей сейчас гораздо больше, чем мы себе представляем. Это следствие огромного потока художественной информации, общего повышения образовательного уровня. Может быть, с моей стороны это дерзость, но всесторонне образованная личность для меня более ценный слушатель, чем музыкант, даже коллеги.

— Будет ли у нас новая возможность узнать, как развивается ваше представление о жанре симфонии?

— Пишу Пятую симфонию. Мне кажется, что к тому времени, когда это интервью выйдет в свет, я её закончу. Во всяком случае надеюсь, что осенью она будет исполнена. И тогда пусть слушатели решат, насколько мне удаётся развивать начатое.

— Какие ещё у вас замыслы?

— Работаю над партитурой балета «Ричард Третий». Когда я был в Галле, немецкие друзья уговаривали меня написать оперу по пьесе Брехта «Мамаша Кураж и её дети». Теперь эта мысль не даёт мне покоя, я постоянно её обдумываю... но, как говорится, поживём — увидим...

— А теперь последний вопрос, который, может быть, должен был быть первым. Как вы стали музыкантом?

— Вряд ли найдётся тот, кто стал музыкантом по призванию и смог бы ответить на этот вопрос. Быть музыкантом — это побуждение природы, просто естественная необходимость. Конечно, многие становятся музыкантами, так сказать, искусственно. Скажем, родители решают, что их сын или дочь должны стать пианистами, и делают всё, чтобы ребёнок сначала поступил в музыкальную школу, затем в училище, а потом даже — пусть это не покажется удивительным — в консерваторию... Не будем вдаваться в то, как им это удаётся: добиваются приёма, и всё. А человек, который годами вынужденно занимается музыкой, уже ни на какое другое дело не способен... Становится музыкантом по диплому, но не по призванию...

К сожалению, у нас таких музыкантов много. Но страшно то, что есть и люди, ставшие таким путём композиторами. В силу обстоятельств их научили сочинять музыку, и эти лица считают себя композиторами, кто-то другой — дирижёром... Но всё равно в искусстве таких композиторов, дирижёров, музыкантов преобладает ремесленничество, стремление

не столько творить, отдавать себя, сколько больше получать, пользоваться.

Затрудняюсь сказать, насколько естественным и непосредственным был мой путь к музыке. Музыкой (в профессиональном смысле) я начал заниматься довольно неожиданно и для себя, и для своих близких. Но было бы неверно сказать, что это получилось совсем случайно — предпосылок было много. Мой отец был известным врачом, но это не мешало ему отдавать большую часть своего времени фортепиано, почти каждый вечер ходить на концерт или оперный спектакль. Кстати, он окончил медицинский курс Саратовского университета и там же вокальный факультет консерватории. Он занимался в основном медициной, но одновременно исполнял в опере ведущие партии. Моя мать тоже была певицей. Оба они были учениками профессора Н. Сперанского. В нашем доме собирались известные певцы и музыканты. Исполняли партии, играли симфонии в четыре руки... Я с детства, образно говоря, проводил дни в опере, филармонии, театрах. Я испытывал глубокое благоговение перед музыкой, и сочинять представлялось мне недостижимым, возвышенным и священным делом. Казалось кощунством предположить, что и я сам могу стать композитором. Но так было лишь в дни моей юности. Прошли годы, и я убедился, что могу творить, что звание композитора для меня не выбор поприща, а естественная потребность...

Беседу вёл КАРЛОС МАРКОСЯН

Подпись под иллюстрацией: Портрет композитора Авета Тертеряна (работа Р. Хачатряна)

Подпись под иллюстрацией: Афиша спектакля «Огненное кольцо»

Подпись под иллюстрацией: Галле (ГДР), Музыкальный театр, «Огненное кольцо». Сцена из спектакля

Rudolf Khachatryan (1937–2007)

Rudolf Khachatryan Digital Archive · rudolfart.com

Interview with the Composer Avet Terteryan

This file was downloaded from:

<https://rudolfart.com/publications/Pub-0047?lang=ru>

Works by Rudolf Khachatryan © Heirs of Rudolf Khachatryan. Other texts, photographs and design © their respective authors. When using this material, please credit the source and link to the page above.

Рудольф Хачатрян (1937–2007)

Цифровой архив Рудольфа Хачатряна · rudolfart.com

Интервью с композитором Аветом Тертеряном.

Файл скачан со страницы:

<https://rudolfart.com/publications/Pub-0047?lang=ru>

Произведения Рудольфа Хачатряна © наследники Рудольфа Хачатряна. Остальные тексты, фотографии и оформление © их авторы. При использовании материала укажите источник и ссылку на эту страницу.