

Эта книга – встреча с миром музыки и мысли Валентина Сильвестрова, одного из тех композиторов, которые определили тенденции развития мировой музыки рубежа веков. В основу книги легли публичные выступления композитора на встречах, организованных в Киеве в 2007 году. Валентин Сильвестров рассказывает о произведениях, которые он создавал на протяжении более сорока лет, а также отвечает на разнообразные, иногда провокационные вопросы ведущих и слушателей.

Книга будет интересна как музыкантам-профессионалам, так и всем, кто любит классическую музыку. К изданию прилагается компакт-диск с записями основных сочинений композитора.

«Если бы меня попросили назвать имя современного композитора, то первым я произнес бы имя Сильвестрова. Валентин – безусловно, самый интересный композитор современности, даже если большинству дано понять это гораздо позже...»

Арво Пярт, композитор

«В искусстве – в музыке ли, в живописи – есть тексты неотменимые, персональные, а есть вещи, которые пишутся в зоне «вообще»: демонстрируют какое-то вообще умение или даже какой-то вообще мир. Под видом текстов они выполняют служебную функцию: сразу произвести впечатление, сразу добиться эффекта, с первого раза победить. В эпоху информационной перенасыщенности эта одноразовость получила очень широкое распространение, потому что композиторы знают, что второго прослушивания их произведения может и не быть. А между тем культура всегда основывалась именно на текстах персональных, неотменимых, т.е. на текстах, к которым ты можешь обращаться вновь и вновь, и чем больше ты к ним возвращаешься, тем больше они утверждаются в качестве некоей самостоятельной сущности. Мне кажется, что таких текстов не хватает сегодня не только в музыке, но и вообще в культуре. Потому основной смысл этих встреч – в утверждении персонализма».

В. Сильвестров

Валентин
СИЛЬВЕСТРОВ

Дождаться музыки

Валентин СИЛЬВЕСТРОВ Дождаться музыки



Лекции - беседы

ДУХ | ЛІТЕРА

По материалам встреч,
организованных Сергеем Пилютиковым



(Resonanz)

В.Сильвестров

С.Пилютиков

начало - (mp < mf) В. Симонестро
1) 3. "Канта" (1977) (Л. С. Друскину)
для большого хора a'capella (с Т. Шевченка)
(начало - mp) (в 3-х частях a'capella)

4) 5. "Диптих" (1995) (М. Коцко)
для большого хора a'capella
[I. "Отче наш..." (a'capella) II. "Заповіт" (с Т. Шевченка)]
(начало - forte)

6) "Элегия" (1996) (Е. Савчук)
для большого хора a'capella (с Т. Шевченка)
[исп. - "Душка"; дир. - Е. Савчук]
(начало - ppp < pp)

7) "2 хора" (2004) (А. Мустыкену)
для большого хора a'capella
[I. "Старинная песня" (с Т. Шевченка) a'capella
II. "Бастимоса" (с А. Акимов)]
[Акад. хор Латвии; Душский Собор;
дир. - А. Мустыкену; 2005 г.]
(начало - mf)

8) 9. "2 духовные песни" (2010) (дир. хор - Э. Скиз-автор)
[I. "Милая мила..." II. "Херувимская"]
(начало - mp)

10) "Последняя любовь" (1980) (с Ф. Тютчев)
[дир. - А. Савчук (соп.); А. Владимиров (дир.)]
(mf)

11) "Песни" (с А. Павли) (2010) (Константину Сигову)
[дир. - А. Савчук (соп.); А. Владимиров (дир.)]
(mf)

600-800 (подъем, завтрак, завтрак)
800-1200 (работа)
1200-1230 (чай)
1230-1400 (работа)
1430-1630 (сон)
1600-1700 (работа)
1700-1730 (сон)

Эта книга – встреча с миром музыки и мысли Валентина Сильвестрова, одного из тех композиторов, которые определили тенденции развития мировой музыки рубежа веков. В основу книги легли публичные выступления композитора на встречах, организованных в Киеве в 2007 году. Валентин Сильвестров рассказывает о произведениях, которые он создавал на протяжении более сорока лет, а также отвечает на разнообразные, иногда провокационные вопросы ведущих и слушателей.

Книга будет интересна как музыкантам-профессионалам, так и всем, кто любит классическую музыку. К изданию прилагается компакт-диск с записями основных сочинений композитора.

*Благодарим Кристиану Хулльманн
и посольство Федеративной Республики Германия
за участие в издании книги*

Издатели:

Константин Сигов и Леонид Финберг

*Литературная обработка и редактирование текста:
Алла Вайсбанд*

Научный консультант: Елена Залевская

Корректурa: Наталия Аникееенко

Компьютерная верстка: Вадим Залевский

Художественное оформление: Ирина Пастернак

Над книгой работали:

Надежда Азаренко, Ольга Дехтяренко, Леся Иванченко,
Дарья Залевская, Юлия Каденко, Татьяна Литвинская,
Лидия Лозовая, Дарья Морозова, Владимир Покидайло,
Артем Пальян, Екатерина Салата, Алексей Сигов, Яна Чапайло

С 342 Валентин Сильвестров.

Дождаться музыки. Лекции – беседы. По материалам встреч, организованных Сергеем Пилютиковым.

– К.: ДУХ І ЛІТЕРА. 2010. – 368 с.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	4
1. ПУТЬ.....	15
2. АВАНГАРДНЫЙ ПЕРИОД.....	33
3. МОДУЛЯЦИЯ.....	59
4. ЯЗЫК МУЗЫКИ.....	79
5. ПОЭЗИЯ И МУЗЫКА	101
6. ПОГРУЖЕНИЕ	135
7. ТЕКСТ, КОТОРЫЙ ПОМНИТ САМ СЕБЯ	157
8. МЕЛОДИИ – БЛАГОДАРНОСТИ	193
9. СИМФОНИЯ – ИТОГ.....	215
10. ЧТОБЫ МУЗЫКА БЫЛА НЕ ПРИДУМАНА, А УСЛЫШАНА	237
11. «РАЗОРУЖЕНИЕ».....	263
12. ПРОДОЛЖЕНИЕ АВАНГАРДА С ОБРАТНОЙ СТОРОНЫ ЛУНЫ.....	293
«ДОЖДАТЬСЯ МУЗЫКИ»: Из бесед в издательстве «ДУХ И ЛИТЕРА»	317
Предметный указатель	330
Именной указатель	350
Произведения В.В. Сильвестрова, записанные на диске	358

Ларисе Б.

"7 багательей" (август 2005)

Andantino (♩. = 72), con moto (poco rubato), dolce,

[dolce, leggiero]

ПУТЬ:



В. Сильвестров

(1966)

т. leggiero

Симфония N-2 для флейты, ударных,
фортепиано и струнных (1965)

"Кантата" на стихи Ф. Тютчева и А. Блока (1973)

"Серенада" для струнного оркестра (1978)

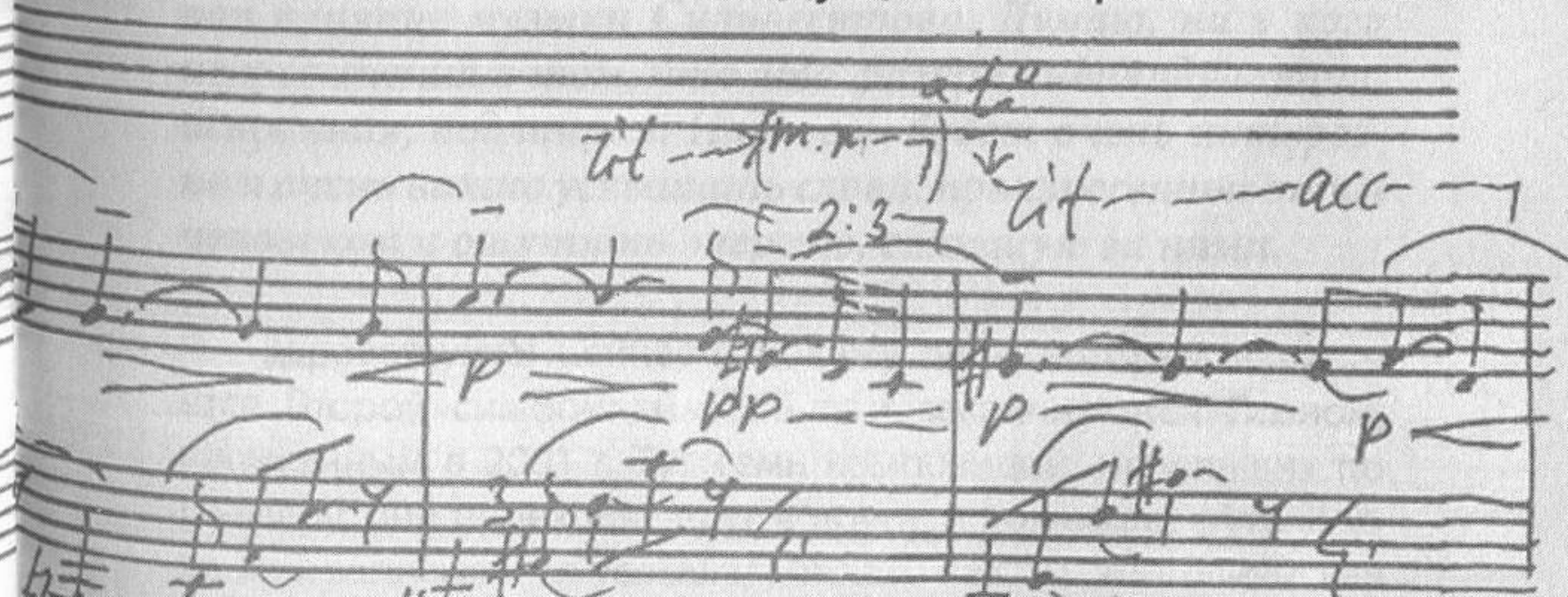
"Осенняя серенада" для сопрано и камерного
оркестра (1980 ... 2000)

"Intermezzo" для камерного оркестра (1993)

"Эпитафия" для фортепиано и струнного
оркестра (1999)

"Гимн" для струнного оркестра (2001)

Ведущий – Сергей Пилютиков



Добрый вечер, друзья! Нам очень приятно, что вас здесь сегодня так много. Валентин Васильевич любезно согласился провести курс бесед, лекций, творческих встреч, связанных с его музыкой. Мы впервые предпримем попытку глубоко погрузиться в творчество этого композитора, чтобы как можно ближе подойти к его музыке, идеям и мыслям. Я отдаю себе отчет в том, что до конца проникнуть в мир другого человека невозможно. Но мы все же попытаемся настроиться на его волну, почувствовать ее индивидуальное пение, ощутить ауру его музыки. Во время встреч мы планируем двигаться поэтапно: от самого раннего периода, условно именуемого авангардным, до наших дней. Валентин Васильевич будет комментировать свою музыку и наши беседы будут строиться в форме диалогов. Для меня это событие чрезвычайно значимое, потому что мне кажется, что каждый из сидящих здесь композиторов или теоретиков в той или иной мере испытывал влияние музыки Сильвестрова. Думаю, ни у кого нет сомнения в том, что это фигура индивидуальная, искренняя, подлинная. Нам всем будет очень интересно и очень важно услышать слова, произнесенные этим человеком и ощутить энергию, стоящую за ними.

Здравствуйте! Сейчас я покажу диск, который начинается Второй симфонией 1965 г. и заканчивается Гимном, написанным в 2001 г. Тут семь композиций, небольших по размеру, они переходят друг в друга, и возникает путь. Когда я их записывал, я услышал, что это как бы символическая симфония. Симфония, как путь, который пройден, то есть это

экзистенциальная симфония. Если Малер, допустим, сочинял какую-то значительную симфонию два года, то эта симфония сочинялась 35 лет. То есть это путь, в котором каждая композиция, пусть и пунктирно, символизирует какие-то стилистические изменения, через которые я проходил вместе со своим временем.

Теперь я расскажу, что здесь записано. Сначала будет Симфония № 2 для флейты, ударных, фортепиано и струнных. Это авангардная композиция 1965 г., дирижирует Игорь Блажков.

Потом *attacca* (очень важно, что все это идет без перерыва) «Кантата» на стихи Тютчева и Блока 1973 г. Тут два «ночных» стихотворения (Тютчев – «Как океан объемлет шар земной» и Блок «Болотистым, пустынным лугом»). Исполняет Нелли Ли сопрано, дирижер Блажков.

После «Кантаты» будет «Серенада» для струнного оркестра 1978 г. Это важная композиция, как бы маленькое кредо определенного периода. Дирижер Александр Рудин.

Четвертая композиция – «Осенняя серенада» (1980... 2000) для сопрано и камерного оркестра. Тут четыре части: «Танго», «Песня», «Интермеццо» и «Колыбельная». Сопрано – Людмила Войнаровская, дирижер – Вирко Балеи.

Пятая композиция – «Intermezzo» для камерного оркестра 1993 г. Дирижер – Вирко Балеи.

Шестая – «Эпитафия» для фортепиано и струнного оркестра 1999 г. (Фортепиано – Валерий Матюхин, дирижер – Вирко Балеи).

И завершает все «Гимн» для струнного оркестра 2001 г. Дирижер – Валерий Матюхин.

Вот эти семь композиций составляют путь. Желательно слушать их как единую форму. После них будет маленький эпиграф в самом конце – это песня на стихи Блока, я сочинил ее где-то в конце прошлого года. Стихотворение называется «Музыка», оно есть и у Шостаковича, в Пяти романсах на стихи Блока. Это домашняя запись, я там сам напеваю. Мне казалось важным, чтобы эта песня сейчас прозвучала. Вместе с ней первое послание будет более или менее ясным.

<Звучит «Путь»>

Наши последующие встречи будут посвящены более конкретным вещам, поэтому сегодня мне хоте-

лось бы задать Вам вопросы общекультурного плана, связанные с Вашей музыкой. Первый из них может показаться банальным, но в нем кроется весь жизненный путь человека. Вы учились у замечательного композитора и педагога Бориса Николаевича Лятошинского, но даже в ранних Ваших сочинениях не слышно его влияния. Почему? И что вообще означает для Вас – учиться музыке? Просто быть рядом с человеком на жизненном пути: смотреть, как он дышит, что слушает, или учиться – значит все же осваивать ремесло?

Насколько я помню, в моем случае учителя и ученика разделяла большая временная дистанция. Это первое. Второе – к тому времени я уже знал музыку Лятошинского и высоко ее ценил. Но дело было даже не в этом, а в самом облике Бориса Николаевича. Он как бы принадлежал другой планете. Он был интеллигентным человеком, который не демонстрировал своей интеллигентности. И все. Он нам давал большую свободу, почти не вмешивался. Просто был свидетелем. Во всяком случае, так было со мной. Поэтому никакого обучения ремеслу в чистом виде не было. Существует простой способ овладеть надежным ремеслом: использовать уже готовые образцы. Так, действительно, приобретается опыт, которым затем можно воспользоваться в жизни. Это нужно, если композитор хочет зарабатывать деньги как аранжировщик либо писать музыку к фильмам, то есть быстро реагировать на ситуацию. Но я-то жил в другую эпоху, в 60-е годы, когда все подобные возможности были перекрыты. Мне нравился определенный тип музыки, и я откликался только на нее, не думая о будущем. О каком-либо своем стиле я тогда не думал, откровенно говоря.

А каким был процесс познания музыки в период Вашего обучения: скорее, интуитивным, или аналитическим – с изучением партитур?

И тем, и другим. Но, конечно же, большее значение имело восприятие на слух, ведь партитуры новой музыки до нас тогда не доходили. Знакомство с ними началось позже, когда мы уже имели определенный слуховой опыт.

В ранних работах Веберна мы ощущаем влияние Шенберга, своеобразное проникновение творчества учителя в творчество ученика. А у Вас как-то так сразу: раз – и нет Лятошинского!

Нет, вообще-то есть. В сочинении 1961 года, Фортепианном квинтете. Хотя там – и Лятошинский, и Шостакович, и, отчасти, Шенберг. До меня тогда как бы запах, дым додекафонии донесся, и я вдруг сочинил двенадцатитоновую фугу. Не только я,

А принципиальность, на самом деле, заключается в том, что ты должен оставаться открытым. Если ты открыт, музыка сама тебя поведет.

и Годзяцкий, и Губа, еще раньше – Грабовский – все мы прошли через додекафонию. До того мы увлекались Шостаковичем и Прокофьевым и преклонялись перед ними. Но эти кумиры были оттеснены на

второй план Нововенской школой. Тут была своя опасность: можно было «влипнуть» настолько, чтобы стать додекафонистом и остаться верным этой технике на всю жизнь. Вопреки всему. Некоторые, действительно, так и поступали. Не из-за своей принципиальности, а, скорее, из-за своего упрямства. А принципиальность, на самом деле, заключается в том, что ты должен оставаться открытым. Если ты открыт, музыка сама тебя поведет. Кто-то из римских пап говорил: Бог не нуждается в нашем лицемерии. То же можно сказать и о музыке. Музыка не нуждается в нашем лицемерии.

Я не обучался ремеслу в традиционном смысле. Ведь я был из дилетантов – не прошел музыкального училища. Потому-то мне важно было почувствовать вкус музыки как таковой. Думаю, можно учиться музыке по партитурам, но можно и по слуху. Ведь если ты учишься по партитуре, то рискуешь оказаться в странной ситуации: может случиться, что образец, который ты анализируешь с помощью партитуры, кто-то изначально создавал по слуху. Почему так важен слух? Потому что, если я по слуху неправильно или искаженно передаю то, что мне нравится, это, кроме всего прочего, может означать, что я его неправильно записываю. Может быть, мое искажение и есть то, что сама музыка хотела от первичного текста.

Композитор должен оторваться от текста, прежде чем записать его. Прежде, чем появиться на бумаге, музыка должна

уже существовать. Хотя есть, конечно, и «бумажная музыка», но это – особый разговор.

А почему все-таки Вы выбрали музыку? Не живопись, не литературу, не архитектуру, а именно музыку, то есть операции со звуками?

Ну нет, только не операции! Вот «операции» – это совсем другое! Я, конечно, был дилетантом: не занимался музыкой с пяти лет, не учился в музыкальном училище и не знал никакой гармонии. Но... сочинял музыку. Почему – не знаю. Когда я сыграл что-то на вступительном экзамене в вечернюю музыкальную школу (это было перед поступлением в строительный институт), члены комиссии сразу почувствовали, что я как-то не так играю. Меня спросили, не сочиняю ли я музыку, а я... не признался. Я стеснялся. Потом очень сожалел об этом, но сразу не признался. Потому что это была тайна.

После войны, я был тогда еще подростком, в кинотеатрах показывали фильмы о композиторах. Они произвели на меня сильное впечатление. Был такой фильм «Юность Шопена». Он меня вообще поразил! Музыку Шопена я тогда услышал впервые, и она меня как-то особо задела! Перед поступлением в музыкальную школу я брал частные уроки, играл «Революционный этюд» Шопена. Получалось, конечно, в два раза медленнее, чем положено! Тем не менее, однажды ночью я возвращался после урока домой, и на углу какой-то улицы, уже не помню даже, какой именно, у меня вдруг мелькнула шальная мысль: «А хорошо было бы сыграть этот этюд Шостаковичу!» Сейчас я думаю – а почему Шостаковичу? Ведь музыки его я тогда еще не знал. Наверное, дело было в том, что фигура его в то время была настолько принижена скандалами, принижена как явление, как авторитет музыкальный, что я инстинктивно захотел сыграть свою версию именно ему.

Чем с Вашей точки зрения является музыка? Быть может, стенаниями человека? Или звуковым воплоще-

Композитор должен оторваться от текста, прежде чем записать его. Прежде, чем появиться на бумаге, музыка должна уже существовать. Хотя есть, конечно, и «бумажная музыка», но это – особый разговор.

нием ветра и дождя? А может, музыка – это работа с гаммой, с модусом, с ладом, т.е. с конкретным музыкальным материалом?

Вот когда начинаешь думать о ладе, или о том, что есть такая-то комбинация звуков, к примеру, то и шагу ступить не можешь. Это я о себе говорю. Нет, тут нужно, чтобы тебя что-

Есть разные типы композиторов. Недавно я разговаривал с Губайдулиной. Она, Пярт или Кнайфель, – все они опираются в своих композициях на число. Это такая пифагорейская мысль, что в основе мира лежит число. Я же понимаю так: число – это свет. А исходить нужно не из света, а из полной тьмы... Когда текст написан, он и есть число, родившееся из тьмы.

Но, когда мы знаем эту вещь целиком, начало как бы пропитывается всем ее звучанием. Возьмем, к примеру, Бетховенские черновики. Он в них записывает обычный до мажор, какое-нибудь трезвучие, какую-то последовательность совершенно никчемную. Почему он это делает? Да потому, что они только для нас – никчемные, а для него в них содержатся «бациллы», «семена» будущей музыки. Само по себе это трезвучие не представляет собой никакого интереса. А Бетховен, получается, уже был у него «на крючке». К тому же ему было важно, где в трезвучии располагается сильная доля, где – слабая. Забудет о слабой, – и все исчезает. А иначе только и смог бы: **та-тара** или **та-ра-там**.

Есть разные типы композиторов. Недавно я разговаривал с Губайдулиной. Она, Пярт или Кнайфель, – все они опираются в своих композициях на число. Это такая пифагорейская мысль, что в основе мира лежит число. Я же понимаю так: число – это свет. А исходить нужно не из света, а из полной тьмы. Когда ты исходишь из тьмы, ты не знаешь ни сильной

то застало врасплох, тогда ты «влипаешь», «попадаешь на крючок», и для тебя уже не имеет значения все это: «тон» – «полутон»! А вот пока я не «влип», все эти категории действуют на меня угнетающе: лад нужно сочинить, или что-то еще... Если вдуматься, то все классические шедевры имеют очень простое начало, оно может быть доступно любому человеку, даже ребенку! Ну что там: **та-там** или **та-да-там**!

доли, ни слабой, ни пропорций, – вообще ничего. Оно-то все, конечно, существует, но ты о нем ничего еще не знаешь. А вот когда начинаешь узнавать, и возникает число. То есть одно дело, когда ты начинаешь с числа, совсем другое – когда ты к числу приходишь. Когда текст написан, он и есть число, родившееся из тьмы. Это совершенно разные подходы.

Вы говорили о «бацилле» и о том, что не можете ничего делать, когда начинаете думать о модусах, гаммах и прочих вещах такого рода. Но Вы же эту самую «бациллу» как-то выражаете! Разве ее можно выразить вне музыкальных тонов, вне музыкальных модусов?

Музыка должна рождаться из молчания. Тут главное – мера молчания. Гершкович говорит о великих мастерах (Шенберге, Берге, Веберне, Бетховене, Моцарте, Бахе): музыка – это не то, что звучит, она – в структуре молчания. В принципе это философская идея, но ее можно ощутить. Вот, например, Пятая симфония Бетховена. Ее зачин: **та-ра-та-та... та-ра-та-та...** – это обычные фигуры, которые бытовали тогда и бытуют сейчас. Но за пределами этой музыки уже было накоплено настолько сильное электричество молчания, что оно просто прорвало, как молния. Можно только догадываться о том, каким было сознание человека, который сочинял все это! И вот эти «бациллы», о которых мы говорили, они как раз и являются знаками перехода из молчания. Видимо, именно они «цепляют» автора, подхватив их, он уже оказывается на «крючке», «влипает» в эту работу.

Музыка должна рождаться из молчания. Тут главное – мера молчания. Гершкович говорит о великих мастерах (Шенберге, Берге, Веберне, Бетховене, Моцарте, Бахе): музыка – это не то, что звучит, она – в структуре молчания. Вот, например, Пятая симфония Бетховена. Ее зачин: **та-ра-та-та... та-ра-та-та...** – это обычные фигуры, которые бытовали тогда и бытуют сейчас. Но за пределами этой музыки уже было накоплено настолько сильное электричество молчания, что оно просто прорвало, как молния.

А как должен вести себя композитор, художник, литератор, чтобы «попасться» на этот «крючок»: быть активным и деятельным, или молчаливым и пассивным, ожидающим какого-то внутреннего интуитивного импульса?

Чтобы что-то уловить, нужно, чтобы ведра были без дыр. Хотя бы это. Тут очень важно внимание. Оно составляет необходимый компонент композиторской техники, его можно сравнить с вниманием собаки, когда она следит за какой-то водоплавающей птицей и ни на что другое не реагирует, потому что у нее одна цель.

Валентин Васильевич, существует такое понятие «композитор выражает себя в своей музыке». Когда речь идет о писателях, мы хотя бы в первом приближении понимаем, что это означает: человек выражает свои мысли. Но мы почему-то ощущаем, что и композитор выражает себя в своей музыке, как объяснить этот феномен? Бетховен выражает себя в своей музыке. Что именно Бетховен выражает? Свой талант, свою индивидуальность? И с помощью чего он это делает?

Если бы Бетховен в своей музыке выражал только себя, мы бы его не имели. Ведь его шедевры по существу ничем не отличаются от его же вещей, которые шедеврами не являются. Хотя и в одних, и в других чувствуется Бетховен. Но тут вот что важно: там, где речь идет о шедеврах, решающим для нас оказывается не то, что их создал Бетховен, а то, что мы ощущаем там нечто. А вот о тех произведениях, где нечто не ощущается, о них говорят: в этом произведении чувствуется мир Бетховена... Выходит так: если в произведении Моцарта чувствуется только «моцартовость», в произведении Бетховена – «бетховенность», а в произведении Малера – «малеровость», то есть если в них присутствуют все стилистические признаки этих композиторов, но нет вот этого нечто, если нет «бацилл», на которых держатся шедевры – то, останется вообще Бетховен, вообще этот, вообще тот и ничего более. То же самое, кстати, можно сказать о современной музыке структуралистского направления: она действует в зоне вообще-сделанности, а конкретность воплощения в ней ослаблена.

И все-таки, мы выражаем что-то в сочинении или нет?

Мы, конечно же, что-то выражаем. Но когда вещь получается, то это уже она себя выражает, а не ты. А вот когда не получается, тогда можно говорить, скорее, о том, что в ней что-то выражает автор.

Часто говорят: «в этом произведении проявилась яркая индивидуальность автора»... Что это, на Ваш взгляд, означает?

На мой взгляд, это просто общие слова!

Но можем ли все-таки сказать, что творческая индивидуальность соответствует реальной индивидуальности человека?

Конечно, любой человек, если он что-то делает, проявляет себя в своем деле. Даже если сапоги шьет. Это неизбежно. Но тут важен скачок – творение должно отделиться от создателя и возникнуть как нечто суверенное. Если это удастся, возникает ощущение, что не я выражаю себя, а оно. Я, если на то пошло, всего лишь принимал роды, был акушером – и все. Ощущение своего стиля – это очень странная вещь, оно подобно мозоли у скрипачей. Ведь ее изначально не было, она возникает от бесконечных повторений и возникает не намеренно. Мы сейчас говорим на русском языке, но мы же не говорим – это подлежащее, это – сказуемое, мы как бы «попадаем в язык» – и говорим. Точно так же мы «попадаем» в язык музыки, и он нас несет.

Конечно, любой человек, если он что-то делает, проявляет себя в своем деле. Даже если сапоги шьет. Это неизбежно. Но тут важен скачок – творение должно отделиться от создателя и возникнуть как нечто суверенное. Если это удастся, возникает ощущение, что не я выражаю себя, а оно.

Но не можем ли мы здесь попасть в ловушку, когда этот самый первоначальный отклик, который тобой завладевает и на который ты откликаешься, окажется-

ся самым банальным и пошлым? Нам хочется плакать – мы берем малую терцию – она откликается, – и у нас горе связано с малой терцией? Самый первый отклик, банальный из подсознания...

Ну и что? А сколько банального есть у классиков, да даже у того же Баха? Дело в том, что вполне понятная боязнь банальности оборачивается банальностью с другой стороны. То есть банальность – это не то, чего нужно бояться... У Музиля есть одно эссе, написанное где-то после войны, в 20-е годы, где он целые формулы выстраивает: китч – это искусство плюс минус жизнь. Накануне атаки, в которой они могут погибнуть, солдаты в окопе вспоминают своих близких и поют какие-то песни, может быть, – очень банальные. Для кого-то это китч, а для них – подлинные переживания. То есть все зависит от контекста. Поэтому мне кажется, что банальность – это что-то вроде затвердевшей инерции. Но бывает и хорошая инерция, например – инерция полета. В XX веке боролись с секвенцией, считая ее банальностью, – и утратили мелодию, потому что мелодия не может быть без секвенции, мелодия взлетает на крыльях секвенции. Это как птица, она без крыльев не взлетит. Но крылья обрезают, потому что их считали банальностью, – и мелодия перестала взлетать. Вместо мелодии получились какие-то ее «огрызки», которые подпрыгивают, но не летят. То есть существует инерция благодатная и инерция затвердевшая – то, что называется автоматизмом, автоматизмом мысли и чувства. Но даже если речь идет о затвердевшей инерции, при неожиданном взгляде на нее можно откупорить и эту банку. Потому что в ней тоже что-то заложено.

А чем тогда отличается сочинение профессионального композитора от песни 14-летнего подростка? Он влюблен. У него разбито сердце. И он совершенно искренне – у него текут слезы – поет в подъезде: ты от меня ушла... Из сказанного Вами следует, что мы можем приравнять композицию профессионального композитора...

Нет, не приравнять. У профессионального композитора наивное чувство тоже будет присутствовать, но не в таком беспомощном виде! Это же очевидно!

Возможна и другая позиция – позиция стерильности. Она хороша до поры до времени, но в какой-то момент в ней начинаешь задыхаться. Литургическая, церковная музыка, например, не допускала определенного типа эмоций, но приходило время, и даже здесь что-то вдруг «прорывалось». Так, церковная музыка Моцарта – это просто образец оперной выразительности! Строгость церковной музыки определяется тем, что это музыка, предназначенная для богослужения. Моцарт был свободным композитором, работая над сочинением, он вряд ли думал о том, будут ли его в церкви исполнять... Но даже в его музыке, конечно же, есть определенные жанровые ограничения.

То же самое можно сказать о додекафонии, ее шедеврах (а они существуют, пусть и в небольшом числе!). От этой музыки нельзя требовать того, чего там не может быть. Она передает свое ощущение – какой-то закрытости, замкнутости. Хотя те, кто ее любят, этого не чувствуют. Но придет время – и им захочется послушать, к примеру, Шуберта. А Шуберт в сравнении с Шенбергом все равно, что «сено и солома». У первого – просто какие-то трезвучия, какие-то арпеджио, а у второго – там же все *сделано*! Зато отсутствие рационального подхода у Шуберта дает ощущение своеобразного освобождения сознания. Как будто ты идешь по лесу, где есть какая-то информация – ветки, а потом вдруг выходишь в поле – а там веток нет. Первое ощущение – что ж тут смотреть? Смотреть-то нечего! На самом деле, там – простор. Вот такая компенсация!

Валентин Васильевич, психологи сейчас любят говорить о том, что творчество – это замена реальной жизни. Виртуальная жизнь. То есть, что человек, не справляющийся с реальной жизнью, уходит в творчество. Более того, попадает в зависимость от него. И потом он просто не может вырваться. Как Вы относитесь к этому суждению?

Те, кто так говорят, наверное, никогда не нюхали ничего подобного, потому что в противном случае они бы так не говорили, они были бы уже зависимы.

Тут все определяет психология человека. Есть люди, которые согласны даже жарить картошку (для них это уже раз-

новидность творчества) – лишь бы не видеть этого мира. Или рыбачить, рискуя провалиться в прорубь...

У меня был такой опыт: однажды мы с моим другом Сергеем Вакуленко плыли из Одессы в Батуми на корабле, который потом пьяный экипаж пустил на дно – на «Адмирале Нахимове». Вакуленко – поэт, профессиональный и замечательный поэт, потому он начал сочинять стихи. А вокруг море, и все... И он меня заразил – я тоже начал сочинять стихи! И что же я обнаружил? Почему-то считается, что, пребывая в творческом состоянии, человек ничего не видит. А оказалось, наоборот. Именно в этом состоянии все мгновенно открывается. Творчество, действительно, требует сосредоточения, но когда в этом сосредоточении ты оглядываешься вокруг, то больше в мире видишь, чем в нашей обычной унылости. Выходит, что творческое состояние, наоборот, открывает связь с миром. Мне кажется, это состояние есть чуткость к возникновению. А возникнуть все может в любой момент. Но чуткость эта не умозрительная: сказал – буду чутким, и все. Это как инстинкт, он иногда спит, а иногда нет. Так вот, в творческом состоянии человек более открыт и более связан с миром, чем в состоянии обычном.

А что оно из себя представляет, это самое творческое состояние – наслаждение, боль, наркотик? Или оно у каждого свое?

Оно сродни религии. Что такое религия? Это попытка каким-то образом, с помощью определенных приемов освободить человека от всего заезженного, от автоматизма жизни, попытка встревожить человека, чтобы он ожил! И тут не имеет значения, сочиняет ли он что-нибудь, или просто смотрит на мир. Если творческое состояние уподоблять наркотику именно в этом смысле, то это уподобление, возможно, справедливо.

Понятно, что речь идет о наркотике как о зависимости. Ведь известно, что скрипач, попав в отпуск, на седьмой день говорит: я больше не могу! Мне нужно играть!

Да, так! Но дело в том, что скрипач – техническая профессия. Тут все ясно.

А композитор? Оторви его на год от музыки – и человеку становится неприятно жить!

Нет, почему же...

Некоторым приятно?

Просто, находясь в творческом состоянии, ты вдруг поднимаешь голову – и видишь больше, чем обычно! Казалось бы, ты и раньше все имел, но тут в одно мгновение видишь еще больше. Получается – обостряется мгновение в человеке. Мгновенность! Нам кажется, что все течет непрерывно, на самом же деле жизнь пронизана дискретностью. И творческое состояние – он тоже дискретно. Не постепенный переход к нему, а скачок! Не культ, а какое-то особое отношение к этим мгновениям, чуткость какая-то особая – вот что важно! И еще – ожидание. Иногда кажется, ты сделал уже все, что мог. Но остается ожидание.

Ожидание того, что тебя настигнет мгновение, что оно тебя «пробьет»! И тогда смотришь – не все еще кончено. А так кажется – уже все...

Что-то подобное со многими случается. У Скрябина тоже было чувство, что каждое его сочинение – последнее. Это

чувство всегда связано с мучением и ощущением пустоты. И пустоту эту нужно еще как-то пережить. Поначалу все это может быть чревато катастрофой. Некоторые такого состояния не выдерживают.

А Вы можете свою музыку воспринимать просто как слушатель?

Конечно!!! Другого выхода нет! Тут нужна обратная связь, нужно, чтобы музыка тебе отвечала. У меня, например, был такой случай. Я сделал что-то совершенно формально, потом слушаю, а музыка мне сама подсказывает, что отсутствует какой-то тон. Я и не думал, что там есть недостаток. Но когда вслушался – музыка мне из моего же контекста вдруг неслы-

Что такое религия? Это попытка каким-то образом, с помощью определенных приемов освободить человека от всего заезженного, от автоматизма жизни, попытка встревожить человека, чтобы он ожил!

шимым образом правильное решение подсказала. Одним словом, тот, кто пишет музыку, должен иметь слушателя в лице самого себя. И тут важно, чтобы этот слушатель мог правильно оценить качество музыки. Еще в юности у меня было несколько уроков, когда я какие-то знаменитые произведения отвергал. «Торжественную мессу» Бетховена, к примеру. Или Пятую симфонию Малера, – она казалась мне вообще банальной. Я был слишком индивидуализирован, и Малер был мне неприятен... идеологически. Тогда я еще не мог выслушать его просто как сообщение чьей-то тревожной души. Но потом-то я понял, что ошибался. Этот опыт ошибок и дает нам повод говорить, что все же этот слушатель в нас имеет какой-то вес, правду какую-то.

Как Вы относитесь к тезису: когда человек внимательно слушает произведение, он его фактически пересочиняет.

Он просто становится автором. Точнее, – соавтором.

То есть произведение как бы становится его собственным сочинением?

Да, он становится его соавтором со всеми вытекающими отсюда ощущениями.

Однажды Вы сказали мне о том, что, слушая музыку, человек обязан принимать решение. Мне эта мысль показалась настолько парадоксальной, что я три дня потом не мог понять: какое решение я должен принимать, когда слушаю музыку?

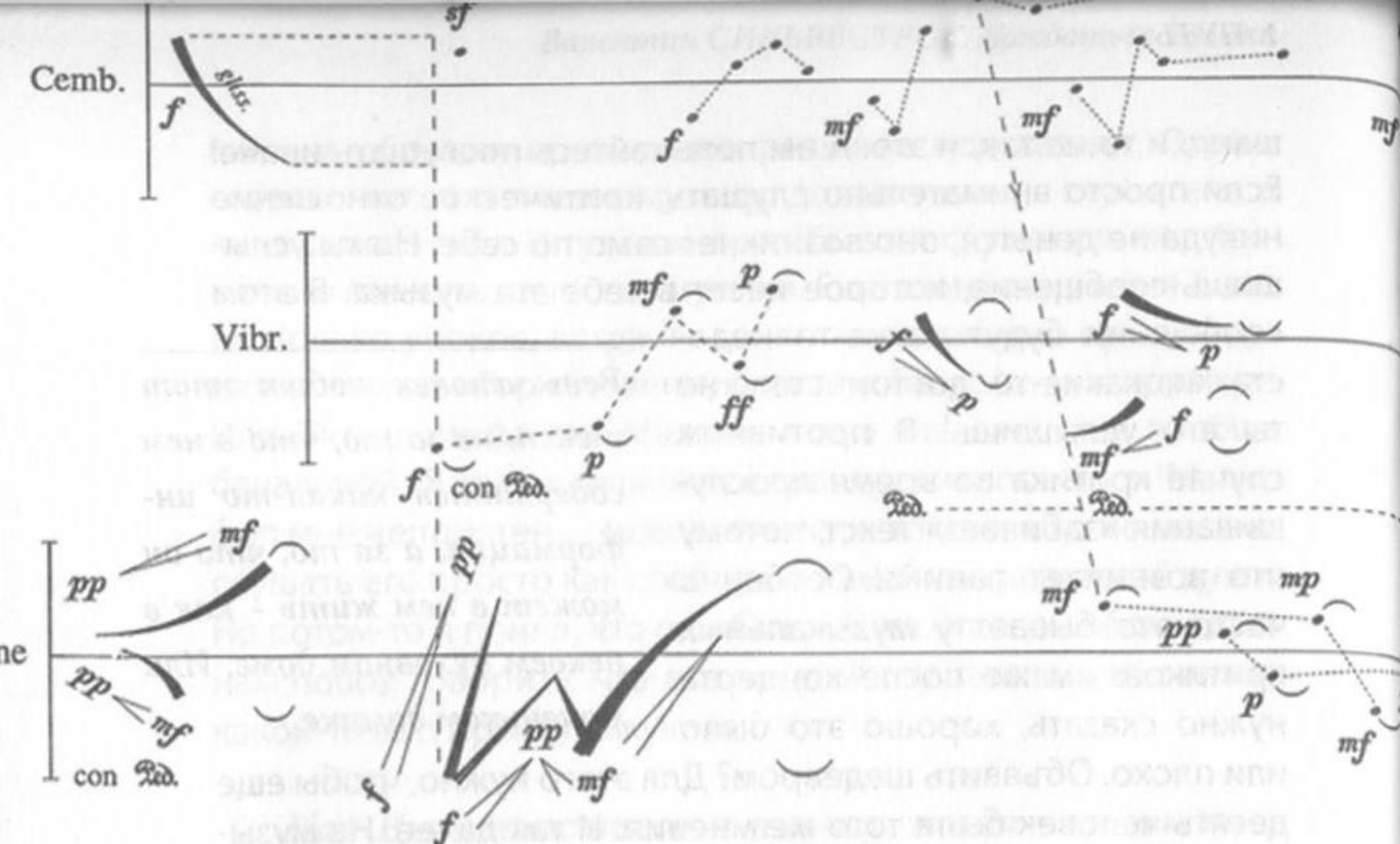
Когда в первый раз на концерте слушаешь вещь, особенно – вещь автора, не внушающего тебе особого доверия, тебя не покидает ощущение, что нужно принять какое-то решение, – хорошее это сочинение или плохое. А потому – я по себе знаю – ты не слушаешь музыку, а начинаешь ее критиковать. Представьте себе: Вы мне что-то говорите, а я Вас критикую – и речь у Вас какая-то неправильная, и губы у Вас шевелятся как-то не так, как мне хотелось бы <смеется>. И я пропускаю все, что Вы сказали. Музыка тоже так часто слу-

шают: и то не так, и это. А вы попытайтесь послушать иначе! Если просто внимательно слушать, критическое отношение никуда не денется, оно возникнет само по себе. Но ты услышишь сообщение, которое несет в себе эта музыка. В этом сообщении будут какие-то недостатки, какие-то достоинства, но ты его услышишь! В противном случае критика во время прослушивания «забивает» текст, потому что возникает паника! Особенно часто это бывает у музыкальных критиков: им же после концерта нужно сказать, хорошо это было или плохо. Объявить шедевром? Для этого нужно, чтобы еще десять человек были того же мнения. И так далее. На музыкальном критике, действительно, лежит большая ответственность: объявить, что эту вещь стоит слушать, причем не один раз. Есть тексты, подобные маленьким вечным двигателям. Даже после бесконечного числа прослушиваний они не надоедают. А, наоборот, с каждым разом кажутся все лучше и лучше, потому что ты переходишь от получения информации к наслаждению самим текстом. Ведь человек любит его не за то, что в нем содержится какая-то информация, а за то, что он может в нем жить – как в некоем духовном доме. Или маленьком домике. И ему это доставляет наслаждение. А есть тексты, которые просто несут определенную информацию. Выполнив свою задачу, они исчезают.

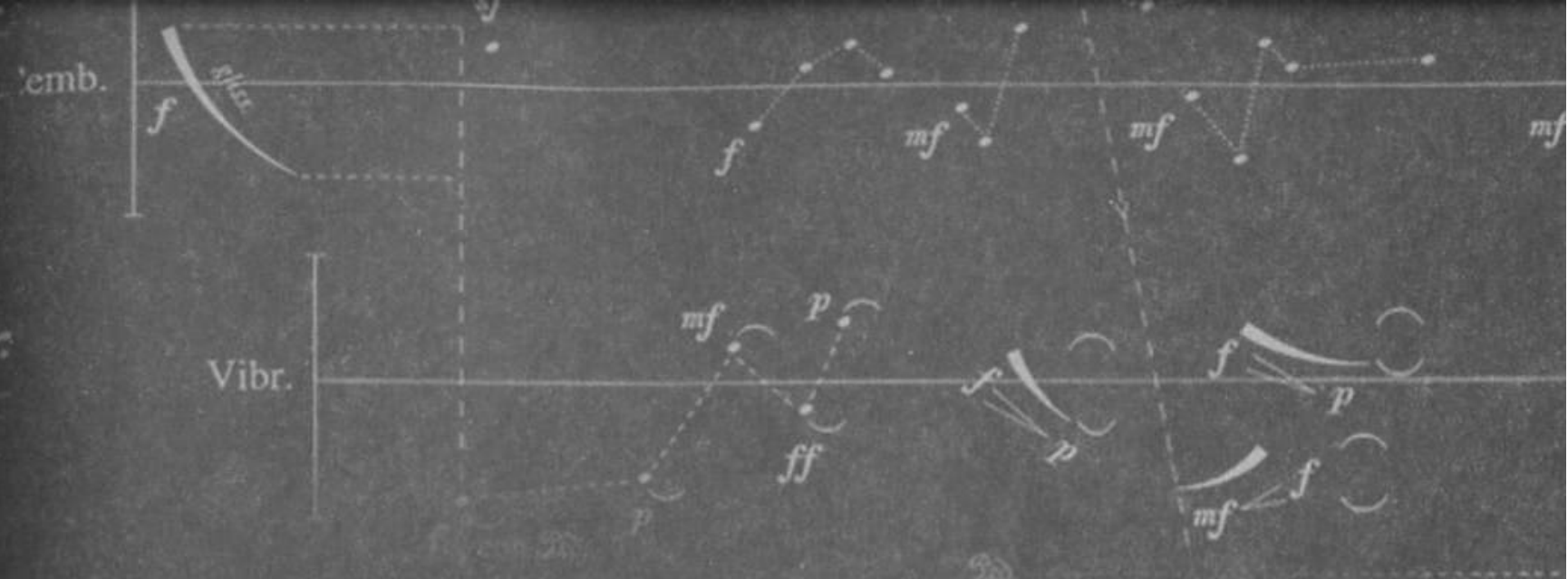
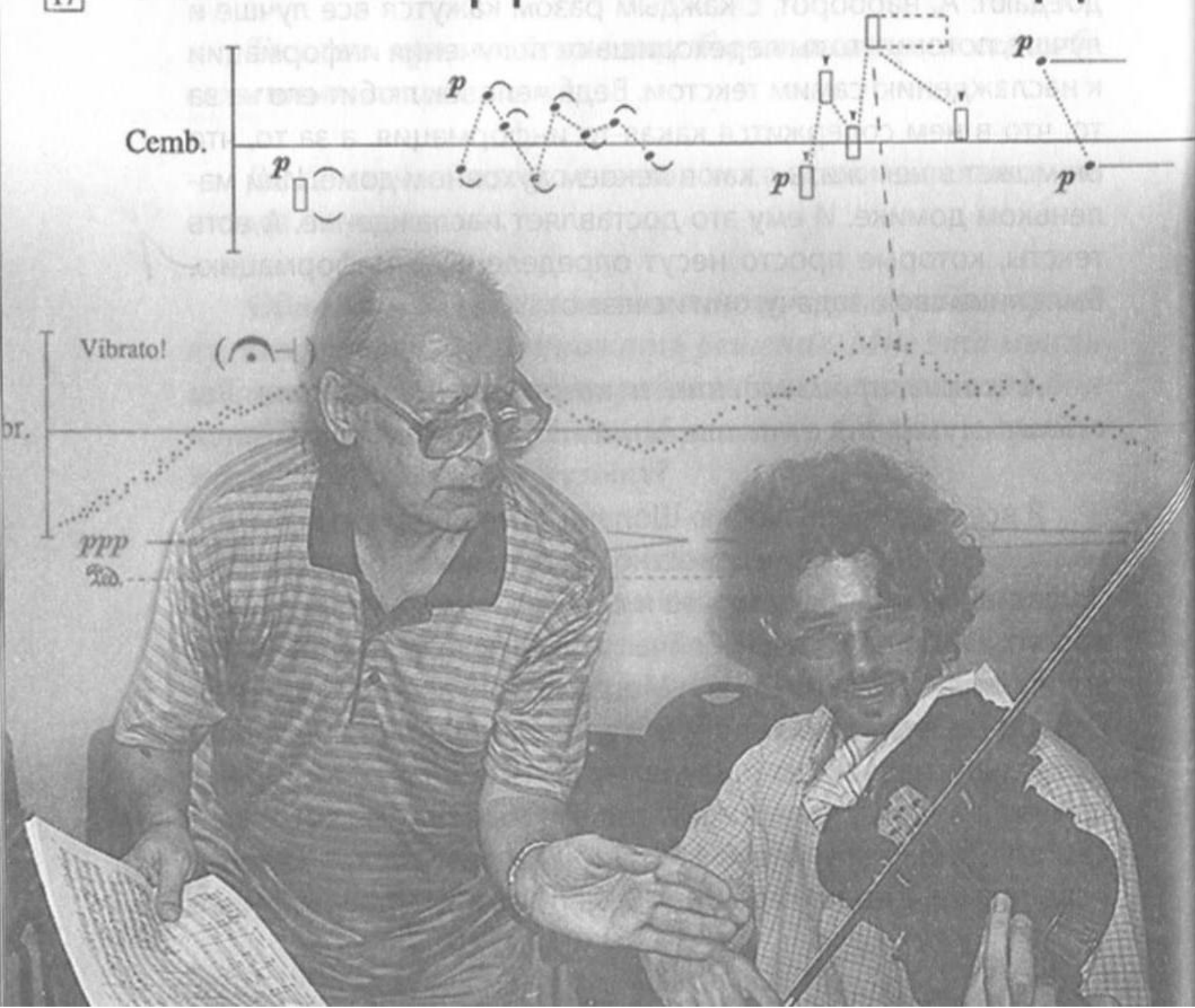
А какие произведения и каких композиторов Вы сейчас слушаете с наслаждением?

Я все еще очень люблю Шопена, хотя он вроде бы уже и надоел, и все в нем уже известно. В последнее время – песни Шуберта. Нельзя сказать, что я слушаю композитора как такового. Так было раньше. Сейчас я слушаю просто отдельные сочинения. Отдельные вещи Моцарта, а не вообще Моцарта. Отдельные вещи Баха. Хотя Баха часто хочется не слушать, а играть. Странное дело, когда кто-то исполняет его музыку, я имею в виду музыку клавирную, тут же хочется сыграть ее самому! Она, видимо, и была рассчитана не на концертное исполнение, а на то, чтобы ее слушал тот, кто играет.

Ведь человек любит этот текст не за то, что в нем содержится какая-то информация, а за то, что он может в нем жить – как в некоем духовном доме. Или маленьком домике.



17 АВАНГАРДНЫЙ ПЕРИОД:



“Пять пьес для фортепиано” (1961)

Трио для флейты, трубы и челесты (1962)

“Мистерия” для флейты и шести ударных групп (1962)

“Спектры” – симфония для камерного оркестра (1965)

“Монодия” для фортепиано с оркестром (1965)

17

Cemb.

Vibrato! (C - ne)

ppp

C - ne

con

aicff

4190

Ведущий – Сергей Пилутиков

Здравствуйте! Сначала я покажу три небольших композиции, которые, в общем-то, являются не совсем авангардными, они написаны в серийной, додекафонной технике. Первая композиция – «Пять пьес для фортепиано», ее я сочинил еще в 1961 г., в консерватории. Это цикл, части которого переходят *attacca* друг в друга. Исполняет Любимов, запись с концерта. Потом будет «Трио для флейты, трубы и челесты», тоже консерватория, 1962 г. Запись сделана на фестивале 1964 г. в Западном Берлине. И третья композиция – «Мистерия для флейты и шести ударных групп», это переход от додекафонии к авангарду. Запись с «Пражской весны» 1962 г.

<Звучат «Пять пьес для фортепиано», «Трио для флейты, трубы и челесты», «Мистерия для флейты и шести ударных групп»>

Сейчас прозвучат «Спектры». Это симфония для камерного оркестра. Дирижирует Блажков. Запись с премьеры в Большом зале Ленинградской филармонии (1965 г.). Сочинение это связано с фильмом Параджанова «Киевские фрески». Фильм должен был появиться после «Теней забытых предков». У Параджанова уже был сценарий. В этом сценарии было много отражений в стеклах каких-то пожаров, очень много моментов, связанных с огнем. Но фильм так и не был снят, его просто закрыли. Сохранилась только проба к «Киевским фрескам», это как бы самостоятельное произведение, маленький фильм. Я сочинил музыку не к этому фильму, а к непоставленному сценарию. Там не было особого сюжета, отсюда и название – «Спектры». Это сочетание разных состояний, выраженных с помощью тембра и темпа, как отображе-

ние разных оттенков огня или света. Ну вот, фильм закрыли, а сочинение было исполнено. Параджанов даже домой ко мне приезжал, чтобы послушать запись и переписал ее себе.

<Звучат «Спектры»>

Поскольку мы говорим о раннем периоде Вашего творчества, я предлагаю Вам, Валентин Васильевич, мысленно перенестись в ту эпоху и немного рассказать о ней. Каким образом родилась у Вас идея изучения авангарда? Ведь тогда господствовала советская школа, какой она была, мы сейчас не обсуждаем. И вдруг у студентов возникает желание вкушать «запретный плод» авангарда. Почему? Откуда взялось это стремление говорить тем языком, которого вы в ту пору не имели? Что за ним стояло: невозможность выразить себя на языке советской школы или желание обрести свободу, стать бунтарем?

Мотивации тут были разные, я скажу о своей. У меня переход к додекафонии был каким-то образом подготовлен, нельзя сказать, что это был скачок. Просто я и до этого увлекался новой музыкой. Сначала – Прокофьевым и Шостаковичем, они тоже были представителями новой музыки, которая возникла в начале XX века. Потом – Лятошинским, его ранние произведения говорили о связи с Нововенской школой, пусть опосредованной, через Скрябину и поздний романтизм. А тут еще – знакомство с Игорем Блажковым. Оно сыграло большую роль и для меня, и для Грабовского, и для Годзяцкого, и для Губы. Потому что Блажков был более информирован. Он слушал радио, у него были даже какие-то связи, к нему даже письма какие-то из-за границы доходили. С Блажковым был связан грандиозный скандал. Однажды, когда ему не дали сыграть Стравинского, которым он увлекался, он не выдержал, схватил какого-то очередного секретаря партийной организации за шкирки – и об стенку! <смеется>. На него, естественно, сразу обрушились – как он смел руку поднять? А Лятошинский защитил его тогда, сказал, раз Вы секретарь парторганизации, так относитесь к человеку по-человечески, он же работает, старается! В общем, его все же исключили из консерватории. Но потом

восстановили. И Блажков написал об этом случае Стравинскому. Письмо дошло, и Стравинский ему даже ответил.

Однажды Блажков поймал по Би-Би-Си «Варшавскую осень» и записал несколько произведений: «Концерт для 9-ти инструментов» Веберна, «Песни на стихи Альтенберга» Берга и Стравинского «Польку» или «Русское скерцо», точно уже не помню. Мне они просто нравились, сперва чисто по слуху. А потом мы начали все это изучать. Грабовский перевел учебник по додекафонии, мы стали собираться – вот так же, как сейчас собираемся – и делать упражнения.

«Пять пьес» – это было домашнее задание, которое мы выполняли, когда проходили серию первого рода. Но я не утерпел тогда и написал серию второго рода, и третьего, и четвертого! <смеется>. Дал посмотреть Грабовскому, и он сказал: «Валя, а этого раздела мы еще не проходили». Там надо было серию иначе трактовать – пропускать звуки, потом догонять. А я, по наивности, отнесся к этой серии как к мелодии. Сейчас, когда я более глубоко занимаюсь этим, я вижу в додекафонии какую-то большую закрытость. Но теперь я уже не владею этим языком, а тогда мной владело свежее к нему отношение. И музыка оказалась больше техники.

Я, кстати, это сочинение, «Пять пьес», играл на экзамене в консерватории, но скрыл тогда, что оно додекафонное. Мне и оценку поставили, не было никаких репрессий. Помню, на экзамене были, кроме Лятошинского, Штогаренко и Данькевич. Данькевич надо мной навис тогда, как какая-то гора, или туча, и сказал мне такую фразу: «Не забывайте царицу мелодию!» (А там, в этих пьесах, третья часть называется «Мелодия»). Такая пуантилистическая пьеса – период, дважды повторенный. Она как бы демонстрирует, что мелодия может быть и в таких вот вещах...) Теперь я могу сказать, что Данькевич был прав. Что он имел тогда в виду, это уже другой вопрос, но в принципе, он был прав.

«Спектры» слушал Лятошинский. У нас была необычная встреча в Союзе композиторов, приехал американский критик, сотрудник «Нью-Йорк Таймс» со страшной фамилией – Шенберг, Гарольд Шенберг. Это был очень влиятельный критик! Он уже знал о скандалах, связанных с «киевской группой», и поэтому потребовал: «А где же вот эти вот?..» А мы тогда не были членами Союза – ни я, ни Годзяцкий, ни Губа. Нас вызвали, мы приехали, а там Гарольда Шенберга обступила вся вот

эта вот... одним словом – старшие композиторы! Они его так плотно обступили, что ни одного места рядом не было. Но когда мы подошли, Лятошинский встал и уступил нам свое место. Потому что видел, что американский критик хочет общаться с молодыми. И вот Гарольд Шенберг в Союзе, в кабинете Штогаренко, устроил прослушивание! Он слушал тогда «Спек-

Можно было строить композицию, как это делали, допустим, в польской школе. Там форма основывалась на контрастах звучности: громко – тихо, напряженно – расслабленно, вот такими категориями абстрактного экспрессионизма они тогда оперировали. Но в какой-то момент мне показалось, что эта работа одноразовая а нужно заселять сочинение какой-то слуховой рассадой, чтобы этот мир был пронизан еще и такими вещами... за которые мы музыку и любим!

допустим, в польской школе. Там форма основывалась на контрастах звучности: громко – тихо, напряженно – расслабленно, вот такими категориями абстрактного экспрессионизма они тогда оперировали. Но в какой-то момент мне показалось, что эта работа одноразовая, а нужно заселять сочинение какой-то слуховой рассадой, чтобы этот мир был пронизан еще и такими вещами... за которые мы музыку и любим!

Я помню, что и в «Спектрах», и позже для меня был важен первоначальный толчок. Первоначальный толчок, начало – это такой интонационный плацдарм, который должен опознаваться, который я даже должен сыграть, несмотря на то, что эти композиции сыграть на рояле невозможно! Но плацдарм я сыграть должен, чтобы потом и вся конструкция, даже сложная, опознавалась на слух, и уже была какая-то ценность в этом. Если начало правильное, то все последующие шаги ты начинаешь с правильного хода. И даже если твои шаги

тры» и, кстати, сказал, что ему понравилось, что там есть мелодия. Там действительно есть мелодические какие-то фразы, внутри этого мира... вспыхивающего огнями. А я тогда даже думал, что в этом есть какой-то недостаток, что мне не удалось достичь той отчужденности, которая была у Штокхаузена. Я им тогда увлекался. Но потом я уловил такую вещь, что и в этих авангардных композициях, ко-торые как бы развязывают тебе руки, – делай что хочешь – надо было найти какое-то объединяющее начало. Можно было строить композицию, как это делали,

чуть-чуть деформированы, то все равно они в основе своей завязаны на этой естественности. Честно говоря, вот в этом смысл. А если начало безразличное и только где-то в середине человек «раскошегарится», и что-то такое сделает, даже что-то сильное, – мне кажется, это только повредит целостности композиции. Для меня важно, чтобы было начало. Это была основная идея, которая, видимо, и привела меня дальше к тому, чтобы в музыке авангардного периода нужно рассматривать форму как мелодию. То есть не основываться на контрастах, а строить форму как мелодию, сверхмелодию.

А какие признаки классической мелодии? Во-первых, опора на кадансы. Россини, к примеру, обвинял Вагнера: «Ну что это такое, это же бесконечная мелодия!» Россини понимал так, что мелодия должна заканчиваться ярко выраженным кадансом. У Вагнера же кадансы были неявными, отсюда и ощущение бесконечной мелодии. В ней есть какие-то этажи, потом ответы, какое-то биение на больших пространствах, это как бы разряд плюс-минус, и из этих сгущений и разряжений возникает сверхмелодия, у которой тоже есть свои внутренние кадансы. В кадансах Вагнера часто звучит много звуков, но в их основе лежит обычный трезвучный мотив. Каждая нота окутана целым спектром других нот, но в середине есть главные ноты, которые как бы просвечивают сквозь эту структуру.

В сверхмелодии одна главная нота соединяется с другой главной нотой, и тот, кто ее сочиняет, сочиняет не просто на бумаге, у него присутствует слух. Тот самый, как бы наивный слух, который есть у любого человека, который занимается музыкой!

Кроме того, было ощущение обновления языка, чувство, что ты вышел на какой-то уровень, где все правила отменены, и ты как бы начинаешь с чистого листа. Да, все правила отменены, но остались инстинкты. Инстинкты – это мелодия, то есть прапраформы, когда форма движется, и как бы сквозь музыку идет сквозняк какой-то.

А как проходили занятия с Грабовским, что именно Вы изучали. И насколько долгими были эти занятия?

Я могу сказать только о себе, потому что у Грабовского, может, была другая стратегия. А у меня было бесконечное

вслушивание в музыку. Притом вслушивание не в то, как это сделано, а была просто любовь к этой музыке. И потом, после этого бесконечного вслушивания, когда посмотришь в ноты, то первое ощущение – шок: как это? Такая чудесная вещь, а тут эти ноты, знаки! Немецкие теоретики считают, что в музыке есть внешняя и внутренняя форма. Несовпадение внешней и внутренней формы – этот зазор, он бывает очень болезненным. Бывает, ты музыку знаешь и любишь, а потом смотришь в ноты – и возникает этот зазор, когда ты вдруг обнаруживаешь, что все слишком материализовано. Так что забывать я должен как раз то, что когда я смотрю в партитуру, я понимаю, как все это сделано. Потому что если я буду точно это помнить, я буду повторять все время одно и то же, и тогда школьность моей работы будет усиливаться, но будет ослаблена первичная интенция. Мне показалось, что тут выбор такой: ты теряешь в технике, но выигрываешь в чем-то другом, более важном. А технику ты придумываешь сам себе, в то время когда школа предлагает навыки. Я думаю, если хочешь действовать, навыки школьной техники надо растворить затем в самобытности своей собственной техники. Это очевидно. А может быть и иначе: кто-то не имеет этих навыков, но может интенсивно работать, тогда ему светит какая-то иная форма обретения. У нас была такая ситуация: в киевской консерватории не было такой школы, которая была, допустим, в Москве. Мы обладали большей свободой. Сейчас я это рассматриваю как что-то положительное, потому что я был из дилетантов и гармонию начал изучать только тогда, когда поступил в консерваторию. И если бы я тогда попал в московскую школу, меня бы там задавили. Я сам себе стал как автодидакт, вот такая вещь.

И все же чем было для Вас тогда это движение к авангарду? Движением путешественника, исследователя? Или, может быть, движением бунта?

Нет, нет! Мне кажется, тут был художественный импульс. То, что я писал музыку для фильма Параджанова, к примеру, было связано с тем, что у него есть свой метаязык, он показывает метасобытия, но за каждым из них стоит какая-то другая реальность. То же самое касается и музыки. Эта метамузыка, она как бы состоит из музыкальных жестов, но все они подняты до уровня натурфилософии, что ли, это космические

какие-то состояния, космические пасторали, космические процессы музыкальные...

То есть еще безличностные?

Нет, личность присутствует! Но посыл был безличностный. Тогда была такая тенденция: музыка прикасалась к науке, к микромиру, к эйнштейновской категории времени. Традиционная музыка все это тоже учитывает, но делает это как бы мимоходом, а тут все это актуализируется, возникает стремление к тому, чтобы время, например, прозвучало как время. Для того, чтобы это стало понятным, нужен был какой-то знак, какая-то отчужденность от нормальной, привычной музыки... В этой связи композиторам приходилось писать аннотации о том, что, собственно, они имели в виду. И эти аннотации часто бывали большими, чем сама музыка. Их было очень интересно читать, но музыку слушать было как-то... скучновато. И тогда я понял, что это нужно прекращать. Аннотации – это, конечно, хорошо, но, сочиняя, нужно все-таки продолжать быть наивным и инстинктивным по возможности. То есть сочинять так, как ты сочинял и до этого, таким же способом.

Я думаю, если хочешь действовать, навыки школьной техники надо растворить затем в самобытности своей собственной техники.

А может быть, это все же ошибочное мнение? Связанное с тем, что идеи наивного, интуитивного подхода в большей степени присущи славянскому миру? Тогда как для мира немецкого более естественными являются ratio и рациональное движение?

Ну почему ratio? Что, Моцарт – только ratio? А Шопен? У него такое утонченное понимание структуры!

Так что же для Вас все-таки авангард?

Авангард? Тогда авангардом был просто выход за пределы определенного типа музыки. Но это не значит, что авангардист был лучше, чем человек, который остался в рамках традиции. Он просто рискнул выйти. Но может

оказаться, что там, куда он вышел, ничего и нет. Никакой гордости тогда не было, но поскольку погоня за тобой была, то ты приобретал статус какого-то ценного зверя <смеется>. Статус ценного зверя такой вот, что за тобой гоняются. Ты не тот аккорд взял – и тебя уже окружают... В общем, это как в древнем Китае, что вот не тот аккорд возьмешь, а от этого государство рушится.

В этой музыке ощущается звуковая атмосфера Нововенской школы. А не возникало ли у Вас тогда желания продолжить прерванную традицию нашей собственной школы – Лурье, Мосолова, Рославца, – то есть синтетаккорды двигать.

Я тогда ничего о них не знал. Сейчас думаю, – и слава Богу, потому что мне это все совершенно не интересно.

Не интересно?!

Ну, да... Они остались в том времени, и для меня они имеют историческую ценность, не более. Вот если бы Баха на время забыли, а потом вновь открыли, то это было бы недоразумение. А тут никакого недоразумения нет – все правильно.

То есть Вы считаете, что это был просто эксперимент, который остался в своем времени?

Нет, просто уровень таланта был такой, что он имеет свою определенную ценность, но не может перевернуть представление о музыке. Вот, допустим, композитор Шмидт, не Флоран Шмидт, а австрийский композитор, он не пошел по линии Шенберга, а остался как бы приверженцем Малера. Так вот когда его заново открыли, то увидели, что его музыка не отменяет Шенберга, но вносит какой-то новый поворот. Так что получается, что меня привлекает не идеологическая, а как бы лирическая форма авангарда. Идеологическая – это у Штокхаузена. Я давно не слушал Штокхаузена и Булеза. И вот перед тем, как прийти сюда, попытался опять послушать штокхаузенские «Контакты». Раньше я им увлекался, а тут вдруг обнаружил, что просто сижу и наблюдаю, как он моделирует процессы. У Булеза тоже процессы, но они еще как-то музы-

кально связаны... А тут – процессы, и даже рефрен очень изысканный, но не то ощущение, другая какая-то связь. И вся деятельность Штокхаузена – это деятельность композитора-звукорежиссера. Такое у меня ощущение. Звукорежиссер, хотя и со своей концепцией, и даже со своими маниями.

Возвращаясь к Вашему творчеству, что для Вас в Вашей авангардной музыке было более важным – форма или содержание?

То же, что и в музыке неавангардной. Просто каждый язык имеет свою зону. Если ты в авангарде начинаешь кластерами играть «Чижик-пыжик», так это будет уже не авангард, это будет гротеск, потому что такая семантика несвойственна этому миру. То есть, когда тыходишь в этот язык, ты говоришь на нем так же, как говорили на своем языке Шуман или Шопен. Но тут важна одна вещь: чтобы он не претендовал на роль системы, которая упраздняет все, что было до него. Авангард занимает свое место, но не может претендовать на универсальность. Когда авангардная потенция выполнила свою функцию, она растворилась в чем-то другом. Я, например, считаю, что можно написать пьесу в до мажоре и быть авангардистом. Да, до мажор, – но он будет как-то иначе организован, там будет прерванность, какие-то особые нюансы...

Авангард занимает свое место, но не может претендовать на универсальность. Когда авангардная потенция выполнила свою функцию, она растворилась в чем-то другом. Я, например, считаю, что можно написать пьесу в до мажоре и быть авангардистом.

Значит, важна форма, а не содержание?

Нет, важно единство. Формализм-то как раз и заключается в том, что это единство отрицается. У нас он стал бранным словом. Но формализм – это не негативная вещь, он тоже связан с наукой, с обновлением языка и так далее. В определенных условиях он выполняет важную функцию. Тем не менее, более полноценным мне кажется все же единство формы и содержания. *Единство*, а все эти разговоры, по-моему, – это бред.

Ну почему? Ведь есть масса красивых стихов, ценность которых заключается в том, как они сделаны.

Вот если есть только как, то это просто масса красивых стихов, а настоящие стихи, это то, что в единстве, что неотменимо. А просто красивые стихи они отменимы. Их вполне можно забыть, хотя они и хорошо сделаны. Единство, мне кажется, это и есть воплощение. А возможно и «недовоплощение». Это когда есть что-то одно – или содержание, или форма. Но почему в классической парадигме было единство? Потому, что там были очень четкие правила, отработанные каноны. Тогда как в авангардном искусстве каждый человек должен сам для себя канон искать.

Тут заложено противоречие: с одной стороны, Вы говорите о полной свободе, но когда существует серия, то это еще вопрос, композитор управляет серией или серия управляет композитором? Получается, композитор сознательно на себя надевает вериги этой серии, и потом пытается их разорвать силой своего таланта.

Да, да, но дело в том, что серия – это не просто серия, серия – это тип мира атонального, свободного, в котором человек уже пребывает в языковом отношении. Получается, до того, как ты наложил на себя вериги, ты уже пребываешь в свободном мире. Прежде, чем применить формулу какого-то языка, человек уже находится в сфере, где говорят на английском языке. Я буду говорить по-английски, но в строгой форме, то есть художественным языком.

И он может быть актуальным и сейчас для любого композитора?

Да, конечно. Другое дело, что тогда такого рода композиции общественное сознание хотело, но хотело по разным причинам. Одна из причин – что надоело все время одно и то же... То есть такая чисто формальная причина, из протеста. А второе – то же обновление. Хотелось ощущения, что музы-

ка не остановилась в своем развитии. Тут получается новизна прямая, этой прямой новизной как бы упились, и потом вдруг обратились к тому, что, казалось бы, уже давно надоело, но если присмотреться, то там новизны не меньше. Просто то, что кажется ясным и понятным, так же обманчиво, как и то, что кажется непонятным. Ну, например, тот же Шуберт, его шедевры. В них вроде бы все ясно, но ты смотришь – как будто он их сейчас, только что сочинил. А бывает и так: замечательную музыку Шуберта слушаешь и наслаждаешься, а потом возьмешь ноты – а там оказываются терции какие-то, мажорные, минорные, и вдруг ощущение – а-а-а, так вот это как! И такое уныние... Все равно, как если бы мы пушкинские стихи анализировали, вот там есть подлежащее, сказуемое, и что ж тут гениального? Получается, когда ты присматриваешься, вступают позиции разума...

То есть разум – это уныние?

Нет, не уныние, но он как бы отсекает все то чудесное, что ты слышал, когда... не размышлял.

Сл. (Слушатель): Валентин Васильевич, хочу задать вопрос, логично вытекающий из Вашего тезиса о том, что авангард занимал свое место, а потом растворился и стал частью опыта композиторов более близких к нам по времени. Как Вы считаете, с высоты собственного опыта, вот эта синусоида авангардистского и, скажем, такого, более традиционного классико-романтического, постромантического, или неоромантического сознания – эта синусоида будет повторяться? То есть будет ли новый виток некоего авангардного мышления, может быть, с другими средствами, на основе электроники или чего-либо подобного?

Ну конечно...

Сл.: Или все-таки будет превалировать некая постромантическая рефлексия в разных формах, в разных вариациях, и это станет базовым направлением музыки?

Ну, во-первых, авангард сам по себе – это уже есть романтизм, романтическая потенция здесь очень сильна.

Сл.: Вы имеете в виду какую-то философскую основу?

Да. Авангард – это, по сути, это новый романтизм. Сейчас у меня такое ощущение, что задача, может быть, состоит

Сейчас у меня такое ощущение, что задача, может быть, состоит в том, чтобы быть свободным и от авангарда, и от неавангарда.

в том, чтобы быть свободным и от авангарда, и от неавангарда. Должно быть понимание, что авангардная композиция и какая-то

простая вещь, допустим, гамма, не оппозиционны, они имеют какое-то тождество. Но только простая гамма – это знаковая система, а вот авангардная композиция – это как бы попытка эту знаковую систему обратить в стихи. А ведь гамма в свое время, еще в древности, возникла, быть может, из этих же стихов. Быть может, дикие племена, они так поют, что нам и не снилось – кластерами или четвертьтонами.

Они так и поют, кстати.

Там такое творится! А нам приклеивают ярлык авангардистов.

И все-таки вот эта дорога, по которой пошел постсерийный авангард и которая привела к нынешнему состоянию, когда многие в мире (это не хорошо и не плохо, это просто есть) пытаются донести свои идеи путем инсталляций, разрезаний коров и прочее, и прочее... Эта дорога ведет в правильном направлении или нет, как Вы думаете?

Тут получается так: возникают какие-то странные вещи, гетто такое, вот эти фестивали. Если это им интересно – на здоровье, но зачем мне это слушать? Полежи в траве, там кузнечики тебе такое напойт, что и не снилось. Для меня музыка – это драгоценность, а мне демонстрируют то, чего в самом мире навалом. Не нужно мне это звучание мира на скрипках шуршать. Пойди в поле и послушай!

Но Вы тогда полностью отрицаете весь импрессионизм как таковой!

Нет, не отрицаю, наоборот...

Ну как же, Дебюсси Вы отрицаете. Он как раз изображал...

Может быть, в этом и есть заслуга авангарда, что он освободил музыканта от «музыкальности». Я помню, что подростком хотел изобразить пение ручья. Я слушал ручей, но мне хотелось это изобразить музыкальными средствами, всякими пассажами.

Но у современных композиторов совсем другие идеи.

Ну как, другие? Они связаны с тем, что называется «бормотуха». Было такое вино <смеется>. Музыка превратилась в бормотуху, в структуралистскую бормотуху. Каждый звук добыт, но ты слушаешь раз, другой – никакого продвижения, только вот видишь, что наизобретали... Все время какая-то демонстративная форма... Если это научное исследование – на здоровье. Но мне музыкой демонстрируют процессы, которые в жизни я имею в гораздо лучшем, подлинном виде. Если я хочу услышать шуршание травы, зачем мне слушать, как шуршат четыре инструмента? Пойди в чулан, там мыши тоже тебе сыграют...

Может быть, в этом и есть заслуга авангарда, что он освободил музыканта от «музыкальности».

Там же другая концепция ...

Нет, эта концепция...

Там присутствует концепция равенства всех звуков, и возможности их соединения...

Ну и что? Это же только логическое равенство!

На примере Вашего творчества, скажите, пожалуйста, несколько слов о самой большой трагедии для композитора, – трагедии интерпретации его сочинений.

Проблема тут такая. Когда композитор что-то сочиняет, он, как я уже говорил, исходит из тьмы и движется от полного непонимания к пониманию. В итоге возникает свет, свет – это и есть текст. Теперь приходит исполнитель, у него в руках уже

Когда композитор что-то сочиняет, он, как я уже говорил, исходит из тьмы и движется от полного непонимания к пониманию. В итоге возникает свет, свет – это и есть текст. Теперь приходит исполнитель, у него в руках уже имеется свет, то есть текст. И вот если он будет просто свет исполнять, получится тавтология. Ибо свет этот был добыт автором из тьмы! Тут важен обратный ход, в этом-то и состоит творчество исполнителя. Он, когда изучает текст, этот свет как бы «растапливает». «Растапливает» в своей индивидуальности, помещая его в ту тьму, откуда он и возник. В ту же блаженную тьму. Благодаря этому обратному ходу и устанавливается связь исполнителя с композитором.

Магомета, висит между двумя магнитами. И тогда возникает вот эта редкая, чудесная вещь, когда исполнитель становится не просто исполнителем, а сотворцом. Он осуществляет обратный ход и творит музыку! Это редко бывает, но такому исполнителю или дирижеру не нужно говорить – вот это нужно «растапливать», это – нет, у них все это как-то само собой получается. А во время концерта их ведет сам инстинкт. Потом, уже слушая запись, ты замечаешь: да, вроде бы немного грубовато. Но когда ты присутствовал при самом исполнении,

имеется свет, то есть текст. И вот если он будет просто свет исполнять – получится тавтология. Ибо свет этот был добыт автором из тьмы! Тут важен обратный ход, в этом-то и состоит творчество исполнителя. Он, когда изучает текст, этот свет как бы «растапливает». «Растапливает» в своей индивидуальности, помещая его в ту тьму, откуда он и возник. В ту же блаженную тьму. Благодаря этому обратному ходу и устанавливается связь исполнителя с композитором. Выходит, что произведение, подобно гробу

ты видел и чувствовал, что что-то там такое родилось – незапланированное. То есть когда произведение записываешь, можно, конечно, достичь большей чистоты, но именно живые концерты отличаются таким вот человеческим несовершенством, которое часто бывает лучше совершенства.

Сл.: Прошу прощения, если мой вопрос будет несколько путаным. Если мы возьмем, допустим, русскую поэзию – Дельвиг, Алексей Константинович Толстой, Ахматова, Бродский, – то мы невольно отмечаем в ней некую традиционность, условно я назову это клише, но такое высокоэстетичное и красивое клише, в котором все понятно. Но потом мы неожиданно встречаем, скажем, Сашу Соколова с его экспериментами, или некоторых других поэтов, и тут невольно возникает вопрос: может, это другой мир и я должен как-то перестроиться в своем сознании, восприятии? То же и в музыке. Мы слушаем «Ветер на равнине» – и мы восхищаемся. Да, это клише, но из-под пера мастера выходит эстетический объект. А потом мы встречаемся с авангардной музыкой, с ее яркими примерами, к которым относятся и Ваши сочинения. И тут возникает тот же вопрос: как к ним относиться? Я должен сказать себе: такой мир существует, но я, очевидно, до него пока не дорос?

Относиться надо так же, как к любому другому тексту. У каждого свой опыт, но даже непонятное при некотором усилии открывается. То есть не нужно сразу отвергать непонятное, нужно, по возможности, попытаться разобраться. Ну, а если не получается – покидать это пространство, его заполняют другие. Главное, не нужно чувствовать себя виноватым. Но не нужно и обвинять того, кто это непонятное предлагает. Новый мир может встретить нас не только в музыке, а и, к примеру, в другой стране. Тут возникает та же проблема: ты должен понять, привыкнуть, и так далее. То есть новый, непонятный текст тоже требует какого-то внимания и привычки, к нему нужно возвращаться несколько раз. Это очень медленный, постепенный процесс. Другое дело, что есть музыка, которая не претендует на то, чтобы остаться, а претендует только на то, чтобы вот сейчас приготовили шашлык и тут же съели его, и все.

Сл.: Валентин Васильевич! Я вынужден извиниться за некоторую, может быть, провокационность своего вопроса, но он продиктован только желанием лучше понять Вашу позицию и ничем иным. Вот Вы резко критикуете многие явления современной музыки, не только украинской, но и западной. С другой стороны, мы знаем, как Вас в свое время ругали, критиковали в прессе и просто гноили. Не только вас, а и других шестидесятников, что доставило Вам массу негативных эмоций. Не кажется ли Вам, что в этом своем негативном отношении к современной музыке Вы как бы принимаете сторону тех людей, которые в свое время гноили вас и критиковали авангард в целом?

С одной только разницей, что я не обладаю той властью <смеется>. И никогда не буду обладать, это естественно. И

Я хотел бы, чтобы музыка, в том числе и та, которая мне не очень нравится, была непосредственной, чтобы в ней было меньше претензий, чтобы музыка не выдумывалась, а рождалась.

далее... Я хотел бы, чтобы музыка, в том числе и та, которая мне не очень нравится, была непосредственной, чтобы в ней было меньше претензий, чтобы музыка не выдумывалась, а рождалась. Хотя есть вещи, инсталляции, допустим, их, конечно, нужно придумывать. Но и там нужен дар. Вот, допустим, у Кейджа был дар к хепенингам. У него они получались органично. Почему? Да потому что он жил так, для него они не были просто модой. И когда он утраивает эти хепенинги, я чувствую – в них есть что-то подлинное. А тут мне дают инсталляцию – смотрю, придумано!

Сл.: А Вы допускаете, что другим людям может быть интересен, например, Лахенманн?

Конечно, допускаю! Я критикую его просто потому, что мне кажется, что Лахенманн слишком хорошо объясняет свою музыку словами, у него такие убедительные аргументы.

Поэтому, когда люди говорят мне, что им интересен Лахенманн, я понимаю, что дело тут не в музыке, а в этих самых аргументах. А вот есть ли человек, которому Лахенманн нравится без аргументов, хотел бы я его увидеть. Просто на него посмотреть.

Сл.: Посмотрите на меня. Мне нравится Лахенманн без аргументов.

А ну напойте что-нибудь его <смех в зале, аплодисменты>.

Сл.: И напою. Мы можем вдвоем напеть. Я начинаю: а-а-а <подражает музыке Лахенманна> <Смех в зале>. Ну, приблизительно вот так вот.

Ну, так вот. А если бы я сказал: «Шуберта напойте», Вы тоже бы так сказали: а-а-а <передразнивает>? <Смех в зале>. Лахенманн хочет запечатлеть ускользающий мир. Но я считаю так: раз мир ускользает, не нужно записывать его нотами.

Сл.: Хотел бы задать вопрос, связанный с оценками, которые Вы даете. Возможны ли, по Вашему мнению, универсальные критерии оценки музыки, или Вы все-таки думаете, что каждый человек должен выстроить их для себя самого, а универсальные критерии, или критерии, которые могло бы принять хотя бы несколько человек, невозможны?

Конечно, это вопрос уже школьный. Любая форма, если она удалась, может быть проанализирована. Но когда мы сочиняем, мы должны эти знания как будто бы забыть. Забыть, чтобы действовать, чтобы дать

чему-то возникнуть. А когда что-то возникло – тогда можно анализировать. Я говорю о лирическом типе сознания, к которому я себя отношу. Поэтому для меня, конечно же, важно, чтобы у

Любая форма, если она удалась, может быть проанализирована. Но когда мы сочиняем, мы должны эти знания как будто бы забыть. Забыть, чтобы действовать, чтобы дать чему-то возникнуть. А когда что-то возникло – тогда можно анализировать.

композитора присутствовал живой слух. Если он отсутствует, значит, я попадаю в «тусовочность», значит, я рационализирую истоки своего дела. Истоки не должны быть рациональны!

Если школа, школьность, схоле, то есть схоластика в хорошем смысле слова будут присутствовать изначально, то мы будем порождать музыку для музыки, ее будут слушать только музыканты, эти музыканты учить музыке других музыкантов и так далее. Вот такая белка в колесе.

А вот итог, конечно же, он приводит к рациональному. Потому что когда мы записываем вещь, то становимся умнее и разумнее. Я еще раз подчеркиваю, что так действует тип сознания, связанного с лирикой. А может быть тип сознания драматический, он иной. Лирическое – это ты идешь от тьмы к свету. Ты умнеешь по ходу

того, как вещь рождается, а уже потом, когда закончишь, ты уже можешь и сказать, почему так делал, и так далее. Но если я уже в начале рациональный, я не смогу рыпнуться, у меня всюду закрыто пространство. Сюда сунешься – а это уже было, и то было, а это похоже на то, а это на другое. И я должен выйти из этого положения. На то существует определенная техника, а точнее – определенный инстинкт. А вот если школа, школьность, схоле, то есть схоластика в хорошем смысле слова, будут присутствовать изначально, то мы будем порождать музыку для музыки, ее будут слушать только музыканты, эти музыканты будут учить музыке других музыкантов и так далее. Вот такая белка в колесе. Те вещи, которые школа принимает теперь как догму, изначально были рождены из такого же пространства непонимания, а потом их утвердили. А мы берем уже эту утвердившуюся систему и удаляемся от первоначального. Поэтому не надо забывать, что в школе есть не только анализ, но и слух, чтобы человек не только анализировал и понимал почему, но еще и пользовался слухом. А в слухе другая логика. Есть вещи, которые, когда слушаешь, чувствуешь – вроде в них нет композиторской техники. А потом присмотришься: это она и есть. И потом это поддается анализу. Вот, допустим, мне кажется, что многие песни Шуберта, такие, где нет почти ничего, а почему-то они все равно живут. Но когда ты присмотришься, увидишь, в чем там дело – там работа слуха была очень сильная, просто она незаметная. А есть вещи, которые демонстрируют, что Я – композитор! Это не лирическая, это другая зона.

Сл.: Валентин Васильевич, Вы не чувствуете дискомфорт оттого, что произведения, которые Вы сегодня показывали, сейчас не звучат?

Ну конечно же, конечно... Хотя я так привык к этим записям, что мне даже уже и не хочется услышать другое исполнение. Я уже привык даже и к помехам, и к шумам, и какой-то треск для меня уже важен, потому что я слушал это уже лет тридцать или сорок пять.

Сл.: Но их только Вы слушаете, больше эта музыка нигде не звучит.

«Монодию» можно было бы исполнить, но для этого нужен пианист вроде Вани Соколова. У нас такого пианиста сейчас трудно найти.

Давайте послушаем «Монодию!»

«Монодия» – это концерт для фортепиано и симфонического оркестра, 1965 г. Исполняет свердловский оркестр под управлением Андрея Бореико. Солист – Иван Соколов. Запись сделана на фестивале 1993 года.

<Звучит «Монодия»>

Блестящее произведение, по-моему. Теперь предлагаю Вам ответить на записки.

«Музыка как образ течения времени... Классика, авангард – есть ли различия? Где их больше – внутри каждого или между ними?»

Если имеется в виду классика венская, то там время течет соответственно часам. Уже в романтизме время нарушается – оно течет то быстрее, то медленнее, смены темпов там гораздо больше. У Баха время вообще, по-моему, обратимо. А авангард... В принципе, авангард может быть разный, и раньше он был разным. Был авангард социальный, например, авангард Маяковского. А есть авангард Хлебникова – он совсем другой.

Я действовал именно в зоне постановки всех этих проблем: времени, пространства, начала музыки, как музыка рождается. В тот момент, когда музыка как бы лишается аллюзий и традиционных связей и начинает вроде бы без них, но, тем не менее, они все равно в нее проникают. Тут появляется ощущение, что музыка как бы заново рождается, и поэтому тут рождается и время, и пространство в каком-то единстве. Это явление, связано с философией. Именно поэтому время и пространство в авангарде особенно актуализируются. Кроме того, есть еще и тембр. Тембр и раньше в музыке был. Но в классике он выполняет служебную роль – часто ту же мелодию можно спеть, а можно и сыграть на скрипке, и это как бы взаимозаменяемо. А вот в авангарде если сыграть то же самое на фортепиано, это уже будет новое произведение.

Сл.: То есть тембр имеет тематическое значение.

Да. Значит, различие внутри между ними есть. Хотя то, что я сказал, я могу скорее о себе говорить.

Сл.: Перейдем к философским категориям. Вы сказали, что классика дискретна, четко привязана к длительности, а здесь время пульсирует, то сжимается, то разжимается, то есть дышит. Правильно ли я Вас понимаю?

В «Спектрах» есть точная запись, где дирижер отсчитывает время, а потом он выходит в зону, где время и пространство отождествляются. Как будто бы мы разбегаемся, и... пропасть. А пропасть – это значит тут уже нет дороги, рельсы дальше не проложены, но по инерции мы летим дальше, а инерция – это очень важно, потому что если нет вот этих начальных рельс, тогда мы вообще оказываемся в полном хаосе. Такие формы есть, допустим, у Штокхаузена. Один момент, второй – и никакой связи. Почему? Потому что не было вот этого разгона. А у Булеза не так. Диапазон его эстетики меньший, чем у Штокхаузена: у Штокхаузена претензии и на мировое господство, а тот претендует только на Париж. <Смех в зале>. Но все же у него есть разгон. В «Молотке», например, чувствуется, что там есть реальное продвижение времени. Так к чему я это веду? – К тому, что в авангарде присутствует сочетание разных типов

времени. И важен переход одного времени в другое, потому что если мы только в одном времени находимся, то теряем точку отсчета, и тогда мы приближаемся к музыке, которая обслуживает медитацию: там или просто сидят в позе, или еще нюхают что-нибудь такое... Вот это уже музыка обслуживающая, функциональная, тогда как требуется взаимоотношение времен. Вот при всем уважении к Штокхаузену... У него есть квартет, который длится несколько часов! Ну что это такое? Несколько – это явно не от хорошей жизни. И это, кстати, проблема Штокхаузена. В одной из его опер один аккорд звучит 50 минут, с видоизменением. Да, звучит все это насыщенно. Но когда после этого аккорда послушаешь прелюдию или фугу Баха, они представляются какими-то козявками, комахами. Потому что у Штокхаузена такое расширение сознания, что оно уже не замечает, уже не видит ничего.

Сл.: Самое интересное, что мы на лекциях можем выяснить, кого именно любит Валентин Васильевич – Штокхаузена, Лахенманна... Критикует-то больше всего их!

Ксенакиса. Но тут такая проблема: музыка Ксенакиса связана с математическими процессами. Любить эту музыку я не могу, но когда я ее слушаю, то как бы подчиняюсь этой напряженности, этой категоричности Ксенакиса. Особенно сильно это чувствуется в живом звучании, потому что когда слушаешь в записи дома, так сразу начинается бедствие.

У соседей!

У соседей, да. А как я отношусь к методам? Да никак, потому что я не математик и для меня этот метод просто неприемлем. Тем не менее, музыка Ксенакиса, наверное, действует... Но ее нельзя сидеть и слушать у себя дома. Она должна звучать в каких-то больших залах. Ее нельзя присвоить, она не подчиняется присвоению. Она, видимо, находится в зоне такой же интенсивности, которая свойственна таким явлениям, как горы, море, их тоже нельзя унести и присвоить. Вот мы стоим перед солнцем, оно опалает, оно горячее. Его искусство тоже горячее, а вовсе не холодное. Но... как бы сказать... нет у меня такого, чтобы я это слушал и любил.

Вот этого нет. Когда-то увлекался им, в тот период его музыка входила, так сказать, в словарь эпохи. А сейчас какого-то персонального знака в его музыке я уже не нахожу.

Сл.: Но, может быть, Вы в своем творчестве зовете к человеку, а Ксенакис как раз наоборот?

Нет, нет, наоборот, у него там чувствуются и лады. И потом, у него была натурфилософия, производная от античной философии. Там, можно сказать, есть звучание умозрительного мира, связанного с математикой. Но математика по греческим законам – это вообще основа мира, поэтому эта музыка и претендует на то, чтобы быть музыкой мира. Тем не менее, там есть какой-то отрыв. Но я лучше отношусь к его музыке, чем к музыке, допустим, Лахенманна <смех в зале>. Хотя Лахенманн, с точки зрения эмоций, мне, может быть, даже ближе: там есть какая-то нежность, какая-то тихость... А вот, например, поздний Ноно, у него есть одна вещь, которая... ну не то, чтобы мне она нравилась, но там есть какая-то трогательность, там какое-то несчастье, какая-то беда человеческая. И вот она как раз светит какой-то ранимостью! Вот на такие вещи я откликаюсь, а на другие я как бы... замираю. Да, замираю.

Сл.: Скажите, пожалуйста, кто из Ваших коллег-современников наиболее близок Вам в плане душевности, трогательности?

Кнайфель, Пярт и, как ни странно, Канчели. Он драматург, он связан с театром, но когда его музыку слушаешь в зале (в

Когда я начал изучать авангард, у меня появилась возможность изучать музыку так, как будто бы ты начинаешь учить ее с самого начала. Есть звук, есть время, есть сильная, слабая доля, и ты начинаешь действовать.

записи это теряется), то возникает ощущение какой-то особой, специфической тишины. Он пользуется такими вот, вроде бы простыми средствами, громко-тихо, но вот это качество тишины, которого он добивается, оно для меня ценно. Это я и у Кнайфеля слышу. У Пярта есть шедевры, где может быть просто какая-то минорная

терция и больше ничего, но смотришь – а там очень большая работа, связанная с пропорциями, и в слухе. Например, в «Покаянных стихах» есть последняя пьеса, молитва Иисусу. Она очень простая: доминанта, тоника, субдоминанта – и все. Но она так сделана, что возникает какая-то бережность... К минимализму в буквальном смысле это нельзя отнести. Но минимализм бывает и духовный – у Веберна, например.

Сл.: Вы говорили о том, что начинали свое обучение в консерватории как дилетант. Можно ли считать, что, изучая авангард, вы смогли понять и всю предыдущую историю музыки?

Вы сами ответили на свой вопрос. Можно провести такую аналогию: когда возникла новая физика, классическая уже достигла своего предела, все степени получили. А тут пришел Эйнштейн и mc^2 . Вроде как на пустом месте. И Бор говорил, что начинали они с того, что как бы ничего не умели, ничего не знали, как бы с нуля. В авангарде тоже получается так, что там и ребенок, и взрослый как бы равны, потому что они начинают новое дело. И, как Вы правильно сказали, когда я начал изучать авангард, у меня появилась возможность изучать музыку так, как будто бы ты начинаешь учить ее с самого начала. Есть звук, есть время, есть сильная, слабая доля, и ты начинаешь действовать.

МОДУЛЯЦИЯ:



“Драма” для скрипки, виолончели
и фортепиано (1970-1971)

“Медитация” – симфония для виолончели
и камерного оркестра (1972)

Ведущий – Сергей Пилютиков

Сначала я хочу сказать не о музыке, а об этих встречах. Когда Зданович и французские художники обнаружили Пиросмани и начали с ним общаться, у него была такая идея: давайте построим дом, купим самовар и будем говорить об искусстве. У нас есть дом, есть самовар, так что линию Пиросмани мы будем продолжать.

Сейчас будет «Драма» 1970-1971 г. По сути, это трио для виолончели, скрипки и фортепиано. Тут три части, идущие *attacca*. Скрипичная соната переходит в виолончельную, а затем исполняется трио для виолончели, скрипки и фортепиано. Все эти переходы входят в композицию, потому что тут есть элементы инструментального театра. Сначала звучит скрипичная соната, когда она заканчивается, музыка переходит в шумы, в жесты, зажигается и тушится спичка, возникает какое-то недоумение, и тут входит виолончелист. Когда он входит, шорох шагов, все эти помехи звучат как музыкальная фраза. Точнее, он не просто входит, а входит и застывает ферматами, садится – и опять застывает; делает жесты, готовится – и опять застывает, так что все это объединяется с ферматными музыкальными фразами, которые звучали в конце скрипичной сонаты. В конце виолончельной сонаты на определенный сигнал вбегает скрипач и играет концом смычка внутри рояля, после чего они вместе исполняют трио. Таким образом, все эти вещи тут связываются друг с другом.

Что можно сказать об этом стиле? В эти годы во всем музыкальном мире композиторы, пишущие авангардную музыку, переживали какой-то фундаментальный кризис. У каждого он протекал по-своему и в свое время. Он был и у Шнитке

(это 1970 г., Первая симфония), и у Штокхаузена, и у Берио (это Симфония 1968 г.), не знаю, как у Ноно. Рушилась стена, отделяющая новую музыку от старой. Возможности прежней «стерильности» были исчерпаны, исчерпана зона новой музыки. Всемирный монастырь дал какую-то трещину. Для кого-то она была болезненной, для кого-то освобождающей. Кто-то освободился так, что уже музыку Сириуса начал писать*. Вот это уже слишком – если ты освобождаешься настолько, что уже музыку Сириуса пишешь.

Тогда у Шнитке, например, возник термин «полистилистика». Я помню, что он мне не очень нравился, хотя в музыке, связанной с драмой – театральной, оперной – он, видимо, все-таки работает. Полистилистика есть, допустим, в «Пиковой даме», или в «Евгении Онегине» (в романсе на слова Батюшкова). То есть полистилистика – это концепция драматургическая, более театральная, что ли. Мне же тогда хотелось найти единство всех музыкальных систем – модальной, тональной, атональной, додекафонной. То есть я исходил из звуковых систем, а не из стилей. Звуковая система – вещь более широкая, чем стиль. Тональность в системе может быть разной, стиль тоже, тогда как система более первична. Чтобы это единство стало возможным, нужно, чтобы в начальном изложении идеи, как в мгновении, все системы присутствовали потенциально, но незаметно. И тогда возникает такая возможность – идти уже слуховым путем и реализовать потенции, заложенные в первотолчке. Это подобно тому, как вся система тональной музыки заложена в Баховской до мажорной прелюдии из первого тома «Хорошо темперированного клавира».

Естественно, название «Драма» имеет несколько смыслов. Один из них прямой. Тут есть первичный драматизм, человеческий, связанный с ситуацией, в которой мы жили. Это 70-й год: были потери среди наших друзей, умер Лятошинский, в общем, тяжелое было время. Кроме того, это драма самой музыки: музыка претерпевает какие-то встречи, диалоги, конфронтации; тут ближе к диалогам, чем к конфронтациям. То есть драма музыки в самой истории, которая здесь – поскольку это вещь лирическая – дана, конечно, не с такой

* Имеется в виду произведение К. Штокхаузена «Сириус № 43» (1975–1977).

философской полнотой. Помимо того, здесь есть несколько жестов, о которых я хотел бы сказать. 1-я соната – это самая фундаментальная вещь, в ней осуществляется диалог музыкальных систем. Конечно, этот диалог выражается через своих вестников, представителей. Модальная система, например, имеет модальную мелодию, она будет даже несколько раз повторяться в этой сонате. Музыкальный материал, представляющий модальную систему, приближается к теме, а в том, что связано с шумовыми, сонорными вещами, идею скорее оформляет жест. Так вот, скрипичная соната – самая драматичная. Она начинается с такой классической позиции: скрипка, фортепиано – как принято. Но на определенной стадии напряжение настолько усиливается, что после него уже ничего не может сработать – ни кластер, ни усиление динамики, ничего. И вот чтобы продвинуться к следующему напряжению, скрипач мгновенно нарушает эту привычную позицию и под влиянием напряжения, которое родилось в музыке, пластично (а не просто так, не безразлично) бросается к роялю и начинает играть кончиком смычка, как выпадом рапиры. В это время рояль тоже играет и возникает такая суммарная структура. После этого скрипач возвращается, тоже пластически и свободно, успокаивается, и звучит первая мелодия, которая является представителем модальной и тональной систем. Потом там есть позиция, когда пианист мгновенно вскакивает и бросается в рояль, причем не так, как иногда бывает в современной музыке («деловито» вышел, поклонился и все), – все это входит в музыку, определяется динамической структурой. Пианист бросает на струны разные стаканчики, железные предметы, и когда он садится и играет, все эти предметы начинают отзвучивать. Получается что-то вроде декораций в театральном действе, создаваемых по ходу спектакля. В конце сонаты нарастает ташистская, атональная алеаторика, она звучит все громче и громче, после чего возникает парадокс, который нужно увидеть: у пианиста и скрипача идет *crescendo*, но потом звуки убывают, а движения музыкантов, играющих на скрипке и фортепиано, усиливаются. То есть количество звуков уменьшается, а движение нарастает, возникает некое напряжение. Это означает, что здесь есть элемент инструментального театра: остаются только шумовые «вздергивания», шуршания, которые перед этим были структурой.

Именно эти шуршания и приводят к зажиганию спички. Зажигание спички – это обыденный акт, который мы совершаем каждый день. Но там есть звуки трения спички о коробок, ее горения (это как бы метафора звука, который тянется) и дыхания, которое ее гасит. Получается такой «трехзвучный» мотив из трех элементов, и этот мотив перекликается с другими трехзвучными мотивами, которых очень много в этой части, хотя они и не явны. Тут для меня был важен вот этот переход музыки через шум в реальные жесты, которые носят какой-то символический характер, дзеновский. Теперь мне кажется, что это так.

А потом начинается вторая часть, которая как бы представляет собой реакцию на первую, драматическую. По сути дела это молитва, усиливающаяся к концу сонаты. Сначала она звучит спокойно, но потом все сильнее стучится в дверь, куда-то прорывается. И в момент, когда она достигает наивысшего напряжения, вбегает скрипач, и ответом на молитву становится трио. Это тишайшая музыка, когда она заканчивается, скрипач и виолончелист уже без смычка играют пальцами по ладам, то есть ударами, которые еле слышно угадываются. В самом конце все строится таким образом: скрипач уходит за сцену, остаются виолончелист и пианист. Пианист, *играя*, встает и прикрепляет к стаканчику, который бросался в 1-й части, нитку, незаметно ведущую за кулисы. Педаль он при этом заклинивает, этот стаканчик играет по струнам, так что получается такая прамузыка. И вот когда уходит и виолончелист, и пианист, за сценой за эту нитку подергивает скрипач (это прописано в его партии), он тревожит стакан, лежащий на струнах в определенном месте. И получается, что сцена становится пустой, а музыка остается. Это тоже имеет свой смысл. Он может читаться и просто на слух, но когда все это видишь, ощущение получается более сильное. То есть инструментальный театр тут добавление, усиление, но не суть дела.

<Звучит начальный фрагмент>

Тут важен первый сигнал. Это как бы поствеберновская структура, связанная с мгновенными жестами. Этот первый фрагмент завершается кадансом до минора, старинным таким кадансом, перед которым будет до минорная децима. В

этом первом сигнале, первотолчке, все присутствует в одном мгновении. Он осуществляется как самодостаточная форма, организованная как бы единым стилем. Но если присмотреться, то можно увидеть, что эта форма состоит из отдельных мгновений, хотя все это решено как единая структура. Это очень важно. В этой структуре хоть и дается до минор, но он дается в метрике *мгновенной*. Так было и у Веберна, у него тоже могла проскочить какая-то мажорная терция. А потом звучит этот самый старинный каданс, он завершает первое построение. Еще раз хочу подчеркнуть: важно, что здесь уже заложена вся система, тут есть даже *col legnio* – представители каких-то сонорных шуршаний.

<Звучит «Драма»>

«Драма» и тогда воспринималась как вещь катастрофическая, потому следующий вопрос у меня был – как бы эту музыкальную рану залечить, этот мир гармонизовать. И вот «Медитация», которая сейчас будет, – это уже мир, в который я прорывался со всеми этими проблемами фальши, или того, что приходится терпеть. Претерпевать форму, а не вслушиваться. В этом заключалась одна из особенностей авангарда – нужно было что-то терпеть, чтобы дождаться какого-то результата где-то в середине, а для этого приходилось не входить в музыку, а претерпевать. Еще одним вопросом того времени было: нужно ли из произведения искусства делать нечто вроде религиозного обряда? Нужна ли музыкальная обрядовость? Может быть, уже достаточно того, что обрядовость существует в жизни? Введенский и Хармс хотели превратить жизнь в искусство, или искусство в жизнь. Шнитке, например, хотел сделать черную мессу: панихиду по ксилофону или ксилоримбе. В этом было тогда что-то эпатажное, абсурдное. Против таких вещей категорически выступал Яков Семенович Друскин, – один из обэриутов, который уцелел. Он говорил, что панихида уже есть в жизни, ее не нужно удваивать. И вот в «Медитации» 1972 г., во Второй сонате 1975 г. и, возможно, в Первом квартете я как бы ухожу от ощущения того, что жизнь и музыка – это одно искусство, один текст, и пытаюсь сделать, чтобы музыка все же была музыкой. Хотя и в «Медитации» проскакивает одна вещь, я ее покажу. Когда я подниму руку, это будет означать, что здесь гаснет свет; когда подниму вто-

рой раз – то это будет знак того, что свет включается. В середине композиции усиление напряжения создает такую звуковую тьму (эта вещь исполняется вечером, естественно), что в результате по знаку дирижера выключается свет и во тьме начинают зажигать спички с разных сторон. Дирижер дает знак своим огнем сверху, то есть спичка зажигается для того, чтобы только показалась искорка. И тогда по всему экрану начинают двигаться такие бегущие огни, они отвечают на бегущие же звуковые структуры, которые им предшествовали, так что создается некая подвижная фактура. Значит, звуки превратились в огонь. А в середине этого сонора звучит соло виолончели (свистящие пассажи вверх-вниз). Клавесин играет кадансы в моцартовском стиле, то есть получается как бы такой спиритуалистический сеанс, появление Моцарта. Потом свет зажигается и начинается кода.

Почему такое название, «Медитация»? Это не совсем то, что обычно понимают под медитацией, под восточной медитацией, к примеру. Хотя в восточной медитации это тоже есть. В медитацию входит не только сам результат, умиротворение, но и трудный путь вхождения в него. Даже в восточной медитации нужно очистить свое сознание от всех конфликтов, оппозиций, точнее, – чтобы сознание само себя очистило и перестало сопротивляться. Я тогда еще понял, что европейская медитация (такой термин тоже есть) – это, по сути, сонатная форма. Смысл восточной медитации заключается в приведении к единству. А сонатная форма, она ведь именно этим и отличается: две темы, которые потом приводятся к единству в одной тональности. Для нас это все уже как бы стерлось, – ну и что, что другая тональность? А сознанием, которое было на это нацелено, это ощущалось как большое событие: обретение единства того, что изначально было противопоставлено. Соотношение доминанты с тоникой, переводимое в одну тональность – уже большое событие. И чем проще музыка – например, у Моцарта, Гайдна – тем это единство лучше ощущается. А там, где музыка усложняется, оно уже не так очевидно и не так необходимо.

Так вот, в «Медитации» я попытался этот сонатный европейский сюжет соединить с тем, что было в «Драме». То есть найти единство всех звуковых систем: модальной, тональной, атональной и театральной. В конце этой вещи все тоже приходит к единству. Единством в данном случае явля-

ется кластер: если он звучит тихо и спокойно, то в нем может актуализироваться любая структура. Кластер – как звезда на небе: она может то проявляться чуть-чуть, то затухать, мерцать. То есть приход к кластеру, дышащему всеми этими возможностями, – это и есть сонатный сюжет. «Медитация» имеет драматически сложную структуру, но в конце наступает вот это объединение. «Медитация» посвящена Ростроповичу, который, конечно же, никогда ее не исполнял. Но его ученики ее играют и вполне с этим справляются. Исполняет Иван Кучер, дирижирует Матюхин. Это студийная запись, сделана 2 года назад.

<Звучит «Медитация»>

Ну вот, мы с Вами фактически прошли целый жизненный цикл – и поиск, и борьбу, и тьму, и свет, и молчание. Сегодня, Валентин Васильевич, хотелось бы поговорить с Вами о кризисе. О кризисе как явлении, потому что этот феномен актуален сейчас и у нас, и во всем мире. Поскольку среди нас есть не музыканты, начну с общих вещей. Что понятие кризиса означает для человека, любого, а не только занимающегося искусством? Как он может для себя его определить? Какие элементы говорят о том, что ты находишься в кризисе? И еще один вопрос в дополнение к этому. Я лично не ощутил кризисных явлений в музыке, которую Вы нам раньше показывали. Потому хочу спросить: не было ли у Вас каких-то тайных сочинений, каких-то «больных», кризисных вещей, которые Вы просто никому не показывали и о которых никто не знает? Потому что мы сейчас видим уже готовые, сложившиеся сочинения.

Да, были. Я не показывал. В 1967 г. я сочинил такое произведение, «Гимн». Мне даже премию какую-то, какой-то «Гаудеамус» за него дали. Эта вещь для меня самая «продвинутая» в сторону авангарда. Там партитура полностью графическая, такая «схваченная» идея. Но там у меня было ощущение, что я хозяин музыки, что я делаю, что хочу, а музыка не сопротивляется. Это «несопротивление» музыки, оно как раз и подозрительно. Странное чувство: ты что-то делаешь,

у тебя вроде что-то получается, тебя хвалят, премию дают, а ты смотришь, – что-то не то. Идея яркая, но все слишком рационально. Когда идею рассказываешь, то самому интересно. А когда слушаешь без идеи, то возникает ощущение, что напрасно музыку с постели поднял. А в этих новых болезненных вещах, которые мы слушали, там есть чувство, что музыка сопротивляется. Я просто помню, как я их писал: я давал какой-то сигнал, и музыка мне либо отвечала, либо нет, это был какой-то диалог, а в «Гимне» все как бы «в одни ворота». Вот это «в одни ворота» – это был кризис, который я только потом осознал, потому что сперва казалось, что это не кризис, что ты владеешь своими ресурсами.

Так, может, полное владение мастерством, вершина – может, это и есть показатель, начало кризиса?

Вообще кризисом является каждая крупная работа, которую кто-либо делает. Если она получается, то после нее остается какая-то «выжженная земля», потому что ей отданы все силы. Это как пар на земле. Земля должна помолчать. Интенсивная деятельность достигает какого-то накала, а потом наступает как бы «перегорание пробок».

Но этот кризис был связан не только с такими вот вечными вещами, а и с обрушением стены, о которой я говорил. (То есть для кого-то она обрушилась, а для кого-то, может, и нет, я говорю прежде всего о себе). Сперва, когда я писал «Драму», у меня было полное ощущение, что это последняя вещь, что теперь можно, как Рембо, идти заниматься коммерцией. Было такое чувство. Но потом я ощутил, что «Драма» дала мне толчок, что свет от нее существует до сих пор и доходит до тех багателей, которые я показывал. Без нее они не были бы возможны. Вот такой ответ. Кризис – вещь опасная, трудная, но если его пережить и перетерпеть, то он может дать благотворный результат. Кризис нужно как-то вытерпеть. Для этого иногда не хватает собственных сил, но часто помогают друзья, окружение, единомышленники, которые делятся своими бедами. Солидарность в беде иногда поддерживает – как того зайца, которого, оказывается, тоже кто-то боится.

Мы делились тогда своими проблемами друг с другом. Помню, приходили письма от Денисова с жалобами на трудности записи вещей, связанных с алеаторикой. Но потом Де-

нисов замолчал, потому что он вышел на какую-то свою формулу и начал писать партитуры, как Моцарт, – сразу начисто. И уже никаких вопросов по поводу кризиса не было. А у меня трудности сохраняются до сих пор, потому что запись музыки, даже самой простой – это вещь не автоматическая. Багатели, которые я играл, их записать не менее трудно – если хочешь все точно уловить, – чем то, что мы сейчас слушали. Потому что в багателях каждый маленький жест сразу же виден, а здесь ситуация более запутана.

Сл.: Хотел бы задать вопрос, связанный с проблемой кризиса и вообще Вашим отношением к своему творчеству. У Пастернака есть такая строка: «И поражение от победы ты сам не должен отличать». А Вы их отличаете? И если отличаете, то что для Вас поражение и что – победа?

Опыт говорит, что Пастернак все же отличал – начал же он в конце свои ранние стихи переделывать, ему казалось, что что-то он там запутал. У него стали отнимать, вырывать эти стихи, чтобы он их не портил. Почему же он так написал? Тут, видимо, имелось в виду: не проклипать тот путь, который ты прошел, даже если что-то было не так. Ведь благодаря тому, что это было, ты стал лучше. Все взаимосвязано, ты не можешь это все выбросить. Мне, например, я откровенно говорю, было трудно слушать сейчас «Драму», хотя когда-то все это было естественно. Но я не могу назвать ее поражением, потому что без этого поражения – если его рассматривать как поражение – не было бы того, что я сейчас считаю победой. (Хотя кто его знает, что это за победа). Для Пастернака было важно, что дело не в поражении или в победе, а вот в этом: «жить без самозванства», «услышать будущего зов», то есть вестников услышать – вот этим и жить. А то, что у тебя

Пастернак говорил о таком действовании композитора, художника или поэта, которое имеет судьбу, потому что не у всех художников есть судьба. Они могут иметь карьеру или даже хороший имидж, хорошо писать музыку для кино – но это не судьба. А судьба – это когда, сказав «А», ты говоришь «Б», то есть когда есть путь и этот путь уже неотменим.

получается – это уже вторичное. Первичное – это услышать *вот это* и когда ты что-то делаешь под знаком *вот этого*. «Жить без самозванства», «услышать будущего зов», «привлечь к себе любовь пространства», *вот это вот*. То есть дело не в результате, он это имел в виду. Не в том, что кто-то там еще одну симфонию написал, что у него столько-то сочинений и премий и так далее, а *вот это вот* главное. Это же известно, что каждое новое сочинение отвлекает внимание от предыдущих, и кажется, что вот тут ты, наконец, прозрел. Кажется, а потом оказывается – нет. Идешь дальше. То есть получается такая вещь: Пастернак говорил о таком действовании композитора, художника или поэта, которое имеет судьбу, потому что не у всех художников есть судьба. Они могут иметь карьеру или даже хороший имидж, хорошо писать музыку для кино – но это не судьба. А судьба – это когда, сказав «А», ты говоришь «Б», то есть когда есть путь и этот путь уже неотменим. Неотменим – это не значит, что он войдет в культуру как какая-то ценность, это просто такая форма, к которой Пастернак и призывает – что *вот это* самое главное, и не думайте о том, великое ли это сочинение, гениальное оно или слабое. Это очень важная вещь, она тоже входит в профессионализм, но не технически, а духовно.

Валентин Васильевич, в «Драме» (и не только в ней), на мой взгляд, появляется элемент движения нескольких музык, нескольких пространств, который внешне выглядит как монтажная техника.

Да, тут есть полифония, полифония систем.

Скажите, пожалуйста, это было осознанное намерение, или все-таки ощущали желание в какой-то момент внедрить каданс из предыдущей музыки? Потому что у Вас все очень четко: то, что связано с кластерами, – это один элемент, потом трубные звуки, остановочные, и какая-то тональная музыка – еще один элемент. Каким образом Вы двигали эти пространственные идеи?

Я уже говорил, что и в «Драме», и в «Медитации» был важен первотолчок, начало. Когда первотолчек есть, ты идешь

дальше, но все время оглядываешься назад. Ведь как обычно пишется текст или музыка: ты вслушиваешься, ты завоевал плацдарм, ты идешь дальше, но все время оглядываешься, чтобы чего-то не забыть. Есть и другая, «бумажная» музыка.

Она тоже организована и связана со слухом, но со слухом, который присутствует только в тот момент, когда ты пишешь, а стоит отвернуться – и ты уже не помнишь ничего. Почему? Потому, что в этой музыке, хотя и существует последовательная связь между шагами, не ослаблено представление о том, что ты – насколько это возможно – до самого завершения процесса сочинения должен нести в себе этот первый шаг, с которого ты начал. Конечно, это не всегда удается даже при слушании произведения, но, тем не менее, это ориентир. Это подобно отражению солнечного луча в воде. Пока он погружается в воду, мы видим его искорки, а когда он достигает самого дна, искорки становятся невидимыми. Вот пока есть эта искорка, это значит, что вещь еще держится от первотолчка. Если первотолчок истинный – хотя бы для автора, то истинность второго шага будет связана с истинностью первого. Вот эта связка, она и делает эту форму живой, насколько это возможно.

Есть такие стили, где эта связь обеспечена до композитора, тональная система, например. Там стоит вступить – и доминанта – тоника тебя уже несут. Но там задача композитора состоит в том, чтобы его не съели, как Колобка. То есть он должен успеть сказать свое слово внутри этой анонимной связи, которая уже обеспечена, не нарушая ее. В авангардной музыке, конечно же, добиться этого сложно. Тут обычно все решает инициатива. Кроме того, тут должно быть то, о чем я говорил, – вслушивание и единство. Если они есть, то есть надежда, что кто-то наведет фокус понимания и будет слушать эту вещь не просто так, как по парку гулять, а что до него дойдут эти взаимосвязи. Не то, что он будет думать, что вот эта часть сочинения производна он начала, но он будет чувствовать, что музыка «завязана», а не скомпонована просто

Кроме того, тут должно быть то, о чем я говорил, – вслушивание и единство. Если они есть, то есть надежда, что кто-то наведет фокус понимания и будет слушать эту вещь не просто так, как по парку гулять, а что до него дойдут эти взаимосвязи.

так. Трудность авангарда состоит в том, что при слушании музыки нарастает ощущение, будто музыканты просто немного поиграли это, а потом еще немножко поиграли то. То есть исчезает ощущение того, что музыка, когда в нее вступил, – она уже как океан, что она дышит, и на вдохе-выдохе творится масса событий. И все они объединены *вот этим. Вот это* в музыке – это сверхритм. Конечно, он был необходим в любой музыке. Но особенно важным он стал в музыке авангардной: если сверхритм здесь есть, если есть это чередование «вдох-выдох» (я имею в виду формы!), то оно осуществляется на каком-то другом уровне. Внешне это напоминает вроде бы ту, обычную музыку, которая обеспечивалась ритмической пульсацией. Когда эта пульсация есть, то музыку и слушать не надо – ты уже в ней. Но авангардная музыка более проблематична, в ней нет прямой ритмической пульсации, потому что это музыка для слуха, а не для танца. Но и в ней – я пытался это делать – тоже должен быть сверхритм.

Валентин Васильевич, здесь возникает очень интересный вопрос, вопрос нового языка и, соответственно, новой формы. Многие композиторы работали в определенных формах, а у Вас в моменты творческих кризисов возникают новые, своеобразные структуры. То есть Вы отказываетесь от предыдущих сонатных форм, работы с мотивом и т. д., так что у Вас получается путешествие в неизвестное и форма строится как мгновенность. Я правильно понимаю?

Да, можно сказать, что форма выстраивается как импровизация, помимо того, что есть разнообразные заготовки, подготовки и так далее. Но импровизация может получиться или не получиться, а тут ты как бы начинаешь, вступаешь, и раз уже ты вступил, то идешь по законам этой вещи, а не навязываешь ей что-то извне. Конечно, предыдущее знание музыки вырабатывает в тебе эти сверхжесты схем и структур, и они работают на каком-то другом уровне. Тем не менее, в авангардной музыке присутствовало ощущение того, что ты вступил в новую зону и действуешь вот этими жестами, которые в классической музыке были доведены до скальпеля, до чистоты. Но эти жесты тоже исходили ведь от каких-то силовых линий, прежде чем обрести свою чистоту. Определен-

ный тип авангарда был связан с генезисом музыки, генезисом формы как таковой и т. д. Появилось искусство, которое избегало готовых форм и демонстрировало акт творения. Это как бы лава. Лава, которая еще не застыла. Застывшая лава – это уже готовые формы, на этом этапе ценится «сделанность», точность, подгонка. Здесь же, если начинаешь подгонять, то что-то улущаешь, но что-то теряется, наступает холод. В таких вещах приходится воспринимать не только эстетически, но и каким-то образом терпеть что ли, претерпевать эту форму. Ее не нужно сразу отвергать: не понравилось какое-то место – и все. Тут нужно только немного потерпеть – и сразу все схватывается. В каком-то смысле, как в жизни.

Скажите, пожалуйста, почему в человеческом сознании, в человеческом ухе, в Вашей музыке то, что мы называем духовностью (не хочется употреблять пафосных слов), непременно связано с тональной системой? Почему мы возвращаемся к уже познанному? Например, я играю по белым клавишам и успокаиваюсь. Вот и у Вас в «Медитации» мерцает все время эта мажорная или минорная терция. Это штамп человечества? Почему успокоение не идет в сторону новизны, почему мы возвращаемся к познанному? Как Вы думаете? Не есть ли это банальным примером того, что все хорошенькое, чистенькое, прилизанное есть путь в ад?

Ну да, но можно сказать и так: во всем плохом и гадком не нужно уже и ада. У меня тут не возврат к тональной музыке, тут сигналы.

Почему-то какофония у нас – это всегда напряжение и страх, а здесь...

Когда доминировала какофония, была такая официальная точка зрения, что какофонию можно разрешить, но только для негативных эмоций. Мы совершенно не принимали этот тезис. Это живая музыка, связанная, возможно и с негативом, но ведь с помощью тональной музыки тоже можно выразить отрицательные эмоции. А у меня тут не возврат к тональной музыке, а сигналы.

А нет ли здесь спекуляции стариной?

Нет, это не спекуляция. Вот вы говорите о музыке, а почему бы не сказать о поэзии? Вы пишете стихи, почему слова там такие понятные, например, «дорогой мой», можно ведь было сказать и «ждшви цзук»? <смеется>. Почему к обычным, даже стандартным словам Вы относитесь спокойно? Есть такие простые слова, а поэты их преобразуют, потому что они в структуре другой. В музыке тоже есть такие простые слова. Допустим, у Гурилева, «Однозвучно звенел колокольчик». Простейшая музыка, написанная дилетантом. Но когда она звучит в нормальном исполнении, скромном, то мне совершенно не важно, что это устарело и тонально.

Я не об этом спрашиваю.

Значит, тут не спекуляция, хотя всем этим можно, конечно, и спекулировать. Получается, что все решает контекст. Если понимание контекста исчезает из-за усталости композитора, или по его вине, то музыку его слушаешь так: «Вот тут До минор, ну наконец-то <смех в зале>». А то все терпеть приходилось». То есть в контексте этот До минор не выглядит как простой До минор, он как будто родился только что. Тут мы как будто открываем заново то, что уже надоело. Это касается не только музыки. Что-то подобное есть, допустим, в дзенской практике. Человек спросил, что такое истина, учитель сбил его с ног, и он прозрел. А другой, наоборот, встал и двинул учителя. Знаете эту историю, да? Так вот, у того, что прозрел, сознание было переполнено теми вещами, о которых Вы говорите: рациональными схемами, подпитанными

учебой и всем прочим, и это его закрывало. Когда учитель сбил его с ног, все эти вещи раз – и обрушились, и он начал видеть мир таким, какой он есть. И вот буддисты

Это очень важно: не бояться банальности. В банальности хоть и есть своя опасность, но боязнь банальности – это новая банальность, еще более страшная.

объясняют: такой человек видит так же, как и человек обычный, но он идет на миллиметр выше над землей. Невидимо. Конечно же, все это тоже спекуляция, мы тоже превращаем это в рациональную схему, когда говорим об этом. Но дело в

том, что это очень важно: не бояться банальности. В банальности хоть и есть своя опасность, но боязнь банальности – это новая банальность, еще более страшная. Банальными являются, допустим, чувства, искренность...

...поверхностные.

А пойдя разбери, поверхностные они или нет. Например, у Чайковского интонация сентиментальная, но если вещь у него удалась, то она уже вовсе не сентиментальная, а если не удалась, то какая-то не такая, увядшая. Говорят, что сентиментальность не духовна, что духовное выше сентиментального, но если сентиментальное удалось, то оно свидетельствует

Одно дело, когда ты моделируешь и пестуешь свою индивидуальность, совсем другое, когда индивидуальность это то, как ты живешь. Если ты живешь как индивидуальность, то все, что ты делаешь, будет индивидуально. Это совсем другая форма индивидуальности, точнее, личности.

о неумирающей душе человека. А опасность спекуляции, о которой Вы говорите, – так вместе с ней существует и другая опасность – всего избегать, ни одного знака свыше. Это тоже опасность. Потому что для кого-то, например, для Малевича, «Черный квадрат» был вещью истинной, но это разовая акция. А в повторе уже ничего нет. Повтор невозможен, там все просто замазано черным. Понимаете, когда мы выходим из этой экстремальной ситуации манифестаций, мы входим в зону живого действования. И тут нас подстерегает банальность, банальность и ощущение того, что все это уже было, что тебя как бы обложили со всех сторон. Банальность-то банальностью, но тут возникает вот такая ситуация. Есть такая известная формула – «творение из ничто». Так вот, бывают творения сильные и слабые, сильная и слабая форма. Сильное творение – это когда ты берешь «что» и делаешь из него «что в квадрате». А слабое (например, у Шуберта, или отчасти у Чайковского) – это когда ты берешь что-то вроде бы устаревшее, точнее – когда не ты его берешь, а оно тебя берет! Получается, что «ничто» – это и есть банальность для музыки.

Понимаете, для любого человека, который проходит свой путь сочинения музыки, этот путь является совершенно новым, свежим. Любой человек – неповторимая индивидуальность, поэтому для каждого человека, который проходит этот путь, он должен быть с в о и м. А когда я беру...

Правильно, но это когда Вы берете, а когда человек индивидуален не потому, что ему так хочется, а потому что он индивидуален, то он ничего не берет, не хочет брать.

Но каждый человек проходит с в о й путь, он должен быть с в о и м.

Одно дело, когда ты моделируешь и пестуешь свою индивидуальность, совсем другое, когда индивидуальность – это то, как ты живешь. Если ты живешь как индивидуальность, то все, что ты делаешь, будет индивидуально. Это совсем другая форма индивидуальности, точнее, личности. Индивидуальность – это когда ты говоришь: «Я индивидуален потому, что не использую таких-то аккордов». Индивидуальность как раз озабочена тем, чтобы аккордов не брать, а личность...

А представляете, если бы все сидящие тут ребята, художники, например, рисовали движение вверх голубым цветом? Голубой цвет и солнышко сверху, все уходят в небо...

Ну, такие и были бы... <смех в зале>. Я говорю о том, что, конечно же, индивидуальность непредсказуема. Для кого-то употребление минорного трезвучия – это крах, это ад. А кто-то даже не заметит этого, потому что у него другое сознание. Или даже не сознание, а другой этап развития. Получается, что пастернаковское «не впасть, как в ересь, в неслыханную простоту» – это высший этап, а не начальный. К этому нужно прийти, тогда, возможно, что-то получится. А может случиться и так, что это назовут просто «впал в детство».

Валентин Васильевич, скажите, пожалуйста, несколько слов о новой идее и новой форме. Мы видим, что представители Нововенской школы изначально пыта-

лись вложить свои новые идеи в старые формы – менуэты, сонаты и т.д. Но совместимы ли вообще эти вещи: новый язык и старые формы? Может быть, все-таки вальсам, менуэтам, па-де-де в их классическом понимании присущ определенный язык, который закрепился за ними, и мы не всегда можем использовать этот язык в новых формах?

Нет, мы можем. Мы можем в том смысле, что одно дело – танец, другое – стихотворение, подобное, допустим, сонету: в стихах Пушкина есть танцевальность. «Евгений Онегин» – это сплошной танец. И когда это уже существует, то это не танец для танца, а танец самой поэзии.

По-моему, даже у Лакенманна есть сюита. Но там только объявлено, что это вальс, или вальс-бостон, а смотришь – там только «трррум!» – и все! <смеется>. Спрашиваешь: «А где же вальс-бостон?». Дорожка указана – и больше ничего.

Но дело в том, что когда я писал вальс, то это был не вальс. Там есть фрагментарность, это вальс с многоточиями, с лакунами, то есть как бы другой вид, иносказание. А раз иносказание – то это как бы вторичная система.

Когда берется нормальный вальс и делается додекафонное дополнение (так Шенберг писал), то возникает ощущение гротеска: как будто мы находимся в какой-то музыке, которая когда-то была нормальной, но вдруг обожглась, или обгорела. Тогда получается гротеск, но не такой гротеск, как у Стравинского, а гротеск экспрессионистский, через какой-то ужас.

То есть это все-таки элемент кризиса?

Нет, это не кризис, а особый поворот, когда жанровые признаки могут оборачиваться другими своими обликами. Так происходит сплошь и рядом. Эпоха модернизма как раз этим и занималась. Инерционные формы

В культуре если что-то побеждает, то в этой победе светится уже и поражение.

нужно было «ущипнуть» так, чтобы «взвыл» тот же благополучный вальс. Вот это ощущение «неправильности» помогает устаревшим формам ожить. Но когда это утверждается, ты

опять начинаешь тосковать по той «правильности» – когда никто не щипал и не бил молотком по голове эти несчастные формы, чтобы они ожили. То есть все решается в контексте. В культуре если что-то побеждает, то в этой победе светится уже и поражение.

Валентин Васильевич, в «Драме» Вы употребили такое огромное количество немusикальных звуков, что даже авангард нынешнего времени, даже Лахенманн, не мог бы тут, наверное, с Вами сравниться. Я спрашиваю об этом вот к чему. Мы все привыкли к стандартным формам кульминации, в которых грохнет оркестр tutti, а у Вас кульминация дана шумовыми ударами по фортепиано. Это очень интересная идея, она действительно производит впечатление. С чем связано привлечение немusикальных звуков в Вашу музыку? Невозможностью сказать звуком музыкальным? Вы не могли больше говорить?

Да. Тут же получается, что музыка, во всяком случае, в скрипичной сонате погружается в немоту и невозможность сказать. Остаются только жесты речи. Я говорю, говорю, а потом начинаю бормотать. Вроде бы тоже фразами, но уже слов нет. Выходит, что эти шуршания и шумы выполняют функцию перехода звука в шум. Но если звук просто переходит в шум, это одно дело. Другое – когда звуки переходят в шум, а в шуме еще остаются сигналы от звуковых структур, тогда получается большая спайка. Как вилами по воде, знаете, что-то написано. Именно на воде, – на материале, который не держит. Но, тем не менее, следы есть. Кроме того, эти все шуршащие у Лахенманна, например, дозированы и записаны нотами, а у меня нет. «Драма», кстати, была связана еще и с исполнением как таковым.

А как исполнители отнеслись к этому сочинению? Я думаю, для них это было абсолютно новым, нестандартным. Какой была реакция?

Реакция была постепенная.

Постепенная, да? <смех в зале>.

Я помню, эту вещь исполняли в Киеве, даже Параджанов с какой-то своей компанией пришел послушать. Нас просили сыграть на бис, и он мне сказал: «Если ты будешь на бис играть такие вещи, я тебя прокляну» <смех в зале>. То есть он считал, что нельзя этого делать, иначе потеряется чудесное. Там же еще спичка зажигалась. А потом «Драма» исполнялась в Москве. В то время публика очень сильно реагировала. Что сейчас было бы, не знаю, тогда реакция имела какие-то социальные причины.

Я задал не праздный вопрос, потому что Вы знаете, в каком тяжелом состоянии сейчас находится школа современного исполнительства. А у Вас тут так много новых приемов и открытий! Нужно было объяснить людям...

Да, но я же участвовал в этом, я сам играл на фортепиано, а не просто послал их, чтобы они где-то поиграли. А потом, когда «Драму» исполняли Любимов, Гринденко и Монигетти, я тоже присутствовал, и они уже знали эту запись, так что был некий контакт. А написано все здесь довольно точно, даже указан размер стаканчиков. Недавно «Драму» исполняло какое-то трио швейцарское, в Цюрихе. И вдруг на репетицию перед концертом приносят стаканы совершенно не тех размеров, что я там указал.

Для водки что ли?

Нет, не для водки, а те, которые в поездах дают, без подстаканников. Когда их бросаешь, они не звучат, не вибрируют, а тут же моторчик работает. Я говорю: «Неужели в Европе не смогли достать такие маленькие стаканчики?!».

Теперь, Валентин Васильевич, я задам Вам один провокационный вопрос. Я знаю, что на репетициях Вы всегда говорите о рождении музыки, об ответе и т.д., но при этом Вы требуете от исполнителей чрезвычайно четкого, однозначного прочтения своей музыки. Скажите, как уживаются у Вас две эти вещи? Ведь сидящий и играющий музыкант – это великое создание, вместе с Вами участвует в процессе рожде-

ния музыки. А вместе с тем Вы все время его одергиваете. То есть Вы не приветствуете идею, согласно которой исполнитель может стать как бы Вашим соавтором?

Так там же, если есть алеаторическая структура, то есть и определенная модель, по которой она делается. А иногда я смотрю на эту модель, а музыкант ляпает, что попало. Там нужна *атональная* импровизация, нужно, чтобы система была перепутана, чтобы черные и белые клавиши чередовались друг с другом и чтобы это можно было определить на слух. Даже у Любимова была эта проблема: когда он переходил к атональным системам, жест его становился как будто тят-ляп. Но жест и тут должен быть точным. Допустим, мы разбегаемся по столу, а потом попадаем в «пропасть». «Пропасть» – это алеаторика, нужно, чтобы она была наполнена предыдущими шагами. Если ты идешь, а потом вдруг начинаешь играть как попало – это значит, ты сразу завалил дело. Алеаторичность, особенно экстатическая, заключается в том, что ты подходишь к такой зоне, когда алеаторика должна звучать еще более насыщенно, более живо, чем то, что было записано. Это уже психотехника. Когда чисто профессионально к этому подходят, то музыкант сначала играет что-то определенное, а потом вдруг начинает играть что попало. Это неправильно. Он должен «завязать» это, не обязательно точно выучить, а как-то продумать. На слух мы не должны различать запись и алеаторику. В этом задача исполнителя.

Сл.: Я знаю, что Вы очень тщательно работаете с исполнителями, вплоть до деталей. Но объективно может существовать ситуация, когда Вы не сможете вмешаться в исполнение, то есть какой-то музыкант будет без Вас играть Ваше произведение. Значит ли это, скажем, что такое исполнение не достигнет желаемого Вами результата? В принципе не достигнет, если Вы не вмешаетесь в работу над ним?

Да, это очень болезненная вещь, которая связана с новой музыкой. Хотя в «старой» музыке эта проблема тоже есть. Взять, к примеру, Баха. У него только ноты зафиксированы, а как играть, в каком темпе? Над этим целые эпохи

головы ломали. В тексте есть только мотивы, все остальное определяли редакторы, и все равно иногда играют не ахти как. А в новой музыке, в том числе в моих вещах, включая самые последние, каждый знак имеет какой-то смысл: раз он написан, то обрати на него внимание. Но если на ноты музыканты еще худо-бедно обращают внимание, то на знаки! Написано, допустим, «пиано», а играют меццо-форте. В тексте Баха иногда можно найти сноску с восклицательным знаком: «У самого Баха написано пиано!». Получается, есть невероятная ценность в том, что сам композитор случайно написал «пиано». Знак ведь можно трактовать, его можно сделать лучше или хуже, но на него нужно отреагировать. Есть композиторы, которые по нотам за исполнением следят. Я этого не делаю, и не то, чтобы у меня была хорошая память. Когда я «кидаюсь» на исполнителей, я не как полицейский, я не слежу, а реагирую по слуху. Слышу, что мертвечина какая-то идет, тогда смотрю в ноты и кидаюсь: «Ну тут же написано!!!». Мертвечина начинается именно из-за того, что не прореагировали на определенный знак, на котором держалась эта музыка. Потому что, когда ее пишешь, то не просто пользуешься популярным сегодня методом: сочинил музыку, а потом оттенки проставляешь. Авангард сразу работает с этими оттенками, как с интервалами, и они входят в композицию. Поэтому, если исполнитель обращает на это внимание, то худо-бедно текст все же получится, а если нет... – тогда он так же и классику играет, наверное!

Другое дело, что исполнителю может быть трудно переключиться. Когда он классику исполняет, он как бы свободен, а тут он словно попадает в лес, в тиски. Но когда он освоится в этом лесу, то увидит, что там нет ничего страшного. Просто первый шаг ошеломляющий, он отпугивает людей, которые хорошо играют, к примеру, Моцарта. Эти люди могли бы хорошо играть и Шенберга, или Веберна. Но их отпугивает сложность текста, которую нужно преодолеть. Те, кто ее преодолевают, видят, что там такие же богатства и что там не меньше возможностей проявить свою индивидуальность, чем и в той музыке, которую они любят.

Сл.: Валентин Васильевич, если одно и то же произведение традиционной музыки, будут исполнять, скажем, Рихтер, Гилельс, Воскресенский, Горовиц, то

мы услышим разные интерпретации. А если разные известные музыканты будут исполнять Ваши сочинения и при этом отвечать Вашим высоким требованиям, то слушатель распознает индивидуальности исполнителей?

Да, конечно. Мне кажется, что должен различить. Если взять музыку структуралистскую (есть такой термин, хотя он

Инерция ведь есть не только в том, что используется до минорное трезвучие, а и в том, что идет, допустим, атональная структура, а ее играют как до мажорную гамму, таким же способом. Это тоже банальность, но другого рода.

расплывчатый, потому что вся музыка – структура), т.е. музыку, где все подробно прописано и все скачет туда-сюда, то там музыкант только исполняет, выполняет то, что от него требуют, – и все. Там ценится именно

эта точность, и там, наверно, не будет так ясно, что вот тут играет Рихтер, а тут – другая большая индивидуальность. Исполнитель выступает просто демонстратором. А то, что я сочиняю, должно быть пропущено через себя, чтоб это был поток. Но этот поток должен включать некоторые вещи, сбивающие инерцию, о которой Вы говорили. Инерция ведь есть не только в том, что используется до минорное трезвучие, а и в том, что идет, допустим, атональная структура, а ее играют как до мажорную гамму, таким же способом. Это тоже банальность, но другого рода. Возьмем тональную музыку, к примеру – Шуберта: чем проще музыка, тем богаче возможности исполнителя не просто сыграть трезвучие, а взять его как сонор, потому что там ничего не забито фактурой. И тогда это будет не трезвучие, а какое-то сияние. А если играть Шуберта просто как «сено-солома», то и получится, что это просто такая доминанта, тоника, ну и мелодия красивая. На самом же деле он дает возможность музыканту прикоснуться к своему произведению исполнительски и сделать из этих простых созвучий чудесное явление, потому что проявляется акустическая среда. Какой-нибудь до мажорный переход, тональный – это не только логическая связь, это какие-то еще обертоновые переходы; там есть не только понятийные вещи, но и вещи, которые слух может востребовать. Получается, что простейшая музыка скрывает невероятную слож-

ность для исполнения. А чем музыка сложнее, тем труднее вот это. Со сложностью музыки нарастает тенденция не к исполнительству, а к деспотии: «Сыграй именно так, как там написано, сиди и не рыпайся». То есть сложность музыки, я имею в виду ее переусложненность, отнимает у исполнителей вот это чудесное явление сотворчества и превращает их в рабов. Тогда как более простая музыка, старинная, до Баха, держится именно на исполнении. Там важно, какой человек поет. Если человек ясный, сияющий – музыка тоже сияет. А когда человек играет более сложную музыку, даже музыку классическую, то там уже не ясно, кто он такой, потому что музыка заслоняет его своими качествами.

Сл.: Прошу прощения за несколько нелепый, может быть, вопрос. Не могли бы Вы сказать несколько слов об исполнении пауз в Ваших произведениях? Особенно – в «Постлюдии» для скрипки соло.

Паузами пронизана вся музыка, в частности, новая музыка, авангардная, послевоенная. Она пронизана паузами, потому что пауза – это тоже звук. К ней нужно относиться не просто как к прекращению звука, а и в самой паузе искать какую-то возможность. Допустим, был звук, а пауза ответила этому звуку. Это диалог звука и паузы. И если этот диалог складывается, то возникает какое-то другое ощущение паузы, не просто запятая, а какая-то иная вещь. Так что к паузе в новой музыке нужно относиться очень внимательно. Это звучит как парадокс: от новой музыки в истории музыки останется пауза. Пауза была и раньше, в старой музыке, но там она выполняла скорее вспомогательную роль: перед кадансом, например.

Сложность музыки, я имею в виду ее переусложненность, отнимает у исполнителей вот это чудесное явление сотворчества и превращает их в рабов. Тогда как более простая музыка, старинная, до Баха, держится именно на исполнении. Там важно, какой человек поет. Если человек ясный, сияющий – музыка тоже сияет. А когда человек играет более сложную музыку, даже музыку классическую, то там уже не ясно, кто он такой, потому что музыка заслоняет его своими качествами.

А в новой музыке пауза может быть не только паузой в буквальном смысле. Допустим, в «Медитации» была пауза, когда звучала такая тьма звуков. Эта пауза гремела со страшным

Это звучит как парадокс: от новой музыки в истории музыки останется пауза.

грохотом, пока свет не выключили. Это пауза тьмы, то есть звук есть, но это пауза; немота, но

через сильный звук. В классической музыке на это никто бы не отважился: раз немота, то и нечего говорить. Там не было такой проблемы. А тут пауза вошла в музыку. Это есть и в литературе, и в живописи: белый холст, пустота.

Сл.: Говоря о своем отношении к «Гимну», Вы подчеркивали недовольство тем, что музыка не отвечает, что Вы не чувствуете ее сопротивления, что у Вас как бы все получается. Исчезла ли эта необходимость в сопротивлении позже, скажем, в Вашей новой тональной музыке, в сочинениях последних лет? Что-то заменило вот эту сопротивляемость, или в ней просто отпала нужда?

Нет, в сочинениях последних лет, я имею в виду «Багатель», было стремление не путаться в ногах у музыки и дать ей сказать свое слово. Задача моя была не вмешиваться, прислушиваться и не вмешиваться. В кавычках, конечно, не вмешиваться. Как раз маленькие формы, они способны на самоорганизацию именно в этом смысле. И когда от первотолчка – незначительного, который почему-то меня задел, – образуется этот цветок, я сам ему удивляюсь. Это как у поэта: когда он попадает в ритм, в ямб, допустим, у него все там уже находится, а ведь он бы мог это и «сломать».

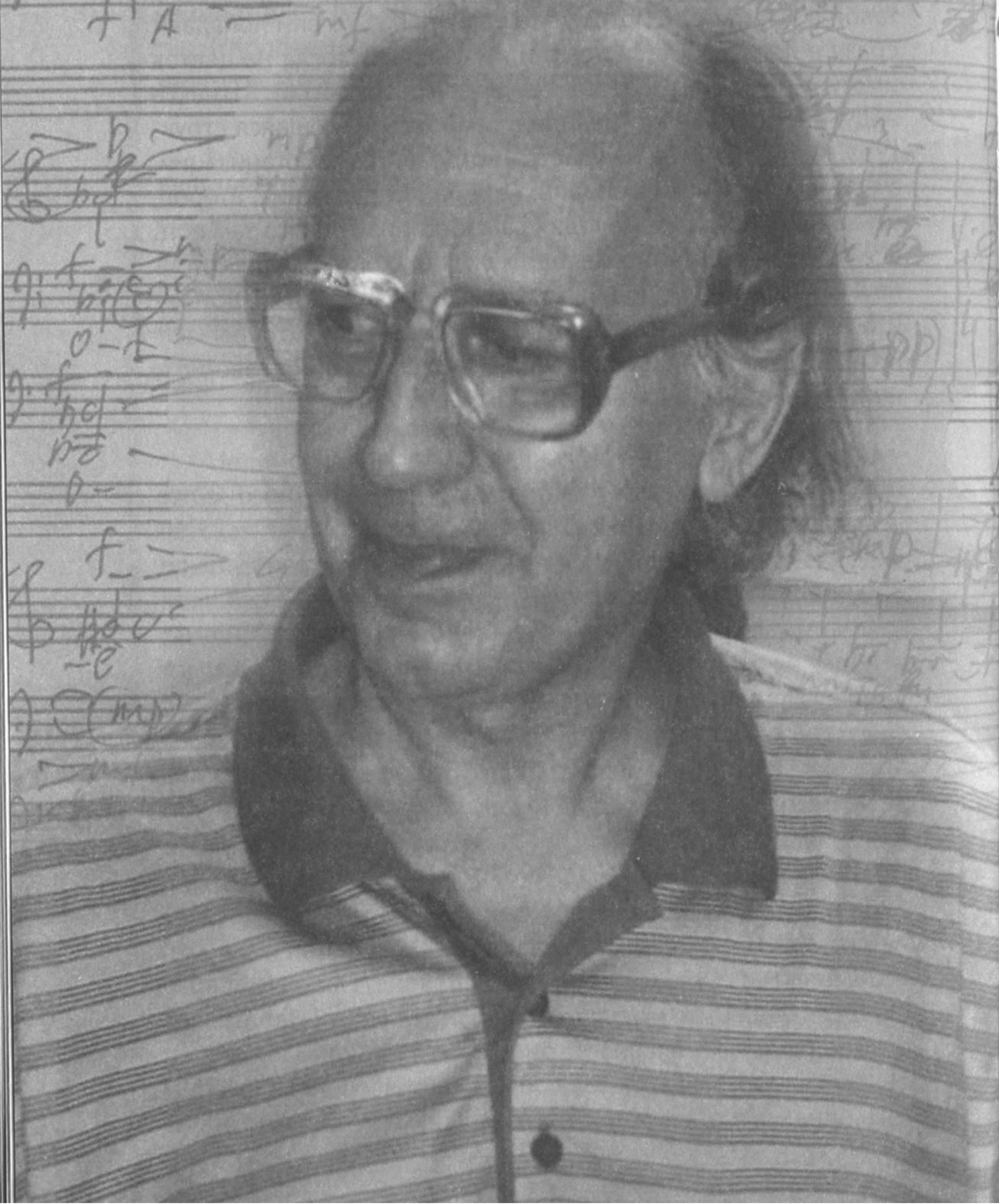
А кто-то и ломает.

Да, Хлебников, например, или вообще свободный стих. Но раз ты попал уже в эту систему, то либо она тебя заглатывает, так что ты становишься анонимным, либо ты пытаешься сделать так, чтобы там каким-то образом, хоть на мгновение, проявилось лицо. И когда оно проявляется, ты говоришь: «Все, это конец». И оно существует. Получается, что тут не сопротивление материала, а наоборот, непротивление. Не-

противление музыке. Нужно смириться перед музыкой, но на мгновение. Потому что если слишком смириться, то тебя вынесет на инерционное решение.

Получается, что композитор (тут можно использовать такую метафору) – это вазон, а семя – вот эта вот интонация: «та-рам» или «та-ра-рам». Вазон стоит себе, а потом смотришь – и какой-то цветок из него вырос. То есть музыка имеет семена, а семена – это начальные вещи. Они проявляют себя лишь в такой вот чуткости. Потому что если ее нет, то они попадают сразу в логическую систему, и мы склонны тогда не цветок иметь, а то, что называется «темой для разработки». Я имею в виду, что цветок – это мелодия, самоорганизующаяся структура. Мелодия тогда не удастся, когда нет самоорганизации, а есть все признаки мелодии: первое предложение, второе, секвенции. Когда же мелодия самоорганизуется, то там есть все те же элементы, но мелодия уже есть, она самодостаточна. И это именно мелодия, а не тема для разработки, потому что тема организована как-то более логически. Хотя бывают и счастливые случаи совпадения, что, собственно говоря, и ценится часто больше всего.

ЯЗЫК МУЗЫКИ:



"Quartetto piccolo" (1961) и
квартет N-1(1974)

Соната для фортепиано N-2 (1975)

Симфония N-4 для большой группы
струнных и медных духовых
инструментов (1976)

Кантата "Думи мої, думи"
на стихи Т. Шевченко (1977)

Ведущий – Сергей Пилютиков

Сейчас будет *Quartetto piccolo*, 1961 г., и сразу за ним **Первый квартет**, 1974 г. Так их сейчас обычно исполняют, в Европе тоже. *Quartetto piccolo* – это первое додекафонное произведение. Тут три маленькие части, по полминуты-минуте (*allegro, andante, alegretto*), которые объединены в одну форму, *attacca*. *Quartetto piccolo* переходит потом в одночастный Первый квартет. Исполняет Квартет им. Лысенко. Очень хорошее исполнение, кстати

После «Медитации», которую мы слушали в прошлый раз, Первый квартет – это следующий шаг в сторону гармонизации музыки. Тогда создалась такая ситуация, когда стало не ясно, додекафония это или не додекафония, когда музыка вылетела из этого гнезда. Это очень поучительный опыт, особенно для меня, что музыка, обладая своими языковыми признаками, только тогда становится музыкой, когда не ограничивается такими вещами, как эпоха. Если произведение получилось, даже без намерения автора (скорее всего, без намерения, потому что преднамеренно такие вещи как раз таки и не получаются), – оно каким-то образом превышает уровень своего времени. Но превышает не с позиции гордости, что я там выше или лучше других, а вот именно тем, что *получилось*.

<Звучат *Quartetto piccolo* и Первый квартет>

Сейчас будет **Вторая соната для фортепиано**. Это 1975 г., одночастная композиция, играет Любимов. В «Медитации» возникло стремление преодолеть антагонизм между новой и старой музыкой и найти что-то общее, источник, объединяющий все музыкальные системы. Но там был относительно

большой оркестр, много средств, и мне показалось, что эта идея только тогда докажет свою жизнеспособность, когда то же самое можно будет сделать для одного инструмента. Все эти полистилистические композиции (хотя у меня не полистилистика, а объединение), на первый взгляд, требуют больших средств: раз объединяются все системы, требуется большое пространство и большие средства, оркестровые и так далее. И вот я подумал, что если можно будет написать фортепианную сонату, где будет проведена та же идея, то это будет знаком того, что она не связана с одними лишь монументальными предпосылками. Ведь и в любой музыке так: если она имеет свой стиль, то он отражается не только в больших, но и в малых формах. Соната, конечно, не малая форма, но все же тут только один инструмент. В «Сонате» есть то же, что было в «Медитации», отчасти – в Квартете. Но в Квартете язык более метафорический, там был крен в сторону тональной и модальной структур, а тут больше равновесия, по-моему.

<Звучит Вторая соната>

Четвертая симфония – это 1976 г., большая группа струнных и медные духовые. Исполняет Екатеринбургский симфонический оркестр под руководством Андрея Бореико. Запись с того же концерта, на котором исполнялась «Монодия». Когда я писал эту вещь, я понял, что можно говорить о смысле иконы. Не о подражании знаменитым иконам, а как бы об иконе для слуха. Это такой тип композиции, когда все дается словно бы сразу. То есть все дается в намеке, все присутствует и смотрит прямо на тебя. В процессе развертывания этой концепции разворачивается то, что присутствовало изначально.

..мгновенный спектр, а потом – расширение по частям –

Да-да. И там есть как бы обратная перспектива, некие метафоры. Вот такое у меня было тогда ощущение. Это вещь драматическая и, может быть, даже трагическая, эта Четвертая симфония. То есть в ней нет молитвенного признака иконы. Но есть вот эта идея, которая традиционно присутствует в иконе. Начало очень мощное, сильное. Не пугайтесь. Фор-

тиссимо. И вот этот начальный аккорд, он будет все время, из него все потом прорастает.

<Звучит Четвертая симфония>

Как-то сложно начинать разговор после такой музыки – потому что вроде бы и говорить уже не о чем...

Только бежать...

Сегодня мы попытаемся поговорить о языке, в частности – о языке Сильвестрова. Так как здесь собрались люди, занимающиеся разными видами искусства, мы будем основываться на сравнении некоторых музыкального языка и человеческой речи. Начну с такого вопроса: образовывался человеческий язык, основные словосочетания, фонемы всегда означали либо предмет, либо чувство, либо какую-то ситуацию. Можно ли сказать то же самое о языке музыкальном? Он информативен? Что это такое – информация, чувство или что-то совершенно другое? Как Вы считаете?

Ну, конечно, музыкальный язык как-то связан с языком вербальным. Но нужно отдавать себе отчет вот в чем. То, что Асафьев называл «интонационным словарем эпохи», может быть, и хорошо, как идея, но если на ней настаивать, то музыка теряет свою специфичность и превращается в такую вот доказуемую вещь: сказал – можно привлечь к суду за то, что ты сказал и так далее, и так далее. Словарь, действительно, есть, но это нужно рассматривать метафорически. В XVIII веке благодаря развитию оперы образовался словарь, который действительно был с ней связан, например, ария мести: то есть разные типы высказываний, интонации и формы, которые выражали определенные эмоции. Но и там была масса нюансов. Все это не было совершенно однозначным. Например, ария «Клевета» Россини. Отрицательный персонаж, поет о клевете, но эта музыка сделана так, что она вызывает чувство радости <смеется>, какое-то блаженство, потому что получилось это как-то очень емко. Не потому, что Россини обрисовал злодея, что выразил злодейскую эмоцию, а потому,

что все это окутано здесь дополнительными сверхудачами. А это как раз то, что присуще музыке. Недоказуемость. По сути, в поэзии возникает та же проблема. Каждый поэт говорит на языке, обладает определенным словарем. Но не потому же он является поэтом, что обладает словарем!

Да! Но, слушая стихи, мы – пусть отдаленно или условно, – все-таки воспринимаем и н ф о р м а ц и о н - н ы й смысл. Вот там дерево стоит, а вот там пенек рядом... И у нас выстраивается что-то.

Ну да. Но, во-первых, не во всякой поэзии. Есть поэзия, которая хоть и пользуется обычным языком, а вот не скажешь, о чем там речь идет. Нет такой очевидности. Например, Целан. Или даже Хлебников. Но я сейчас не об этом говорю. Я говорю о том, что если даже в стихотворении и есть все то, о чем Вы говорите, то оно ведь им не ограничивается! Не в том тут дело, что «буря мглою небо кроет» – ну и что, что кроет? Или «мороз и солнце, день чудесный» – ну и что, что чудесный, да, чудесный, я и так могу об этом сказать, и без Пушкина, зачем об этом в стихах говорить? Но получается, что поэзия идет поверх этого. Она берет все эти вещи, но у нее есть свои рычаги – вот эти консонансы, буквы и прочее. Тот, кто слушает стихи, может быть, даже этого не осознает. И сам поэт, может быть, не осознает, это инстинкт. Многие стихи Пушкина, допустим, можно пересказать – просто рассказать, о чем он там говорит, и все. Но при этом теряется сама суть поэзии, *вот это вот*.

Но сущность поэзии – то, о чем Вы говорите – мы ее только чувствуем, мы не можем перевести ее на вербальный язык.

Почему? Лотман, например, или другие известные литературоведы, они, наверное, могут и перевести. То есть какие-то формы доказательства все же существуют. Так вот, когда в музыке есть язык и он познается, тогда возникает недовольство тем, что мы слишком однозначно воспринимаем музыку, что как-то в ней все ясно. И тогда рождается такое явление, как модернизм, то есть попытка взорвать вот эту однозначность, которая появилась в музыке или которая музыке была

навязана. Авангардный взрыв – это реакция на однозначность языка. Тут мы как бы лишаемся языка и это становится музыкой.

В литературе и живописи была такая же ситуация. Есть картина, в ней сюжет. И вот на сюжет реагируют, а на саму живопись реагировать перестали. Есть бесконечное количество живописей. Об этом Валери говорил: клочок на кафтане старого мастера – там может быть такая невероятная абстракция! Но это всего-навсего клочок на кафтане. Сезанн, для того, чтобы все это показать, начал уже яблоки металлические делать. А старые мастера создавали как бы обычные композиции, но там каждый сантиметр мог быть пронизан такой же живописью, которая как бы не бросается в глаза. Бросается в глаза сама композиция фигур, но их ведь нужно было разбросать как-то, выстроить, там есть какие-то пропорции, пустоты, мера какая-то. Эти фигуры воспринимают как язык – что вот, допустим, люди сидят. Но как сидят, в какой позе? Все это художник делает поверх языка.

А не сходно ли с музыкой явление, когда у нас нет информативности, а есть непосредственный контакт? Допустим, человек мычит и непосредственно воздействует тем самым на другого человека?

Ну да, есть и такое. Но это форма, так сказать, *прамузыкальная*, ведь, в принципе, когда мычит котенок или бык – это тоже музыка. Он же хочет что-то. Но музыка, как человеческое изобретение, как *подарок* человеческий, опираясь на все это, изобрела вещи, имеющие ценность. Нельзя опять возвратиться во внешнюю стихийность, которой мы окружены – музыка от нее уже отделилась. Поэтому музыка обретает

Вот говорят «романтизм», сейчас – романтизм. Но тут не в романтизме дело, а в возврате музыки к поэзии. Романтизм – тот, изначальный – был встречей поэзии и музыки. В частности Шуберт. И до него писали песни, но вот произошла неотменимая встреча и это называли «романтизмом». На самом деле это не романтизм, это – встреча. Душа человека обрела язык не только поэтический, но и музыкальный. Обрела этот язык.

вербальность в союзе с поэзией. Тогда ее вербальность становится более или менее качественной, потому что между поэзией и музыкой существует некий параллелизм, потому что они друг друга питают. Вот говорят «романтизм», сейчас

У человека чувства могут быть благородные и выстроенные, а могут быть темные и невыраженные. И вот состояние выраженности этих чувств – оно и востребовано. Тут дело не в том, что «Чайковский в XIX веке...», а в том, что его шедевры прикасаются к живой душе каждого человека, который вошел в этот мир.

романтизм, это – встреча. Душа человека обрела язык не только поэтический, но и музыкальный. Обрела этот язык. Это могут называть сентиментальностью, но сентиментальность сентиментальности рознь. Есть благородная ее форма, а есть пошлая. Так же, собственно говоря, как и духовность. Есть Духовность и духовность. Псевдодуховность, духовка, экстрасенсная духовность, Блаватская. Это другая форма. Но и то, и другое – духовность. Качество каждый определяет по своему состоянию.

Получается, что язык, который музыка однажды обрела исторически, – он не отменим, о нем нельзя сказать, что он был только в XVIII или XIX веке. А почему Чайковского исполняют сегодня по всему миру, хотя он, может быть, уже всем надоел? Да потому, что там неотменимые есть вещи, связанные с состоянием человека, человеческой души. И культ его – чувство. У человека чувства могут быть благородные и выстроенные, а могут быть темные и невыраженные. И вот состояние выраженности этих чувств – оно и востребовано. Тут дело не в том, что «Чайковский в XIX веке...», а в том, что его шедевры прикасаются к живой душе каждого человека, который вошел в этот мир. И в следующем веке это будет также необходимо. Если не произойдет мутация, когда у человека будет три головы и десять ног, если сохранится нормальный человек, то у него будет такая же потребность, мне кажется <смеется>.

Как раз об этом мой следующий вопрос. На планете существуют сотни, тысячи языков. И люди, говорящие на китайском или японском языках, в принципе, могут понять друг друга, хотя, как правило, не понимают. Скажите, пожалуйста, благодаря чему, каким ее основаниям, чем каждый человек способен понять музыку?

Определяющее значение имеет то, что есть тон, есть напряжение тона. Каждый человек физиологически ощущает тихий и громкий звук, к примеру, и реагирует на это. На тихий звук – как на ласковый, на громкий – иначе. Вот это первично. Животные, наверное, реагируют так же. Но дело в том, что в звуке есть то, что открыли пифагорейцы: главный тон, обертоны и пр. Это присуще всей музыке, и китайской тоже. И это уже не физиологическая вещь. Квинты, кварты – хотя они есть и в природе, но это уже человеческое приобретение. Постепенно письменная музыка начала все это осваивать и со временем дошла до последних обертонов, вышла через них на шум, и каким-то образом круг замкнулся. То есть музыка в своем развитии прошла как бы от начала до конца, и конец совпал с началом, чуть ли не тоническим. Но в новейшей музыке используются различные жесты, тогда как дикарь не обладал никакими жестами. Лахенманн же тончайшими жестами делает какие-то шуршания, которые дикарь с его утонченным слухом, может быть, воспринял бы как опасность.

То есть это – сигнал.

Да, для него – сигнал. И вот музыка пришла к этому же, то есть обрела – на время, может быть, – полную сферу возможностей. И в этой сфере, конечно же, присутствуют первичные сигналы. Допустим, у меня в этой симфонии (Четвертой). Вот эта минорная терция: конечно же, она вызывает определенный тип эмоций...

А почему? Почему некоторые звуки, например, мажорное трезвучие, вызывают у человека усладу? Наработка ли это пласта подсознательного мышления, которая продолжалась тысячелетиями, либо этот феномен имеет физиологическую основу? Почему один

интервал мы воспринимаем как более сладкий, а другой – как более жесткий? Как Вы думаете, с чем это связано? Это пласт мышления, который в нас забит, или физиология?

Да, по-моему, это пласт мышления. В принципе, музыка такого рода нефункциональна. В функциональной музыке все это тоже есть, но в ослабленном виде, у нее другие цели. А вот в музыке, так сказать, письменной, нефункциональной, все настроено на слух, который *любит* ее. Как и в поэзии: она, конечно, предназначена для любого человека, но есть же любители поэзии, как есть любители живописи. А есть люди нейтральные, которые хотя и признают живопись, но могли бы прожить и без нее. Без музыки тоже можно прожить. Чем-то другим. Получается, что музыка письменная опирается на определенный тип людей, которые *любят* ее, склонны к ней, а раз склонны, то обладают определенными *знаниями* или *навыками*.

Вот я, например, вначале любил Бетховена, Пятую симфонию. В Пятой симфонии уже все есть, даже то, чего я еще не знаю. Потому, что если что-то ухватилось, то оно раскрывается постепенно – и возникает ощущение, что ты его понимаешь. Но не в том смысле понимаешь: «Ага! Вот это – то, а это – это». Ты простоходишь в процесс *слушания*. И в этом процессе слушания ты *отождествляешься* с тем, что звучит. *Отождествляешься и как бы тянешься за ним*. Особенно это видно на примере оперных меломанов. Они же токуют! Когда звучит какая-то ария – бери его голыми руками. Он полностью в ней – можно позавидовать. Да, мелодическая форма, знаменитая ария. Но желательно, чтобы другую музыку тоже так слушали. Это удастся, возможно, только тогда, когда вещь ты уже знаешь, когда она тебе чем-то дорога – тогда ты ее слушаешь, как песню, хотя она сложнейшая. Потому что тыходишь в процесс слушания.

А можно в процесс слушания не входить и просто наблюдать, сидя на берегу реки: тут какой-нибудь интервал понравился, там – какой-то взрыв. Тут одно было пропущено, там – другое. Это все равно, как если бы я говорил, а Вы следили, как у меня губы шевелятся. «Вот интересно губы шевелились, а как это называется?». «Мерцание каких-то трезвучий», «музыка, связанная со стилистикой Рахманинова», «романтизм» – это не вхождение.

Любой язык – в каком-то смысле условность (в каком-то смысле!), и музыка идет поверх языка. Если тыходишь в процесс и не думаешь о языке, то ты можешь выражать также немоту. Вот этот простой язык у Хармса и Введенского. Ведь они говорят даже не то, что простым языком, а как будто бы тят-ляп. А на самом деле оттуда светит какой-то абсурд, какая-то совершенно другая вещь!

Получается, они пользуются лексикой вроде бы абсолютно обычной, но все решает контекст. Тот, кто не входит в процесс, не чувствует контекста. Он чувствует, что тут опилки какие-то, а тут – огрызок до минора. До минор, мне и так ясно. Он не вошел в контекст, а раз не вошел в контекст, то этот до минор выпирает. В контексте он отвечает на что-то, а если не входить в процесс слушания – торчит. И начинается такое вот бедствие. Однажды мы слушали «Серенаду» для струнного оркестра. Там был какой-то молодой хлопец из этой тусовки, западный. Он слушал, ему нравилось, нравилось, но когда там возникла мелодия, он так и сказал: «Ну, зачем это?!».

Все испортил

Он не услышал, что мелодия рождалась с самого начала. Его слух был закрыт. Он действовал только в зоне надежности: «Ничего плохого не случается. Все идет нормально. <смеется> Стиль? – Выдержан стиль». То есть человек сидит, чувствует, что тут есть качественная работа. И ему этого достаточно. А тут вдруг раз... Это другой тип слушания, когда слышат не сообщение, а то, как губы шевелятся. И насколько *классно* все это.

Сейчас будет **«Кантата» на стихи Шевченко**. Она в 77-м году сочинена, где-то после Четвертой симфонии. Это продолжение идеи, с которой я тогда как бы сжился, – идеи иконы. В кантате три стихотворения. «Думи мої, думи, лихо мені з вами...». Потом из «Кавказа»: «За горами – гори, хмарами повиті...» И конец «Кавказа» («Кавказ» посвящен другу Шевченко, офицеру, который погиб), где он к другу обращается:

А поки що мої думи,
Моє люте горе

Сіятиму – нехай ростуть
 Та з вітром говорять.
 Вітер тихий з України
 Понесе з россою
 Мої думи аж до тебе!..
 Братньою сльозою
 Ти їх, друже, привітаєш,
 Тихо прочитаєш...
 І могили, степи, море,
 І мене згадаєш.

В чем тут заключается иконность? Первая и третья части – тихая музыка, средняя – громкая. Но все три части объединяются одной мелодией. Получается как бы портрет Шевченко, он одновременно и печальный, и гневный, но тот же самый. Вот в этом и заключается иконность. Исполняет «Думка».

<Звучит «Кантата»>

Сл.: Ваша музыка – я говорю сейчас о вокальных и хоровых произведениях – изобилует очень подробными адресными примечаниями. В том числе примечаниями, касающимися фонической стороны слова, причем именно украинского слова. Например, в «Прощай, земле» Вы пишете для русских исполнителей: «а» – это «о», «о» – это «о» и так далее. Здесь распето не только слово, но и вся звуковая аура этого слова. В этой связи такой вопрос: можете ли Вы себе представить, что этой кантатой заинтересовались бы немцы или французы и захотели бы перенести текст на другой язык? Возможно ли это? Или эта музыка обречена на одних только украинских исполнителей? Если распеты «а», «о», «м» – как быть в таком случае?

Когда я сочинил эту кантату, я прошел все круги ада, в смысле хоров. Всем я играл эту партитуру. В том числе и «Думке» – там тогда Кречко хормейстером был. Ему она понравилась, и он сказал (на украинском языке такие преувеличения хорошо звучат): «Кров'ю серця написано...». Потом он понял – трудная вещь, но говорит: «Ну, в космос же полетіли». На следующий день вдруг звонит: «Приходите, за-

бирайте партитуру.» – «А в чем дело?» – «Да там жінкам – високо. Фа, ломаные голоса...», – какая-то чушь. Ладно, думаю. Забрал.

До Кречко был Иконник. Когда я ему сыграл кантату, он сказал: «Придите, я Вам покажу, что это невозможно спеть». Я пришел на репетицию, а у него там все хормейстеры сидели, они с листа «Думи мої, думи» спели. Он удивился: «А ну, еще раз попробуем», – удивился, что сразу получилось, и так красиво. Первую часть можно было спеть, вторая – сложнее. Потому он сказал: «Мы будем исполнять одну часть». Я говорю: «Я не разрешаю одну часть». Он: «А кто Вас будет спрашивать?» – «Ну, как же, кто?» Он: «А почему так грустно?» – «Так стихи почитайте».

Потом Кречко, потом Марклевский. Куда-то все исчезали. Потом до меня дошло, что это было связано не только с трудностями, но и с текстами. «Думи, мої думи» – это ж были позывные радио «Свобода» тогда. Эти слова имели какой-то политический смысл. И хормейстеры, видимо, на это реагировали. Потому что надо же было премии получить, звания. А им бы сказали: «Что же вы поете?». Кроме того, я был авангардистом, и у них было какое-то подозрение – не провокатор ли я, может подослали? А я просто любил Шевченко.

Еще один маленький круг ада был связан с Полянским. Когда я ему все это рассказал и спросил: «Может быть, Вы?» – тот ответил: «Давайте». Я говорю: «Но там украинский язык». «Ничего, я сам украинец, и у меня три четверти хора – украинцы.» Я взял пятьдесят экземпляров партитуры у Иконника, отнес эту торбу на вокзал и сказал, чтоб там встречали не инвалиды <смех в зале>, а люди с тяжелыми руками. (А Иконник отдал партитуру с такой радостью, как будто он червону свитку отдает <смеется>. Даже не пытался выяснить, зачем). Потом Полянский приезжал с хором в Киев. И меня несколько раз поздравляли, потому что он по радио сказал, что будет эту вещь исполнять. А потом он куда-то исчез. И радио исчезло.

И вот однажды – Советский Союз уже кончился – я был на Западе, мне дают кассету под названием «Концерт русской музыки». Почему-то русской. Начинаю слушать: Пярт, Губайдулина – и вдруг узнаю кантату. Поют на украинском языке. Какие-то голландцы. Худо ли, бедно – но спели. На Западе эти хоры, они, что ни напиши, – все споют. Хоть так, хоть эдак, но споют. Хоть там есть кластеры и петь сложно. Я не знаю даже,

что это был за хор. И вот с этой кассетой – тогда уже не Кречко был, а Савчук – я иду в «Думку» и говорю: «Ну, как Вам не стыдно. Вы говорили – неисполнимо. А голландцы исполнили». И Савчук без всякого моего участия исполнил эту кантату в концерте, а потом записал.

Здесь нужен большой хор, камерный хор может только первую часть спеть. Или последнюю. То есть это будто специально для «Думки» написано. Я думаю, чем больше бы они эту кантату пели (а Савчук один раз ее исполнил и этим ограничился), тем лучше и легче бы было: она сложная. Эту вещь нужно петь просто из-за Шевченко. Тут есть попадания в Шевченковский текст. Если это все проявить, то будет другой смысл, не тот, что в «Кавказе» Людкевича. У Людкевича не в Шевченко дело, там просто музыка позднеромантическая. А тут – попадание в текст.

На Западе принято на языке оригинала петь. Поэтому сейчас все издают с транскрипцией. Желательно, конечно, текст знать. В хоре же обычно текст плохо слышен. А текст этот в украинской культуре священный. Его все знают.

Сл.: Валентин Васильевич, вопрос из чисто языковой области. Между многими Вашими произведениями наблюдается определенная связь: Вы используете какие-то тождественные мотивы, попевки, которые практически без изменений переходят из произведения в произведение. В частности, «Квартет», который сегодня прозвучал: там ближе к последней кульминации появляется очень характерный мотив, который почти без изменения звучит в Третьей сонате. Что Вы вкладываете в такие связи?

А какой мотив? Там нет такого. Это все элементы языка. Если Вы возьмете Моцарта или Гайдна – там все из одного квартета в другой переходит и все решает контекст. Бывают случаи цитирования, как в «Метамузыке», допустим. Или у Шостаковича, в Восьмом квартете – это совсем другое дело. А тут просто языковые элементы. Вот как Денисов «попал» на эту интонацию из «Зонтиков» – та-ра-ра-та-та... Это у него языковое, но из этого языкового он все время делает разные вещи. По моему, это не только признак инерции, это как бы самоканон. По сути – как бы серия, но в другом смысле, языковая серия.

У меня был тот же вопрос, но я хотел задать его иначе: у Вас достаточно часто повторяется одна и та же идея – зачем Вы ее повторяете?

Какая идея? Квартет и соната – это же совершенно разные миры.

Интонационно узнаваемая попевка либо мелодический мотив, который мы узнаем, – он опознается на слух Вашими словами. Я хочу спросить: вот эта идея, Вы ее проносите в одном, другом, третьем контексте – чем она вызвана? Вы не сказали? Люди не поняли? Представьте себе, что я бы Вам все время говорил: «Хорошо на улице!» Вы меня о другом спрашиваете, а я: «Хорошо на улице!»

Так это повторение, это минимализм <смеется>.

«Сегодня хорошо на улице», «На н а ш е й улице хорошо!»

Да-да, и с улыбкой, с улыбкой.

С чем это связано? Просто интересно.

По сути вот с этим: «Хотел бы в единое слово». Ведь все время пишется один и тот же текст. Можно, конечно, поставить перед собой цель не повторяться. Стравинский, например. Он хоть и хотел не повторяться, но заикался-то он так же! Ему подставляли новую тарелку с рисом, а он ел ее той же ложкой, которая у него с «Петрушки» была.

Получается, что языковой ореол, который вырабатывается – он, конечно, бросается в глаза, но все же миры-то – разные. Сергей Борисович Крымский (он знаток музыки, просвещенный любитель, мы часто слушали с ним мою музыку в Ворзеле) сказал мне, что у меня в каждом сочинении новая концепция. Он сказал, не я. По его слуху!

Если есть вот эти опознаваемые вещи, то нужно смотреть, в каком контексте они появляются. Допустим, я часто нахожусь в зоне, которую я называл «принципом серенады». В середине Четвертой симфонии, например, нагнетается, а по-

том прорывается тема тромбонов. *Там та рам.* Эта минорная терция – она с самого начала билась. Билась, билась и потом эту стену проломила. Это была очень далекая стратегия. Вот это принцип серенады – когда мелодия появляется не просто так, что вот сидел-сидел, а потом нужно же, чтоб народ не скучал – так появилась мелодия. Она зрела изначально. Если ты войдешь в процесс слушания, она будет как подарок или какое-то открытие. А если не войдешь, то сразу скажешь: «О, опять у Вас мелодия, как и в прежней музыке было».

Мелодия, да не та. Мелодия – другая. Принцип тот же, но это как с принципом сонатной формы. Есть главная партия и есть побочная, главная всегда есть главная, побочная – всегда побочная, и они всегда опознаются. Но *какая* главная? И *какая* побочная?

У Бетховена или Моцарта тоже можно найти массу сходных вещей, но отрицательно это действует только там, где эта схожесть не дает результата. Допустим, моцартовское какое-то произведение (при всем том, что это Моцарт!), а вот не получилось. То ли потому, что много писал, то ли по какой-то иной причине, но нет этой неповторимости Моцарта. А вот когда неповторимость есть, то чувствуешь, что хотя все эти элементы были и в других сочинениях, но там они были в другом контексте. Вот это вот важно. Если неповторимости нет или если кто-то ее не чувствует, то бросается в глаза схожесть элементов.

А не почувствовать неповторимость можно потому, что, слушая музыку, мы часто отлыниваем от музыки, мы ее анализируем еще до того, как услышали. Это все равно, что я еще не съел пирожок, а уже провел анализ, из чего он сделан: из риса, мяса, муки...

...белки, калорийность...

Да-да. Сперва нужно все это проглотить. И если не отравился – тогда анализировать <смеется, смех в зале>.

Сл.: Мы уже съели, не отравились – и теперь время проанализировать... Я хотел бы вернуться к вопросу Вашего музыкального языка. Вы много раз говорили, что это не полистилистика, и мы, действительно, ощущаем это на слух, хотя аналитически можем выч-

ленить массу элементов, которые в одном стиле, как правило, не сосуществуют. Элементы, которые появлялись в разные эпохи, в разном контексте. Скажите, что является тут интегрирующим началом, что их объединяет? Если это контекст, то объясните, пожалуйста, на примере конкретных произведений, которые сегодня прозвучали, или, быть может, на примере «Серенады», в чем заключается этот контекст? Как его можно сформулировать? Контекст, который все объединяет, причем не только на уровне языка? Малая терция в Четвертой симфонии, например, объединяет все на уровне языка. Но есть у Вас, наверное, и какие-то более общие идеи?

Я уже говорил, что в этой ситуации важен первотолчок. Допустим, Вторая фортепианная соната или «Драма»: в начале «Драмы», в ее первотолчке есть уже «схватываемость» всей проблемы, которая будет разворачиваться дальше. Потом важен путь. Не помню, кто именно, кажется, Бетховен говорил, что сочинение

– это экспедиция, путешествие в неизведанное. А что значит неизведанное? Конечно же, все эти языковые вещи что-то напоминают, но сам путь непонятен, неизведан. Это как будто другая страна. Одна страна отличается от другой не тем, что в одной, скажем, есть крокодилы, а в другой – медведи. И там, и

здесь есть люди, это главное! А крокодилы – вещь, наверное, вторичная для путешественника. Важно, чтобы процесс создания произведения, все равно – полистилистического или моностилистического – держался на этом потоке, в который тыходишь. Потом – на взаимосвязи того, что было, с тем, что будет дальше. Этот путь оглядывания – нечто большее, чем просто логическая связь. Логическая связь обеспечивает

Важно, чтобы процесс создания произведения, все равно – полистилистического или моностилистического – держался на этом потоке, в который тыходишь. Потом – на взаимосвязи того, что было, с тем, что будет дальше. Этот путь оглядывания – нечто большее, чем просто логическая связь. Логическая связь обеспечивает тексту какой-то статус, но важно, чтоб логика рождалась из этого «сквозняка», который увлекает тебя за собой.

тексту какой-то статус, но важно, чтоб логика рождалась из этого «сквозняка», который увлекает тебя за собой. Некоторые люди играют и четко знают, что именно они сейчас играют. А есть люди, у которых даже в жесте видно, что они тянутся к следующему звуку. Вот Рихтер, например, – во всяком случае, в пору его расцвета: он вроде бы спокойно играет, но чувствуется, что он думает даже не на несколько звуков, а на

несколько разделов вперед. И тогда возникает вот эта вот взаимосвязь одного с другим.

Получается, что вещь подобна биологическому существу. Кто-то, кажется Мазель, писал о том, что биологические связи множественны: есть основная связь и есть связи дополнительные. Одна связь – это опасно, она может оборваться. Поэтому в музыке есть

еще и дополнительные связи. Допустим, техническая связь (понятийное, логическое) – одна, а есть еще связь семантическая, окутывающая. Если техническая прервется, то мы можем худо-бедно на семантике пролететь.

Но тут важно, что текст и контекст рождаются тогда, когда мы входим в процесс слушания. Конечно, нам что-то мешает. Во-первых, мы сами себе мешаем, потому что думаем: «Почему я должен это слушать, не критикуя?». На самом деле – я заметил это воочию по своему опыту – что я тогда вещь по-настоящему воспринимаю, когда слушаю музыку без критики. В этом случае критика рождается сама собой. Когда же я критикую музыку во время слушания, я, по сути, напрасно теряю очень много времени. Потому что, критикуя, ты теряешь связи, отсюда и недовольство. А оказывается, это недовольство было связано с тем, что ты потерял

взаимосвязи. Ты просто не вошел в процесс слушания. И пошло-поехало. Любой текст нужно знать. Во время слушания какого-то нового текста – да и старого! – желательно от критики воздержаться, потому что критика никуда не денется. Она у человека, который что-то понимает, рождается сама собой. Но зато ты будешь ценить главное. А второстепенное будешь *прощать*. В принципе, если бы мы имели вещь абсолютную и совершенную, мир бы кончился. К любой вещи, даже к шедевру, можно придраться и найти в ней какие-то недостатки.

Что касается объединения элементов разных стилей. Если внимательно присмотреться к музыке Баха или Моцарта, – присмотреться просто так, с точки зрения стиля, то там тоже проглядывают прежние эпохи. В интонациях, в каких-то мгновениях. Языковое единство их закрывает, но если присмотреться, то и там это есть. Допустим, Моцарт по сравнению с Бахом или его эпохой – такое упрощение! Как будто музыка превратилась в детскую забаву – *тру-ля-ля*. И тем не менее: вот это упрощение есть, а какая-то форма, пространство раскрылись. И возникает ощущение связи с прошлой эпохой, но не буквальное, а какое-то мерцающее что ли.

Сл.: Валентин Васильевич, Вы всегда говорите о значении первотолчка и о том, что мы входим в произведение как в путешествие. Действительно, когда мы слушаем Ваши произведения абсолютно не анализируя, не думая какая там логика, мы ощущаем естественность нашего движения, равно как и естественность того, что это движение завершается или, наоборот, продолжается. Нет никакого расхождения между ощущением движения и ощущением формы, которая у Вас возникает. В связи с этим такой вопрос: когда Вы начинаете произведение и вступаете в это путешествие, представляете ли Вы себе или, может быть, задаете его будущие масштабы? Потому что мы знаем, что для малого произведения – один толчок, один тип тематизма или один тип начальной формулы, один масштаб; для большого – другой. В какой степени Вы осознаете масштабы будущего произведения?

Трудно сказать. В принципе, было несколько моментов, когда начало было совершенно непонятное – к чему и когда. Просто – как бы плацдарм. На всякий случай высадили на каком-то берегу. На всякий случай высадили, смотрю – получилось. Окопался. Вот, в виде эскиза. Так было, допустим, с «Постлюдией» для фортепиано с оркестром. А потом – уже не знаю, по какой причине, – я пошел дальше.

Тут получается такая вещь: возможно, память специально играет какую-то щадящую функцию, что ты забываешь, как оно началось. И вот эта память, как бы некий инстинкт, заставляет тебя это начало забыть, потому что если ты будешь его помнить, то ты не сможешь двигаться. Ты их забыл и вдруг опять «влипаешь», на те же грабли наступаешь. А если будешь помнить, где грабли лежат, то станешь их обходить. Вот эти грабли – это и есть внезапность, вот этот «прокол». Но это, конечно, не ответ на ваш вопрос.

Тут важна внезапность, неожиданность, вот этот «прокол» стены сделанности.

Сл.: Я хочу добавить, что для нас, во всяком случае, для людей моего круга, чрезвычайно важно то, что мы слышим Вас, потому что мы знаем Вашу музыку и никакого расхождения не возникает. Для нас Ваша музыка – это чрезвычайно важное явление, потому что мы хотим, чтобы композиторы писали музыку именно так, т.е. отталкивались от внутреннего импульса, а не от готовой пространственной формы или структуры; потому что мы видим в ней сохранение самого главного, что, на наш взгляд, есть в искусстве и музыке: настоящего творческого толчка, который все определяет. Интересно было бы узнать, как Вы пишете: Вы полагаетесь исключительно на внутренний голос или же Вы ставите перед собой какие-то цели?

Музыка, которую мы сейчас слушали, была связана еще и с тем, что другого выхода тогда не было: либо просто вот так сочинять, либо вообще ничего не делать. Вот это ощущение частного человека в государстве, где было принято делать карьеру и где человек не делал ее не потому, может быть, что презирал это занятие, а потому, что все было

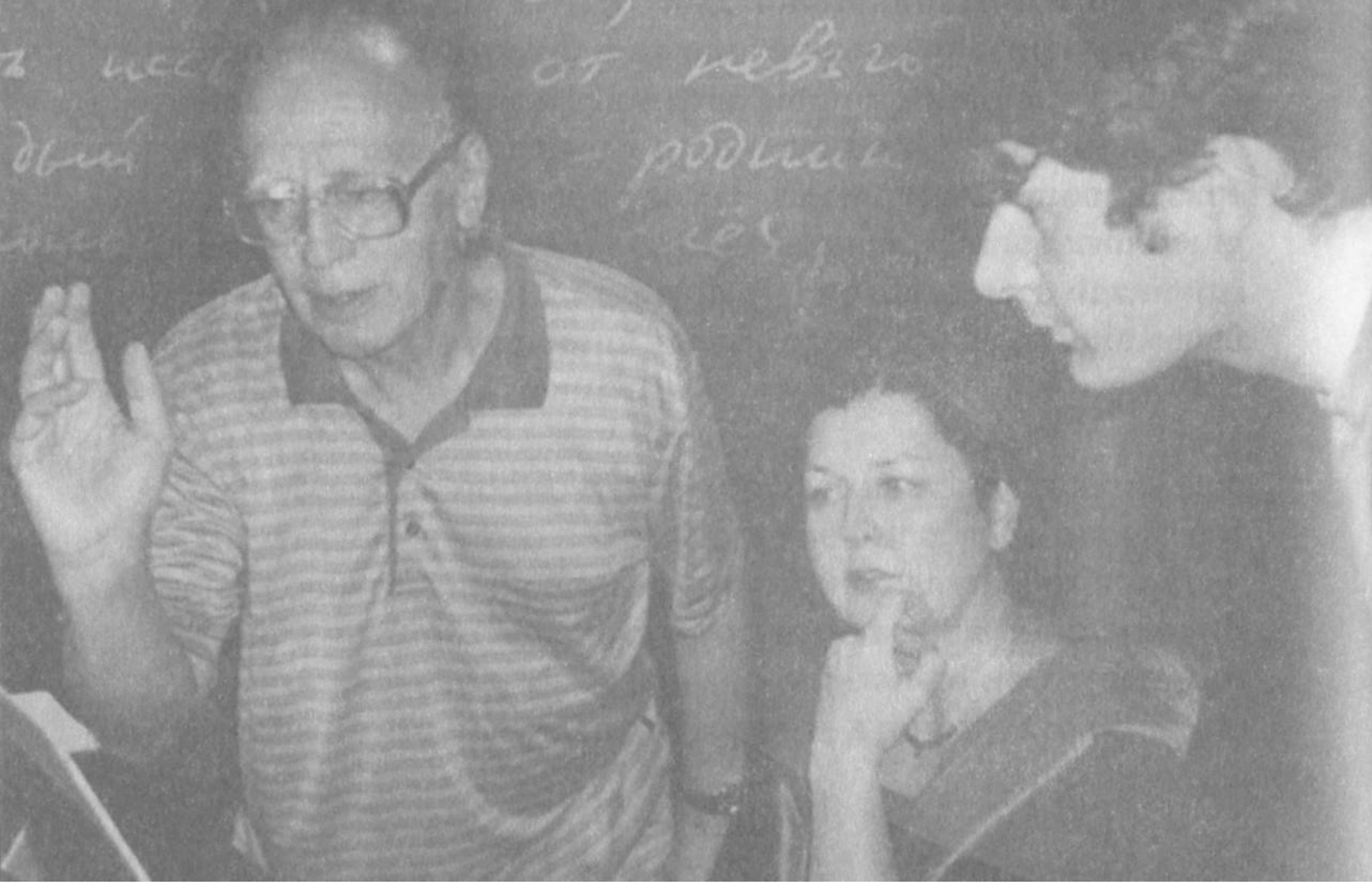
перекрыто. Если бы звали тогда, может, я бы на эту удочку и попался. Но не звали. Так что оставалось только сидеть дома, пить чай с утра до вечера, играть Баха или Моцарта, а в оставшееся время сочинять то, что хотелось душе. Тогда, конечно, было страшно, но сейчас, задним числом, видишь, что трудности бывают благотворными. До поры до времени, конечно. Если бы их не было, мы были бы счастливее, но все же они могут создать какие-то условия, при которых что-то проявляется...

Сочинительство было в наше время делом не то что трудным, но опасным. Это сейчас – что ни играй, все как об стенку горохом. А тогда следили за тем, что ты что-то не то делаешь. Бибика, например, однажды вызвали в Горсовет, потому что он там где-то стаканчики бросал или чашки. Вызвали и предупредили. И когда он рассказывал об этом у нас дома, он посмотрел гневно в какую-то даль и произнес фразу, за которую мы с Ларисой еще больше его полюбили: «Но это не остановит моей творческой активности!» <смеется, смех в зале>.

и заветного подвала,
живых стран сохранена —
анец, песня, звон кимвала;
кубок чистой Иппокрены,
я, наполненный до края,
в эти чистые уста
правде алой чашы
и, от счастья заморив
тебе, где тьма и темнота

ПОЭЗИЯ И МУЗЫКА:

III
ому, угаснуть без остатка,
о том, что не знаешь ты,
волнение, лихорадка,
малови земной твисты;
касается волос,
и неслышно от неволи
двой — родимый
и неслышно

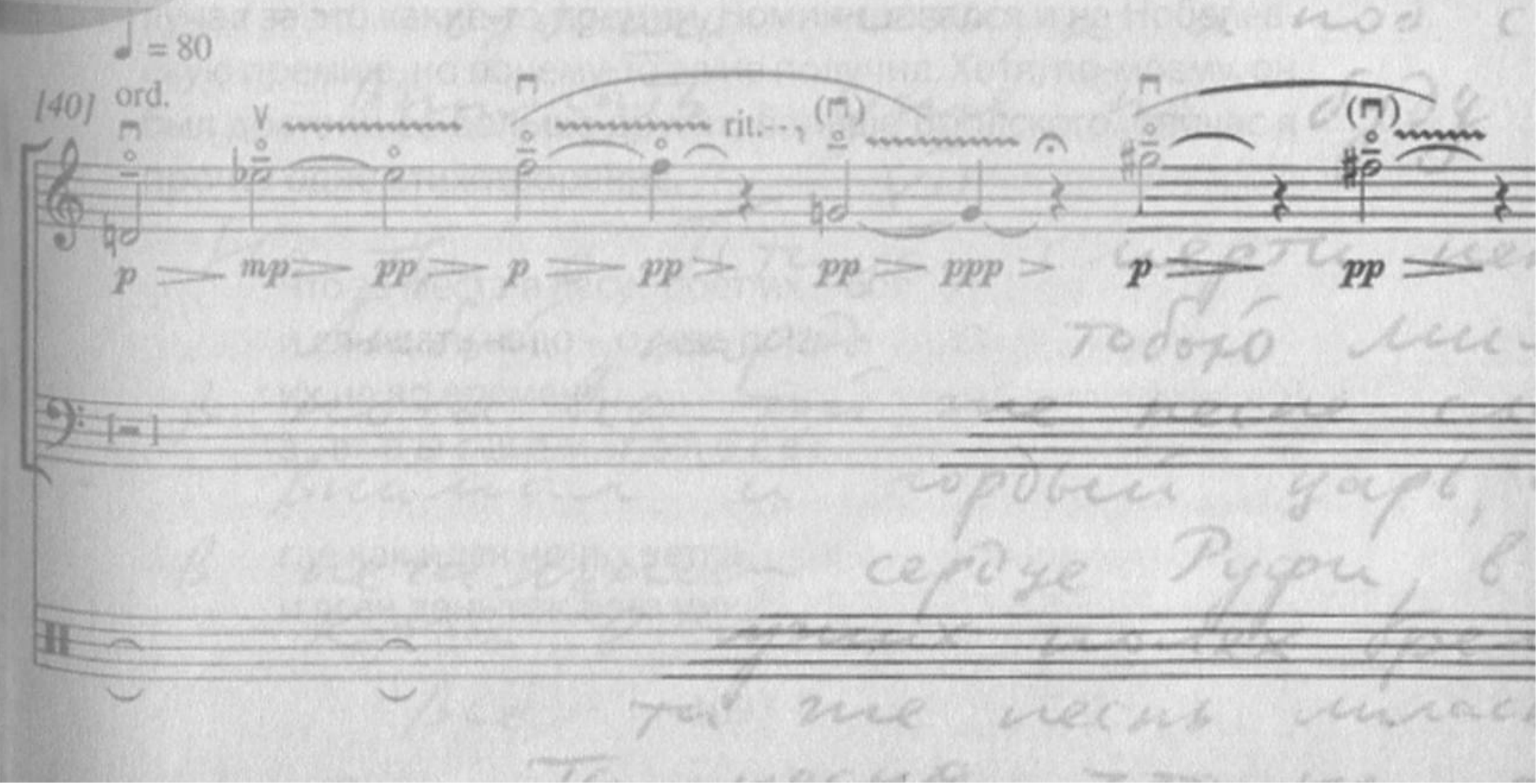


“Лесная музыка” на стихи Г.Айги для
сопрано, валторны и фортепиано
(1977-1978)

“Тихие песни” для голоса и фортепиано
(1974-1977)

“Четыре песни” на стихи
О. Мандельштама (1982)

Ведущий — Сергей Пилютиков



Сначала я поставлю одну часть «Лесной музыки» на стихи Геннадия Айги. Тут три части, но это большая композиция, она длится минут двадцать пять. Написана она в 1977 г., тогда же, когда и «Тихие песни».

Не знаю, знакомы ли вы с этим поэтом, но это гениальный русский поэт, самый значимый после Хлебникова, по-моему. Почему Хлебникова? Потому, что Айги последовательно использовал вольный стих (у других поэтов были только его элементы). Благодаря ему русская поэзия обрела полноту, которой ей раньше не доставало.

На Западе Айги очень известен, во Франции его ценили самые выдающиеся поэты. Он начинал вместе с Евтушенко, Ахмадулиной, но не стал официальным, эстрадным поэтом. Общался с Пастернаком в Переделкино, когда был студентом Литературного института. Пастернак его сразу заметил. По национальности Айги чуваш, но с чувашского языка перешел на русский, стал русским поэтом. Тем не менее, переводил на чувашский антологию современной французской поэзии, получал за это какие-то премии. Номинировался и на Нобелевскую премию, но почему-то ее не получил. Хотя, по-моему, он был достоин ее больше других, больше Бродского. Сейчас я прочту одно стихотворение.

Что за места в лесу? поет их – Бог
и слышать надо – о, уже пора! –
их не во времени
а в высшем голосе:

где как идея ночь светла
и ясен день как Бога ум:

пусть – так поются! это наше счастье
что так их можем представлять! –

но есть – не только представляемое:

есть светлое один – в любой поляне:

как важно это для меня! –

то рода свет (одно и то же гласное:

поет – во всех местах в лесу
его один и тот же Бог).

<звучит «Лесная музыка»>

Сейчас будут «Тихие песни». Это цикл из 24 песен на стихи классических поэтов, он состоит из четырех разделов. В принципе, он рассчитан на то, чтобы его исполняли без перерыва. Тогда ощущается, что это вещь поставангардная. Но в концертных условиях это, видимо, невозможно: концерт обычно состоит из двух отделений, поэтому делается перерыв где-то после 12-й песни. Стихи тут, в основном, известные, антологические. Первый раздел – это 5 песен, которые идут *attacca*: «Болящий дух врачует песнопение» и «Были бури, непогоды» Баратынского, «Жестокая красавица» Джона Китса, «Унылая пора, очей очарованье» Пушкина, и пятая – на украинском языке – «Прощай, світе, прощай, земле». Вот эти пять песен составляют первый блок.

Потом живая пауза, после которой идут 11 песен, но на первом диске, который я поставлю, их шесть, а на втором пять. «Что в имени тебе моем...» Пушкина, Мандельштам – «Я скажу тебе с последней прямокой», «Пью за здоровье Мэри» и «Зимняя дорога» Пушкина, Лермонтов – «Белеет парус одинокий», «Я встретил вас» Тютчева, наконец, седьмая из этих 11-ти «Островок» Шелли. Только там другой перевод, не тот, который использовал Рахманинов, – Бальмонта.

Второй диск – продолжение этого цикла из 11 песен. Это «Несказанное, синее, нежное», «Отговорила роща золотая» и «Топи да болота» Есенина. Завершает этот второй раздел «Зимний вечер» Пушкина: «Буря мглою небо кроет...».

В третьем разделе три песни на стихи Лермонтова: «Когда волнуется желтеющая нива», «Выхожу один я на дорогу» и «Горные вершины».

Четвертый раздел состоит из пяти песен. Это «Мне не спится, нет огня» Пушкина, «Все отнял у меня казнящий бог» Тютчева, «Пора, мой друг, пора, покоя сердце просит» Пушкина, потом «И Моцарт на воде, и Шуберт в птичьем гаме» Мандельштама. И последняя песня – «О милых спутниках, которые наш свет Своим сопутствием для нас животворили, Не говори с тоской: их нет; Но с благодарностию: были». Это Жуковский, я стихотворение целиком прочел.

В «Тихих песнях» лексика совершенно иная, и, по видимости, этот цикл ничего общего с авангардным периодом не имеет. Но как целое он связан с авангардом, потому что это как бы европейская рага (индийская большая форма), или европейский шашмаком (арабская большая форма). «Шашмаком» означает «шесть макомов», или шесть песен. Это гигантский цикл, где вокальные произведения на стихи классических арабских поэтов разных веков перемежаются инструментальными проигрышами, так что создается как бы большая песня. Во время экспедиции в Ашхабаде я общался с академиками, которые все это исполняли, почтенными такими дедами. Они мне говорили: «Чтоб больше одного шашмакома Вы не слушали – он 4 часа длится!» <смеется>. Так вот, это как бы одна песня, но в ней все поэты из разных веков как бы братья. Получается, что «Тихие песни» – это что-то вроде европейского шашмакома, потому что тут все поэты словно бы пишут одну песню, и тут есть иносказание. А эта идея в каком-то смысле связана была с авангардом. Если взять, к примеру, «Зимний путь» Шуберта, то там все же чувствуется персонаж – сам лирический герой, по сути – сам Шуберт, который проходит этот путь. А тут – отстранение: вроде бы в каждом стихотворении *есть* персонаж, но все же персонажем является сама *лирическая поэзия*. На эти стихи писали и классики – Глинка, Чайковский, Рахманинов – но в то время персонажем тоже был человек, поющий этот текст. Здесь же не персонаж поет стихотворение, а стихотворение само себя поет, это немного разные вещи. В записи этот нюанс, возможно, не так заметен, но при живом исполнении ощущается, что это особый тип изложения, который, кстати, не все выдерживают. У меня был один случай в Свердловске. Там исполня-

лась только часть цикла, и, тем не менее, один слушатель не выдержал и на самой благодатной песне – «Когда волнуется желтеющая нива» – пошел с проклятиями по рядам <смеется>.

А что он говорил?

Не знаю, что он говорил! Не выдержал. Так что я вас предупреждаю! Нет, понятно, почему он ушел: он хотел послушать концерт современной музыки, авангардной. А тут – простая вроде бы музыка, связанная с мелодией. Может быть, это его так возмутило. Но мелодия – вещь ранимая. В общем, эти песни связаны с мелодической формой, именно с мелодией, а не просто мелодизмом: не скрывается куплетность, рифма не скрывается. Короче говоря, попробуем. Все это поется *sotto voce*, вполголоса.

На протяжении какого времени был сочинен этот цикл?

Сочинялся он где-то три или четыре года, с 1974 по 1977 г. Точнее, он даже не сочинялся, а образовывался как-то незаметно. Первой я написал песню «Сквозь волнистые туманы» Пушкина. Сначала она была одна, потом к ней начали присоединяться другие песни. И только по мере того, как они начали «кучковаться», находить себе «сестер», «братьев», стали происходить такие вещи, как с таблицей Менделеева: какая-то клетка пустовала, а потом она ему приснилась, то есть приснилось, что какого-то H_2O не хватает. У меня тоже возникали какие-то пустоты, которые потом заполнялись. То есть сначала это были просто отдельные песни, ни на что не претендующие. Но именно благодаря тому, что они начали объединяться, они стали усиливать друг друга; постепенно сложилась концепция, и уже потом, в 1977 г., выстроилась вся эта композиция. То есть я не сочинял «Тихие песни» намеренно, принципиально, как композиторы сочиняют вокальные циклы. Я просто жил то время и, что называется, *прожил* их. Заголовок «Тихие песни» указывает на манеру исполнения, *sotto voce*.

Потом мне принесли – я и не знал, что такой есть – цикл Иннокентия Анненского с таким же названием, «Тихие пес-

ни». Это его первый цикл, и он там даже скрыл свое имя под псевдонимом «Никто». То есть он подписал их «Ник. Т-о». Вообще-то эти его песни на поверку оказались не такими уж тихими. Но там был особый поворот, который подхватили потом Ахматова и Мандельштам, другие акмеисты. Так что эти «Тихие песни» в каком-то смысле перекликаются с Анненским, но задним числом.

<Звучат «Тихие песни»>

Вы немного рассказали о том, что послужило отправной точкой для создания этого цикла. А как Вы почувствовали, что его нужно закончить? Ведь, в принципе, Вы могли бы продолжать его и по сей день. Что послужило для Вас сигналом того, что это – окончание?

Во-первых, само стихотворение «О милых спутниках» – оно по сути финальное. Кроме того, последние пять песен построены как бы на фонемах предыдущих, более простых песен. Но там есть как бы скачок, это уже не просто песни, а что-то более современное, по структуре они иные. Это и определяет их финальную позицию. Если исполнить их отдельно, то получится совершенно иная вещь. Но они вписываются в целое, потому что при всей своей строгости состоят из слабых мотивов, которые были в более простых песнях. Эти мотивы обрели в них новую жизнь. Там даже названия другие: «Элегия», «Постлюдия», «Ода», а не просто заголовки, совпадающие со стихами. У этих песен более сложная структура, она использует потенциал куплетной формы, но опирается на другие законы. То есть там есть еще язык в языке. И это дало мне право увидеть, что все замыкается и возникает заверченный цикл.

Тут есть внутренние связи, потому что те же мотивы переходят к другим словам и поэтам. Сразу эти связи, может быть, не слышны, но если вещь знаешь, они проявляются.

Раньше я был более категоричен, мне хотелось сохранить уникальность того, что это громадный цикл. Но сейчас я думаю, что вполне возможно исполнить фрагмент, и этот фрагмент будет сильнее действовать, чем цикл в целом. (Если, конечно, спеть его таким образом, как я говорил). Я убедился, что фрагмент может быть более сильным и бога-

тым, чем целое, если он несет в себе это целое, потому что тогда вокруг него возникает свобода.

Это то, что говорил Тютчев о Тютчеве: фрагменты оды. У Тютчева стихотворение часто начинается как ода, но у Державина это была бы ода на пять страниц, а у него – четыре строчки. Это фрагмент оды, и как фрагмент он свободен от сюжета. Там все сконцентрировано в малом, но малое несет в себе мощный посыл, силу, которая распространяется за пределы стиха.

Теперь хотел бы задать Вам вопрос более общего плана. Почему именно у поэзии и музыки нашлись такие глубокие точки соприкосновения? Что является для них главным объединяющим началом? Может быть, звук?

Само стихотворение (я имею в виду стихотворение, в котором есть ритм) – оно уже как бы намекает на музыку: пропорции, чередующиеся строфы. Именно поэтому музыка и поэзия вначале были едины. Но потом они разделились для того, чтоб обрести свободу поодиночке. Хотя и сейчас есть так называемые барды. У них музыка и поэзия пребывают в единстве, но там и поэзия должна быть не совсем «доведена», и музыка должна быть более слабой, тогда получается цельный продукт. Часто говорят, хотя это, может быть, и не совсем правильно, что на менее значительные тексты му-

зыку писать легче. Тут причина именно в том, что музыка свободнее себя чувствует, когда текст не претендует на совершенство. Он, может быть, чем-то и за-

Я убедился, что фрагмент может быть более сильным и богатым, чем целое, если он несет в себе это целое, потому что тогда вокруг него возникает свобода.

девает композитора, своими эмоциями, например, но потом композитор обращается с ним совершенно свободно. А когда ты берешься за такие тексты, как эти... В 50–60 гг. Яковенко массу циклов советских композиторов исполнил, не только Прокофьева или Шостаковича, но и все циклы, которые в Москве писались. И вот приступая к очередному циклу, он меня все время спрашивал: «Ну, зачем композитор взялся за этот текст, чего ему у Пушкина не хватало?».

Да, я тоже хотел Вас об этом спросить. Мы с Вами много говорили о том, что Ваша инструментальная музыка самодостаточна, что к ней не нужно прилагать каких-то описаний и объяснений, Вы всегда это подчеркивали. Почему же Вы решаетесь обращаться к таким самодостаточным текстам, которым ничего не нужно?

Отвечу и Вам, и Яковенко. Даже если новые вокальные циклы и не будут жить так долго, как циклы шубертовские, все же тенденция в них правильная. В момент своего возникновения тексты (в особенности классические, антологические, т.е. тексты, которые все знают) были живыми, и их читали вслух. Затем стали читать вслух все меньше и меньше, а потом вообще начали читать одними глазами. Если какой-то чтец и берется их исполнять, то слушать его невозможно, потому что их мало кто может прочесть по-настоящему хорошо. И стихотворение усыхает. То есть оно, хотя и живет, но живет как бабочка под стеклом. Да, эта бабочка и под стеклом сохраняет свою красоту, но музыка на мгновение как бы возвращает ей жизнь, словно бы подпитывает ее живой водой, и она освобождается из-под стекла, чтобы немного «полетать» – хотя бы для самого композитора. (Я говорю «хотя бы для композитора», но, может быть, и не только для него одного). Получается, что те, кто прикасается к таким текстам, как бы оживляют их и не дают им стать просто хрестоматийными. То есть эти священные тексты, которые вроде бы всем уже надоели, вновь оживляются.

Кроме того, поскольку тексты такого рода все уже знают, у музыки появляется дополнительная свобода. Что-то подобное происходит и с текстами литургическими. Верующим, которые ходят в церковь, они хорошо известны, и композиторы не выдумывают новых текстов, а продолжают бесконечно повторять существующие. А, повторяя их, они обретают свободу. Потому что, когда поет хор (я имею в виду литургическое богослужение), то бывает, что и слов не слышно, но их все равно можно узнать.

Тут речь идет о профанной культуре, но она тоже имеет свои священные тексты. Мы называем их антологическими: определенный тип людей в этой культуре их знает или вынужден знать. И вот желательно на эти тексты писать, писать

и писать, как пишут музыку на тексты литургические, чтобы они оживали.

Но тут есть одна проблема. Часто композиторы делают так: берут эти тексты и *навязывают* им музыку. В частности,

А тут, я думаю, важно услышать стихотворение, как оно само себя хочет произнести. Конечно же, оно произносит себя не таким актуальным языком, как я бы хотел. Я бы хотел иначе, но стихотворение мне сопротивляется.

у Шостаковича (он писал вещи на стихи Пушкина) есть, по-моему, какое-то навязывание его лексики стихотворению. Возможно, тогда это было и нужно. А тут, я думаю, важно услышать стихотворение, как оно само себя хочет произнести.

Конечно же, оно произносит себя не таким актуальным языком, как я бы хотел. Я бы хотел иначе, но стихотворение мне сопротивляется.

То есть текст находится в том времени, в котором он был написан?

Нет, дело не только в этом! Например, слова «болящий дух врачует песнопенье» нельзя соединить с такой вот изломанной мелодией <демонстрирует, как нельзя спеть эти строки>. Нельзя так!

А почему нельзя?

Потому что тут другой словарь. Если хочешь петь так, нужно искать другие стихи, может быть, авангардные, которые имеют какую-то взрывчатую структуру. А в этих стихах структура иная.

Но не кажется ли Вам, что в таком случае Вы окзываетесь привязанным к эпохе, когда создавались эти стихи? Вы же сами говорите о том, что стих соответствует языку того времени, когда он был написан, то есть соответствует языку романса.

Но этот язык, между прочим, перешел и к нам. Если не брать во внимание какую-нибудь блатную речь, то мы при-

близительно говорим пушкинским языком. Тут та же интонационная среда.

Прикасясь к стихам, музыка может пойти и по линии стилизации. В этом тоже есть своя удача, для фильмов так часто пишут. Но есть и другой путь: *прислушивания к стиху*.

Конечно же, стихотворение имеет свою музыкальную инерцию. Это то, что преобладает, например, у дилетантов: они слышат не само стихотворение, а его структуру, переносят ее в музыку, в результате чего получается такое анонимное совпадение. В этой анонимности стихотворение тоже может жить, но благодаря каким-то дополнительным, не музыкальным средствам: тому, как человек поет, искренне ли он поет, в какой обстановке поет, – у костра, другу под гитару и пр.

Вместе с тем, в каждом стихотворении есть определенная зона выражения, *желаемого* этим стихотворением. В эпоху его возникновения эта зона была более узкой, но когда прошло 150 лет, она расширилась. Потому что в том же языке, благодаря развитию искусства и гармонии, возникли какие-то новые ходы и лабиринты, которые раньше не были доступны. Так у стихотворения появилась возможность быть актуальным, не *выпячивая* свою актуальность.

Тут, конечно, важно и исполнение. «Топи да болота», «Когда волнуется желтеющая нива» или «Прощай, свете» – тут прикосновение было правильным. Когда есть попадание музыки в текст и когда к нему прибавляется правильное исполнение, тогда как бы на пустом месте появляется ощущение того, что музыка рождается заново. Это не стилизация, здесь утраченное время (в прустовском смысле) возвращается как актуальное, хотя все признаки его утраченности сохраняются.

В данном случае эта запись не во всем такая, как я бы хотел. Я говорил, что стихотворение должно петь само себя. А Яковенко – я так слышу – все же иногда был

персонажем. Потому что он исполнитель театрального плана. Он много пел Мусоргского и даже сцены при этом всякие разыгрывал. Как я его ни «топил», там все же другая «порода» выскакивала. Но иногда он прикасался правильно, возможно, из-за того, что стихотворение было ему более близким.

Прикасясь к стихам, музыка может пойти и по линии стилизации. В этом тоже есть своя удача, для фильмов так часто пишут. Но есть и другой путь: прислушивания к стиху.

К чему я это веду? Я хочу объяснить, почему появилась эта лексика, которую я называл «слабой», почему появился «слабый стиль». Считалось, что авангард – это «сильный» стиль: все эти напряженные интервалы, ноны, децимы, септимы...

Когда есть попадание музыки в текст и когда к нему прибавляется правильное исполнение, тогда как бы на пустом месте появляется ощущение того, что музыка рождается заново. Это не стилизация, здесь утраченное время (в прустовском смысле) возвращается как актуальное, хотя все признаки его утраченности сохраняются.

Но тогда возникло странное ощущение, что все композиторы крутятся, как белки, в таком вот интонационном колесе: все вроде бы надежно, нормально, выровнено, но как будто у тебя интонационный «запор». И вот «слабый стиль» от него освобождает. Об этом я когда-то сказал Денисову, который был большим противником этого стиля.

А как другие Ваши коллеги, кстати, отнеслись к «Тихим песням»?

Они вызвали полемику в нашем кругу, хотя я не хотел ни с кем спорить. Потом я обнаружил такую вещь. Одни «Песни» сразу принимали, может быть, потому что хорошо ко мне относились. А другие были категорически против, но иногда меняли свое мнение и становились моими сторонниками. В чем тут причина? Когда слушаешь «Песни» в первый раз, то сразу бросаются в глаза различные гармонии, интонации, но может не «ухватываться», что там есть мелодическая линия. По сути, и живое существо мы можем рассматривать, как под микроскопом: из воды состоит, из металла и т. д. Если так смотреть на эту музыку, то все там вроде понятно, а новизна прячется. А если смотреть иначе, то возникает ощущение, что там есть новизна, которая появляется из понятных вещей. Потому что новизна здесь – в мелодической «схваченности», в том, как стихотворение с мелодией увязалось. Но когда слушаешь первый раз, можно подумать: «А, это вообще мелодия». То есть нет еще доверия к тому, что эта мелодия в каком-то смысле неотменима, что она «прилипла» уже к этому

стиху, несмотря на исполнение или некачественную запись. Шнитке говорил об этих вещах, что они требуют особого исполнения, тогда все оживает. А если исполнение неправильное, то их невозможно слушать. Он, конечно, прав. Но и неправильное исполнение, которое невозможно слушать, не отменяет того, что стихотворение и мелодия «увязались» между собой. Другое дело, что они могут звучать вульгарно. Многие вещи в музыке могут звучать вульгарно. Например – оперные арии Верди. Но, тем не менее, их все знают, потому что у Верди «ухватилась» мелодия.

То есть это мелодика стихотворной фразы и мелодика мелодии?

Нет, это уже то, что является их объединением. В этих песнях вот это самое главное. Недавно весь цикл исполнялся в Гамбурге. Немецкий певец, знающий русский язык, пел его в двух отделениях. Публика хорошо восприняла. Он спел не хуже, чем Яковенко: совершенно неброско и отрешенно. Яковенко пел более «выпукло», особенно это ощущается в записи. Он очень хорошо исполнял «Тихие песни» на концерте в Москве, но это была именно концертная обстановка. А в этой записи получается как бы не совсем тот стиль. Но, тем не менее, он доносит текст и мелодию проводит.

К мелодии часто относятся как к чему-то самопонятному, а на самом деле мелодия – это вещь, которую нельзя приручить, она или есть, или ее нет. Ведь как я сочинял эти песни? Тут возможен такой образ: удочка, а на ней вместо червяка – стихотворение. Я ее забрасываю и

Когда слушаешь «Песни» в первый раз, то сразу бросаются в глаза различные гармонии, интонации, но может не «ухватываться», что там есть мелодическая линия. По сути, и живое существо мы можем рассматривать, как под микроскопом: из воды состоит, из металла и т. д. Если так смотреть на эту музыку, то все там вроде понятно, а новизна прячется. А если смотреть иначе, то возникает ощущение, что там есть новизна, которая появляется из понятных вещей. Потому что новизна здесь – в мелодической «схваченности», в том, как стихотворение с мелодией увязалось.

жду, пока клюнет. Если клюнет – я вытаскиваю, если срывается – опять жду. Но нужно было вытащить сразу, все целиком. А когда это удавалось, у меня возникала другая проблема (в лучших моментах этого исполнения это чувствуется): ничего не добавлять, все оставить так, как оно пришло.

Песня (именно песня, а не что-то более сложное) должна получиться сразу. Потому что если она сразу не получается, то возникает...

... опера.

Нет, не опера. Но композиторская техника часто заключается в том, чтобы залечить неудачу вылавливания этой рыбы. Например, не всю выловил, а оторвал, допустим, хвост:

А песня – это все же вещь, которая должна получиться сразу. И вот, чтобы она сразу получилась, нужно уподобиться охотнику, то есть просто дождаться этого момента.

техника заключается тогда в применении отвлекающих маневров, в «комментаторстве» – и возникает какой-то более сложный продукт. А песня – это все же вещь,

которая должна получиться сразу. И вот, чтобы она сразу получилась, нужно уподобиться охотнику, то есть просто дождаться этого момента.

Я это вот к чему говорю. Эти стихи я знал на память много десятков лет, все почти, даже Китса, они уже были. Нужно было сделать этот шаг, – и вдруг они сами запели. Хотя я и не предполагал тогда, что буду песни писать, потому что я вообще вокальной музыкой в то время очень мало занимался. Но вдруг открылось *вот это*. Именно через мелодию. Не мелодизм, а мелодию.

А что это за ощущение, к которому Вы все время призываете: вот этот элемент «сдавленности», что певцу нужно «сдавиться»?

Да не «сдавленности», наоборот! – освобождения от «вокальности» <смеется>. Возникает какое-то странное ощущение: выходит на сцену дядька и поет. Не выпивший! <смеется>. Когда-то мы ездили в фольклорную экспедицию. И вот мы приходим в село, просим: «Спойте что-нибудь». А в

ответ: «Ну, как же так просто спеть-то?!» Потому что петь нужно в состоянии сильного горя, или большой радости, – или выпить! А когда смотришь на академического певца, то мотивировки не чувствуешь, потому, что все губит какая-то подлая, возвышенная манера исполнения, это очевидно. Нужно вернуться к такому явлению, как «Шубертовские вечера». По некоторым текстам Шуберта видно (он ставит в них два или три *piano*), что там было нормальное пение, а не такое вот поставленное.

Как-то мы говорили с Вами о том, что народную песню невозможно исполнить в филармонии, потому что там нет соответствующего аккомпанемента, ветра, например? А эти песни – можно ли их приравнять к филармоническим?

Они как раз и есть филармонические, в том-то и дело! Их когда-то пытались исполнять у камелька, у камина. Доморощенные певцы пытались это петь, актеры. Это совершенно не то, что нужно. Должно быть филармоническое исполнение. Тут нужен певец, у которого есть голос, но который может его скрыть. Филармонический певец (а не кто-то безголосый!) должен сбить с себя весь этот налет, «пожертвовать» своим голосом – и тогда возникнет *тишина*. Это тишина бесконечная, тишина стихов. Решиться на это, конечно, нелегко. Яковенко рискнул и один раз спел совершенно замечательно. Как раз накануне смерти Черненко. Потом все концерты отменили, но мы проскочили.

Очень важно, что «Тихие песни» предназначены для исполнения в филармонии. Отсутствие фактуры здесь – это стиль. Эти вещи можно было бы сделать более мастерски,

Эти вещи можно было бы сделать более мастерски, развить, фактуру разработать и т. д. Но важно было дать им какой-то знак ранимости, беспомощности... Тут есть эскизность, которая не доводится до полного продукта, а остается в зоне эскизности.

развить, фактуру разработать и т. д. Но важно было дать им какой-то знак ранимости, беспомощности. Вместе с тем, здесь есть, как мне кажется, большая сила, потому что стихотворение точно «схвачено» в мелодическую форму. Но само изложе-

ние как бы эскизное. Тут есть эскизность, которая не доводится до полного продукта, а оставляется в зоне эскизности. Если это запечатать, получается другой продукт – запечатанный. А здесь он полураскрыт. Это стилистический принцип, который,

конечно же, требует и адекватного исполнения. Тут в нотах написано, как нужно петь, каким голосом: отрешенно, не сентиментально, вслушиваясь в себя (а не изучая, кто там на тебя как

У того, кто прослушает все песни и уйдет без проклятий, должно остаться ощущение тишины в сознании. А это ощущение связано с авангардом.

смотрит). Если это есть, возникнет ощущение иносказания, которое говорит о том, что это музыка поставангардного периода.

Шенберг сформулировал одну мысль, ее можно рассматривать как парадокс: «Для того, чтобы сказать то же самое, нужно сказать это иначе». (Так он оборонялся, когда его упрекали в том, что это додекафония: я говорю то же самое, но для того, чтобы сказать то же самое, нужно сказать это иначе).

Я этот парадокс переворачиваю: для того, чтобы сказать иначе, нужно сказать то же самое. Тут есть связь с метафоричностью. Когда ты говоришь то же самое, но с определенным индексом, то возникает какой-то намек или знак, что ты говоришь что-то иное. А иное здесь – это, конечно, тишина, молчание. Это молчание озвучено не шуршаниями (как у Лахенманна), а стихами и музыкой. То есть оно дается через тексты, как будто бы не молчание. У того, кто прослушает все песни и уйдет без проклятий, должно остаться ощущение тишины в сознании. А это ощущение связано с авангардом.

Сл.: Вы говорили о том, что сначала каждая из этих песен существовала сама по себе как некое живое существо, а потом они начали объединяться в цикл. Но когда они объединились, они ведь превратились в философскую концепцию, которая, захватывая пространство, как бы пытается заявить о себе. Но хорошо ли это, когда нечто живое в конце концов становится концепцией?

Да, я произнес слово «концепция», но если бы Вы послушали «Тихие песни» без моих комментариев, Вы бы эту кон-

цепцию не обнаружили. Потому что эти песни объединялись не по концепции, а по родственности. Они находили себе *родственников*, а это – не концепция. Мы же не ищем друзей, руководствуясь концепцией. Дружба возникает спонтанно, проявляется какая-то родственность. А потом, когда вещь уже существует как целое, она может нести в себе и концепцию. Тут важно вот что: рождается ли концепция изнутри текста или навязывается ему? Навязывание – это другая форма, в ней больше стратегии и, может быть, больше убедительности. А эта вещь вполне может восприниматься не как концепция, а просто как музыка. И я не буду огорчен, если кто-то не будет ее слушать как рагу или какой-нибудь шашмаком. Дело в том, что мир, в котором мы живем, он тоже так построен. Некоторые люди воспринимают его как концепцию. К нему, действительно, можно так относиться, но нужно знать меру этого понимания. Когда ко мне приходят люди из каких-то сект и говорят: «Мы хотим сообщить Вам что-то очень важное», я говорю им: «До свидания!».

Допустим, «Зимний путь» Шуберта. Там есть концепция, она там родилась, но видно, что он сочинял этот цикл спонтанно. (То, что в результате его можно трактовать как концепцию – это уже другой вопрос). Но есть, видимо, и циклы, к которым действительно применимо то, о чем Вы говорили. Мне кажется, что

концепция в «Тихих песнях» – это самое последнее дело, главное тут – персонализм всех этих вещей. Это как со стихотворениями. Когда поэт пишет сборник, он мыслит его как цикл. Но когда берешь этот сборник в руки, ты редко чита-

Эти песни объединялись не по концепции, а по родственности. Они находили себе родственников, а это – не концепция. Мы же не ищем друзей, руководствуясь концепцией. Дружба возникает спонтанно, проявляется какая-то родственность. А потом, когда вещь уже существует как целое, она может нести в себе и концепцию.

ешь все подряд, а скорее выбираешь что-то наугад. Постепенно у тебя появляются любимые стихотворения, а потом ты, наконец, созреваешь для того, чтобы читать сборник от начала до конца. Но сначала нужно встретиться со стихотворением лицом к лицу, чтобы что-то тебя заинтересовало. В этом смысл песни: это самый ранимый вид, потому что он

кажется беззащитным, но вместе с тем он может «схватить» тебя так, что ты уже ничего не забудешь. Симфонию можно и забыть, а песня «прилипает», и ты уже просто не можешь от нее «отвязаться».

Сл.: Валентин Васильевич, в связи с этим циклом Вы говорили о молчании, но здесь все-таки есть и слово. Мой вопрос связан именно с Вашим отношением к поэзии в этом цикле. Стихи, объединенные здесь, очень многообразны, они представляют различные творческие миры. Не кажется ли Вам, что в результате Вашего музыкального прочтения различие между этими поэтическими мирами как бы стусевывается, стирается? Что Вы словно набрасываете на все это поэтическое многоцветие некое покрывало, в результате чего Шевченко, Гёте, Баратынский приобретают какой-то единый, тусклый и туманный цвет?

Да, это Вы правильно сказали. Но я уже говорил, что здесь речь шла не о том, что выражают эти стихи, а о том, что слово, слово как таковое, имеет свою фонему и совпадение с музыкой. Музыка не комментирует стихотворение, а встречается со словом, и стихотворение живет своей глубиной и своим разнообразием, а музыка... – музыку можно сравнить вот с

чем. Слово – это как бы такой маленький домик, а звук – огонек в нем. Огонек дает один и тот же свет, но в зависимости от конфигурации окна от него об-

В этом смысл песни: это самый ранимый вид, потому что он кажется беззащитным, но вместе с тем он может «схватить» тебя так, что ты уже ничего не забудешь. Симфонию можно и забыть, а песня «прилипает», и ты уже просто не можешь от нее «отвязаться».

разуются разные формы. Вы говорили об однообразии. Да, но это однообразие воды: если внимательно присмотреться, речная вода очень многообразна. Особенно вода спокойная. Сначала все в ней кажется тебе совершенно одинаковым, но потом ты начинаешь различать там огромное разнообразие, которое прячется за одинаковостью. Потому что подход к этим стихам не комментаторский: как слово поется, так оно и поется, смысл есть уже в самом слове, а не в том, о чем там

идет речь и т. д. О чем – есть уже в самом слове. В «Тихих песнях» есть очень большое разнообразие, я точно это знаю. Но есть и однообразие, потому что это язык элегической поэзии: при всем своем разнообразии она все же остается элегической поэзией, от этого никуда не деться.

Сл.: Поэтический шедевр – любой, на любом языке – представляет собой абсолютную вербальную конструкцию, абсолютную форму. Вы говорили (и я думаю, многие с Вами согласятся), что вербальная форма хочет отдать себя форме музыкальной, и композитор, прислушиваясь, пытается ее открыть. Но если существует единственная абсолютная поэтическая форма, то сколько может быть музыкальных форм? Можно ли говорить о наличии одной-единственной теоретически возможной музыкальной формы? Или существует узкая окрестность неких равнозначных форм? И второй вопрос. Можете ли Вы сформулировать критерии и правила, которые позволяют Вам отличить, когда заканчивается процесс слышания и развоплощения музыкальной формы и начинается процесс сочинения?

Я уже говорил, что тексты (в частности, классические, антологические), конечно же, сопротивляются навязыванию. Когда навязываемое есть возникает вот этот продукт – парадоксальный, гротескный и т. д. Но это какой-то другой, концептуалистский акт музыки. А я сейчас говорю о песне. Что все же она имеет ауру попадания. Допустим, Глинка, «Я помню чудное мгновенье» – когда слушаешь этот романс, то рука не поднимается туда вступить. Но может случиться, что тебя стихотворение заденет, и ты, не успев осознать, уже «влипнешь» в это дело. Конечно, ты не создашь такого шедевра, как Глинка, но, может быть, текст отдаст тебе какой-то другой отпечаток. Этих отпечатков может быть бесконечное количество, но именно в этой небольшой стране: бесконечное количество возможностей, которые могут быть актуализированы, но сделаны персонально.

Потому что внутри этих текстов, антологических, есть еще анонимные возможности. Когда, допустим, текст совпадает, ритмика стиха совпадает, так что музыке уже ничто не

мешает. Это – анонимные вещи. Но поскольку я стараюсь быть персоналистом, то я сторонник того, что текст должен порождать какое-то лицо, и это лицо может состоять из каких-то вещей, которые, может быть, и напоминают тот шедевр, который был рожден тогда, в то золотое время, когда текст этот создавался. Та же история и с литургическими текстами. Им тоже можно что угодно навязать и это тоже часто делают. Допустим, Уствольская, «Отче наш»: там такая «колотня» идет, такое лупят головой об стенку, что от связи с литургией ничего не остается. Но это – экстремальная, парадоксальная ситуация, там нет вхождения в ореол текста.

Музыка не комментирует стихотворение, а встречается со словом, и стихотворение живет своей глубиной и своим разнообразием.

Музыка не комментирует стихотворение, а встречается со словом, и стихотворение живет своей глубиной и своим разнообразием.

Где начинается «сочинительство»? Трудно сказать. Отвергать «сочинительство» невозможно. Допустим, «Я Вас люблю» Даргомыжского – замечательная вещь. У меня вроде бы тоже присутствует Даргомыжский, но когда присмотришься, он как бы отступает. Я, конечно, не лучше его, но я живу в другое время, у меня другой опыт. Музыка имеет естественные закоулки, которые и в его время существовали, но не были актуализированы. Паузы, например, не были тогда допустимы, как и многие другие вещи.

А «сочинительство» возникает там, где есть более сложные взаимоотношения с текстом. И тогда без него никуда не денешься. Допустим, «На холмах Грузии...» Римского-Корсакова – замечательное произведение. (У меня оно ближе, может быть, к Даргомыжскому, к более простой форме). Чувствуется, что оно *сочинено*, но «сочинительство» не мешало. Оно немного утрировало текст, сделало его более оперным (середину он населил какими-то восточными мотивами), но оно *получилось*. То есть «сочинительство» тоже бывает разное, вдохновенное и унылое. Бывает так: чувствуется, что ты выпал из естественного отношения, но тебя несет какой-то поток. И ты хоть и навязываешь стихотворению что-то, но оно тебе верит и поддается. Это вдохновенное сочинительство. А есть унылое: не получается, так я чем-то еще нагружу, и, вроде, продукт выйдет...

Получается, что в вокальной музыке важно не комментаторство, а чтобы текст с мелодией увязался, даже если она со-

чинена, чтобы в этом была ценность. У Римского-Корсакова, который был большим рационалистом, чем Чайковский, был, кстати, такой метод: он сначала писал мелодию, а потом к ней аккомпанемент приспособливал. Это же явно сочинительская форма: сначала одно сочинил, потом другое, а не сразу все «схвачено».

Есть такая форма – «искусство филармонического вранья»*. Это когда филармоническое исполнительство, вместо подлинности имеет эту зону – зону брехни, но искусственной. Такое же «вранье» есть и в сочинительской музыке. А есть вещи, в которых нет этого «вранья», но тем самым они лишаются защиты. И тогда любой педагог может сразу поставить тебе двойку, тройку, вообще выгнать из консерватории. И он будет прав, потому что он должен научить человека, чтобы у него были мускулы, а не сразу «бестелесный дух».

Все же вокальная музыка – одна из самых ранимых, самых незащищенных форм. Если она слишком защищена, то возникают вот эти вещи, «сочинительские». У нас постоянно пишут бесконечные вокальные циклы. Их и раньше писали. Но я тогда еще думал, в те годы – а куда девалась публика, которая их слушает? – Нет ее! В XIX веке были слушатели, а сейчас исчезли. А вот *Lied* – востребованная форма, *Lied* никогда не исчезнет, хотя сейчас она перекочевала в «низкие» жанры. Формы, подобные речитативным операм, конечно, хороши, они хорошо поставлены, но такие оперы попели-попели и разошлись. А если в операх есть арии, то они остаются, и человек по одной арии может в оперу влюбиться. Я помню, как ходил на «Войну и мир», давным-давно, когда она у нас еще ставилась. Эта опера насыщена всякими ариями, лейтмотивами: если ты их знаешь, то уже ждешь, ты ими увлечен. И вот я ходил именно на те мелодии, которые любил.

Сл.: Вы говорите о том, что в стихотворении есть некая зона желаемого, и если композитор выходит за ее пределы, то происходит нестыковка музыки и текста. А не допускаете ли Вы, что в современной музыке, вообще в современной эстетике, произведение может намеренно строиться на этой нестыковке, когда сти-

* Выражение Григория Хорошилова, касающееся филармонического исполнения.

хотворение (даже классическое) помещается в какую-то совершенно иную эстетику так, что возникает некий момент абсурда?

Да, да. Я понимаю, что возможно все, что угодно. Но тут получается такая вещь. Это можно сделать, оно произведет эффект, но это и все. А если песня получается... Однажды я слышал, как какая-то чета пела: «Под музыку Вивальди, Вивальди, Вивальди...»: как к этому ни относиться, но у них получилось. Даже я – я люблю Шуберта, Шенберга – а слушаю! И вижу, что там есть творчество. Если бы они сделали это острее, то оно бы сразу забылось. То есть получается так: мы выигрываем в яркости впечатлений и ора: «А! Давай!», но потом это все куда-то исчезает. А такие вещи – скромные, они не имеют такого эффекта, но они поселяются в человеке, они звучат внутри его сознания. Выходит, что функции музыки разными бывают. То, что Вы предлагаете, – это провокация. У нее тоже есть своя ценность, потому что она сбивает инерцию, освобождает мозги. А потом – когда мозги уже освобождены – тогда уже вхожу я со своими песнями <смеется, смех в зале>.

Получается, что в культуре, конечно, этот абсурд действует, но это уже другое, музыкально-театральное действие музыки. Я же говорю о такой форме, которая связана с *Lied*.

А такие вещи – скромные, они не имеют такого эффекта, но они поселяются в человеке, они звучат внутри его сознания.

Хотя есть и парадоксальные песни. Например, у Кейджа, там, где он бутерброд ест. Написано: «Песня номер такой-то», а там какой-то хруст идет. Явная провокация. Он называет песнями любое событие, которое происходит с человеком. Он бутерброд ест – и это его песня, песня зубов...

Сл.: Я подумал, что можно еще петь, жуя бутерброд.

Можно <смеется>. Но в том, что касается музыки и юмора, мы сразу попадаем к Жванецкому и пр. Лучше не отбивать у них хлеб. Они делают это хорошо.

Сейчас – особенно это касается авангардных течений западноевропейской музыки – композиторы обнаружили, что слово и фраза имеют не только поэтическое или смысловое значение, но и фонетику. Причем красота имеет определяющее значение. Как Вы к этому относитесь?

Я тут как раз этим и занимался, но фонетика фонетике рознь. Стравинский, допустим, культивировал это, но он и тексты брал соответствующие: прибаутки, например, где фонетика играет решающую роль. Тут же, когда музыка вдруг совпадает со словом, то в этом совпадении есть и чуткость фонетическая: например, как гласная живет. Но тут важно проскочить между двумя такими возможностями: если ты обращаешь внимание только на фонетику, то теряешь мелодию. Мелодия (если речь идет о куплетах) попадает на разные тексты, в том числе разные по смыслу. Это ответ Вам. Допустим, баллада. В балладе может быть так: только что была радость, потом сразу горе, потом еще какие-то события, а музыка одна и та же. Если музыка, мелодия, удачная, то она отождествляет все эти состояния.

А с текстом она совпадает?..

Она совпадает с ним каким-то тайным образом, не подчеркивая, что тут – радость, а тут – печаль.

Я вдруг понял, что Вы затронули жуткую тему: ведь существует масса песен, в которых «я тебя люблю» первого куплета и «ты уже умер» четвертого поются на одну и ту же мелодию!

Так это свойство музыки как таковой! Она отождествляет, она объединяет, она может это делать! Это то, что было у меня в шевченковской кантате, когда одна и та же мелодия выражала и гнев, и печаль. То есть музыка имеет эти ресурсы отождествления. Это большой и странный урок: когда музыка начинает заниматься комментаторством, она обретает богатство жестов, подчеркивает состояние человека, но утрачивает вот эту вот объединяющую функцию. То есть мы имеем и приобретения, и потери.

В русской музыкальной теории различали термины «песня» и «романс». Романс считался более сложной формой. «Я помню чудное мгновенье» Глинки – это вроде бы сложная форма, там есть многоступенчатость, но там все время повторяется одна и та же мелодическая фраза; вопреки разнообразию куплетов, там присутствует какая-то одинаковость. Вот эта одинаковость подчеркивает, что там есть признаки и песни, и романса. То есть получается, что мелодия отождествляет разные состояния, но только тогда, когда каким-то образом она совпадает с движением слова. Это то, что в поэзии делает рифма! Об этом Державин, кажется, говорил, что рифма объединяет далекие идеи. То есть за счет того, что что-то рифмуется (если рифмуется удачно), вдруг возникает философия. Какая-то вещь рифмуется, отождествляется и объединяется с тем, что, казалось бы, с ней несовместимо, но она объединяется и объединяется хорошо. А если просто так, без рифмы объединить, то это звучало бы совсем иначе.

Сл.: То, о чем Вы говорите, связано уже не с душевностью, а с духовностью, когда эмоциональная сторона стирается, и эмоции сводятся к чему-то более общему. Важна ли для Вас эмоциональная сторона музыки, или Вам, наоборот, нужно ее снять?

В 60-70 гг. была распространена одна из таких музыкальных ересей, что духовность в музыке – это когда тебе все время под ногти гвозди забивают. Потому что там нет какого-то блаженного состояния, а есть только боль. Вот боль – это духовность. На то были, наверное, свои причины, но я понял, что понимать музыку духовную как музыку, лишенную эмоций, нельзя. Потому что человек существо не просто духовное, а душевно-духовное. Только духовные – это, может быть, ангелы.

...или демоны.

Нет, демоны – душевные <смеется>, сплошные душевные. То есть ближе к нам.

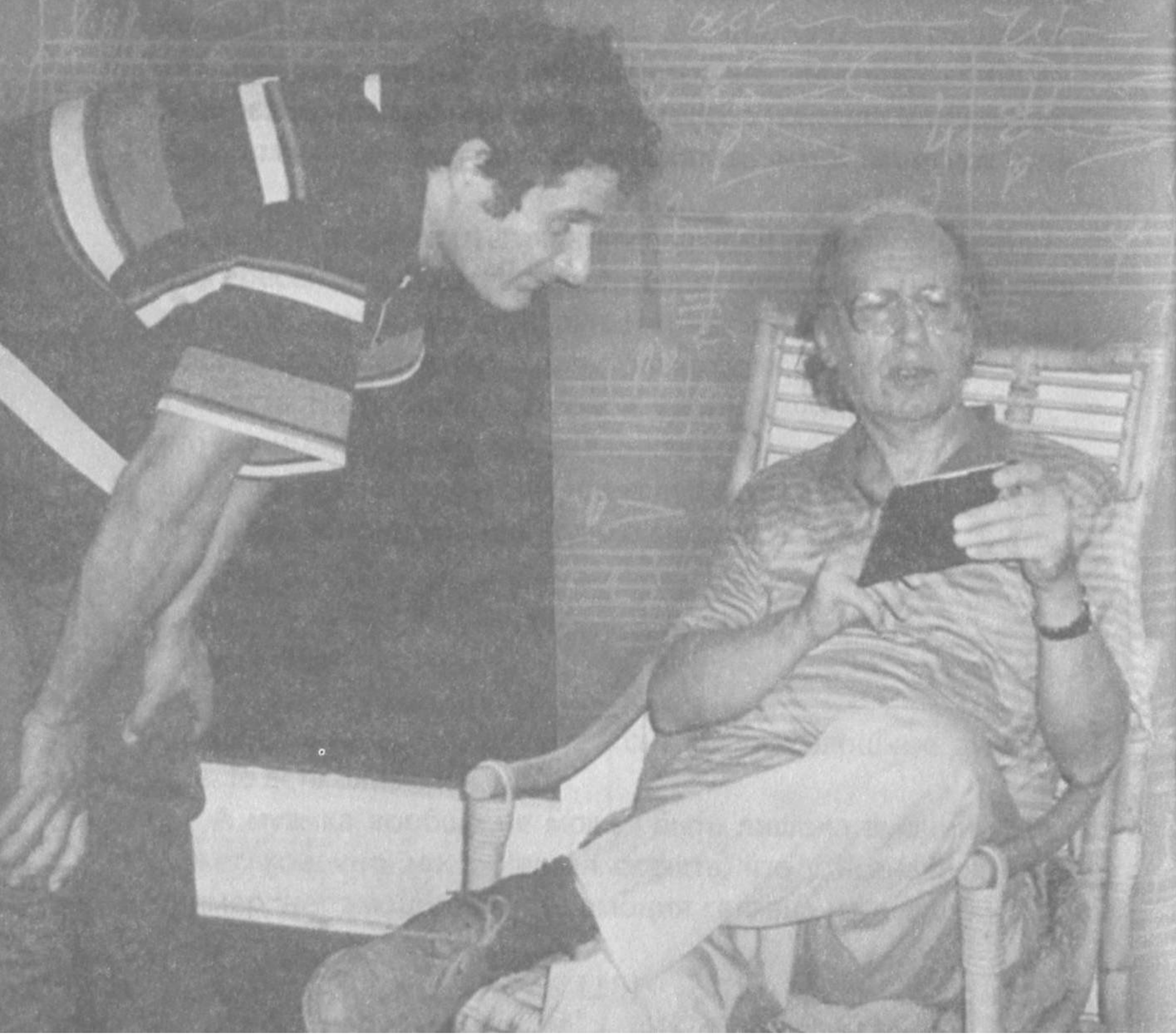
А музыка вообще не может быть лишена эмоций. Нет, может, конечно, но... Нельзя сказать, что у Ксенакиса, например, нет эмоций, но там эмоция связана не с душой, а с

философским состоянием ужаса или ощущения Вселенной. То есть это эмоция, но она оторвана. А вот если брать музыку как бы в нормальном виде, то она, конечно, не может обходиться без эмоций. Допустим, Бах. Он считается эталоном духовной музыки. Но, если приглядеться, то знаменитая ария альта из «Страстей» – это же «Ямщик, не гони лошадей» <напевает>. Эта мелодия вполне могла быть цыганской, что не помешало арии быть абсолютно высокодуховной. Это очень важно, так что все эти разговоры, что вот эта интонация – цыганская, они от Лукавого. Бах и не думал ни о каких цыганах, а эти интонации у него появились. Потому что они и у цыган, и у Баха связаны с каким-то щемящим состоянием души, но у цыган они имеют одну мотивировку, у Баха – совсем другую. Так что мне кажется, что желательно было бы находить равновесие между духовным и эмоциональным. Если музыка сентиментальная, например, то это не значит, что она плохая. В этой сентиментальности она может быть благородной и возвышенной. А духовная музыка может быть скучной и примитивной, а может быть и псевдодуховной.

Сл.: Хотелось бы узнать Ваше мнение по поводу соединения музыки с другими видами искусства: с танцем, жестом. Я имею в виду идею мистерии.

Я все больше и больше склоняюсь к тому, что эта связь есть. Но меня она перестала интересовать.

ПОГРУЖЕНИЕ:



Симфония N-5 (1980-1982)

“Постлюдия” – симфоническая
поэма для фортепиано с
оркестром (1984)

Семь песен на стихи А. Пушкина
(2008)

Ведущий – Сергей Зажитько

Сегодня мы перебираемся в восьмидесятые годы. **Пятая симфония** – это 1980–1982 гг. Нарастает тенденция к метаязыку, к метафоре. В 60–70 гг. – не только у меня – доминировало стремление к прямому высказыванию. То есть актуальность языка демонстрировалась прямо. Некоторые композиторы стремятся к ней и сегодня, доходя до сверхактуальности – актуальность актуальности, актуальность актуальности актуальности... И мы теряемся в бесконечности этой актуальности.

До поры до времени музыка, поэзия, живопись следовали по этому пути, но в какой-то момент началось сопротивление. И не только потому, что композиторы или поэты устали, а потому, что тексты – музыкальные, поэтические – обладают своей автономией, своим желанием, а не только следуют нашим. И вот тут возникло ощущение, о котором я хочу сказать. Любой текст, если он удался, носит символический характер. Язык, через который этот текст звучит, важен, но сущность вещи им не ограничивается. Язык тут – как бы возможность сказать что-то внеязыковое. Это и есть метафоричность, метаязык.

Пятая симфония. Во-первых, что такое симфония? Мы знаем, что это – верховный жанр европейской музыки, по сути, то же самое, что в литературе роман. В 60–70-е гг. считалось, что роман изжил себя, что вместе с «Поминками по Финнегану» Джойса он закончил свою историю. Но эти прогнозы оказались преждевременными, потому что роман все равно продолжал существовать, хотя и в других условиях. Последний роман Набокова «Ада», допустим, – это чуть ли не Толстой, гигантский текст.

Симфония – это как бы аналог романа. Связь тут в том, что симфония в XX в. тоже пережила достаточно сильный кризис. Конечно, Шостакович – это расцвет симфонии, но расцвет этот был подпитан еще и какими-то социальными

Любой текст, если он удался, носит символический характер. Язык, через который этот текст звучит, важен, но сущность вещи им не ограничивается. Язык тут – как бы возможность сказать что-то внеязыковое. Это и есть метафоричность, метаязык.

вещами: не живи он в Советском Союзе, может быть, и не так бы симфонии пошли.

Я находился в ситуации, когда симфонизм отождествлялся с симфонизмом Шостаковича. Меньше – Про-

кофьева, хотя его Пятая симфония, например, выдающееся произведение. Симфонии продолжали писать, но у меня возникло ощущение, что симфония как драма, то есть как текст, который удваивает жизнь, уже написана. Что это уже есть, и нужно каким-то образом симфонию продолжать в зоне окончания такой симфонии. Потому что у всех симфоний (классических, развитых) – у них есть одна особенность, проблема финала: когда они приходят к итогу, возникает ощущение, что вот наконец-то что-то свершилось. А мне хотелось бы с этой точки начать. То есть начать не с самого начала, а вот с этого итога. Это и есть концепция Пятой симфонии. Она движется в зоне коды. В зоне коды развитой симфонической формы. Но, работая в зоне коды, она образует свою форму, и оказывается, что это не просто последняя симфония, это – переправа. Симфония как жанр переправила нас на тот берег, и там открылись невероятные пространства. Какая-то своя жизнь. Она не имеет той актуальности, той взвинченности и драматизма, которые есть на этом берегу. Но какие-то их отголоски все же присутствуют. В общем, по концепции это симфония конца века, хотя это – 1980–1982 гг.

Особенность этой симфонии в том, что в своем движении она не образует путь (драматическая симфония – это путь через катастрофу), а строится как объем и замыкается на репризу. То есть симфония создает как бы храм внутри себя, такой объем. Одночастная форма. Большой симфонический оркестр. Исполняет Андрей Бореико и Екатеринбургский оркестр, мы его уже слушали. В девяносто втором году они записали симфонию на CD.

<Звучит Пятая симфония>

Валентин Васильевич, мой первый вопрос касается симфонии как жанра. В классической симфонии – во времена Гайдна–Моцарта–Бетховена – существовала четкая структура, на которую ориентировались композиторы, она была задана им как бы извне. Композитор мог вносить какие-то изменения, но они не касались общей структуры, он творил в заранее заданной форме – и этот процесс был довольно предсказуем. В современной же музыке, в той же симфонии, композитор создает свою собственную, субъективную формообразующую модель. И теперь мы пришли к тому, что в современной музыке симфонией называется все что угодно, так что то и дело приходится слышать: «Непонятно, почему это – симфония...» Если не ошибаюсь, Лютославского когда-то спросили, что такое симфония в современной музыке – и он сказал, что это просто развернутое симфоническое сочинение. У Вас же это – именно симфония. Потому я хотел бы Вас спросить, где находится эта грань, за которой заканчивается симфония и начинается просто развернутое произведение для симфонического оркестра?

Конечно, эти грани стерты. В поэзии тоже были жанры: ода, элегия и пр. Но, допустим, у Хлебникова они уже перемешались. Разграничения все-таки должны быть. Когда-то я задал тот же вопрос Лятошинскому. Известно, как он работал. Он писал симфонии (более классические) и поэмы. Даже не поэмы – сюиты. Но и его сюиты («Польская сюита», в частности) звучали достаточно симфонично. Я его спросил: «В чем тут дело?». И он ответил, что у него есть такой критерий: в сюите более виртуозное отношение к музыке, чем в симфонии. То есть сюита, видимо, больше опирается на стилистику, тогда как в симфонии не это главное.

Мне кажется, что симфония в нынешнем состоянии должна иметь какую-то внутреннюю структуру, которая держалась бы не на сюжете, а на самоорганизации. Ведь и в классической симфонии, которая существовала как схема, эта схема сперва возникла естественным образом, а не была

навязана. А возникла она для чего? Для того, чтобы тот, кто вступал в эту зону, мог исчерпывающе показать основные тезисы, которые тогда были. Самое главное – первая часть, философия в музыке, потом отступления (лирическое отступление и жанровое) и, наконец, финал. Как бы такое музыкальное эссе. Оно, конечно, наполнено образами, но, тем не менее, оно держится на этой внутренней структуре. То есть симфонии должны обладать достаточно концептуальной силой (достаточной хотя бы для самого автора), чтобы он мог назвать их этим именем. В частности, симфонии Шнитке – это, действительно, симфонии, потому что они наполнены концептуалистическим заданием, смыслом.

Допустим, Пятая симфония: сначала кажется, что музыка здесь просто движется и все. Но если присмотреться, то там возникает ореол. Во-первых, там все «схвачено». Вот этот кластер, с которого начинается симфония, – это не просто кластер, а как бы взгляд, который пронизывает ее до самого конца. Затем там появляются мелодии, которые символизируют поэзию, вербально связанную с «Тихими песнями». Потом – пасторали. Помимо того, что это пасторали, в них есть семантика «земной жизни». Земное окружение, атмосфера, что ли, земная, но данная через музыку. В нее вторгаются хоральные звучания, то есть фонемы, связанные с литургической, храмовой музыкой. И все это окутано еще атональным дыханием духовых, которые дышат без звука – вдыхают, выдыхают. Вот это единство и позволяет говорить о том, что это симфония именно в традиционном смысле. Я говорю «в традиционном смысле», потому что тут есть все признаки классического симфонического единства. Разница заключается только в том, что классические симфонии отделяют друг от друга все этапы, хотя элементы скерцо могут быть в первой части, а побочная партия первой части может быть повторена в лирическом *adagio*.

Вы определили Пятую симфонию как драму...

Нет, нет. Как драму я определяю симфонию вообще, а Пятая симфония – это как бы ответ на драму. Развита европейская симфония – это драма, музыкальная драма. Опера тоже пошла по линии музыкальной драмы и, в конце концов, лишилась своих оперных черт. Так и симфония постепенно

лишалась симфонической легкости – той, что была у Гайдна и Моцарта, да и у Шуберта – и приобретала концептуалистскую тяжесть.

Так, может быть, для того, чтобы симфония состоялась, она и сегодня должна иметь некоторые признаки драмы?

Нет, не обязательно. Тут драмы нет. То есть тут есть драматические вещи, но это как бы ответ на драму, скорее, отголоски. Опять начинать казнь? Голова уже отрублена, а тут опять выходить и опять рубить голову. Это уже сделано, значит, теперь нужна реакция. Я имею в виду, что драма необратима, в то время, когда есть обратимые формы. В частности – форма этой симфонии: поскольку она имеет объем, в ней есть и обратимость. Это реакция на симфонию как драму. Реакция. Хотя Четвертая симфония звучит у меня как драма. Даже как трагедия. Мне кажется, что главное – это то, чтобы в симфонии была структура более строгая, чем в других жанрах. Потом, симфония – это отражение мироздания, но в звуках, в музыке. Я имею в виду мироздание музыкальное, а не только то, которое мы в музыке как бы повторяем. Потому что бывает и такое. Моя первая симфония авангардного периода, «Эсхатофония» – в ней была связь с мирозданием в буквальном смысле: Гераклит, Демокрит, стихии, космические пасторали. А в Пятой симфонии кластер – это как бы слуховой «пастух», который «пасет» всю эту симфонию. Он все время словно бы смотрит, и от него отщепляются все антропологические, семантические вещи. Но они погружены тут в какую-то атональную невнятность, в эту стихию.

Мой следующий вопрос касается оркестровки Пятой симфонии. Кажется, что у Вас совершенно уникальный тип самого оркестрового мышления. Я имею в виду особый тип фактурной педализации или присутствующую именно Вам мелодическую полипластовость, когда одна мелодическая модель, по принципу сонорики, накладывается на другую: вроде бы и сонорика, но предельно мелодизированная и т.д. Сама ткань, как Вы говорите, дышащая. Скажите, пожалуйста, откуда у Вас этот принцип? Вы обнаруживаете какие-то его

истoki в музыке других композиторов, или он присущ только Вам? Ни у Ноно, ни у Ксенакиса, ни у Штокхаузена ничего подобного нет.

Да-да, но, тем не менее, он все же связан с авангардным периодом. Авангард предполагал новые принципы изложения, школьные нормы были отвергнуты или поставлены под вопрос. Так что это, собственно, оттуда. Индивидуальный поворот. А потом возникла такая ситуация. Эта симфония, она чисто слуховая, ее можно сыграть на фортепиано, как играли старые симфонии – в четыре руки. И мне нужно было вот эту нитку слуховую погрузить в большой оркестр. Я понял, что не должен делать многоголосья, которым все увлекались в то время, а должен добиться того, чтобы возникало мнимое многоголосие: вот эти педали, отзвуки того, что было. То есть получается, что музыка тут не отягощенная фактурой, но она погружается в большой оркестр, который дает для нее большое пространство и акустическую фактуру. А если текст, напротив, насыщенный, разложенный для всего оркестра – то ему некуда двигаться. Я это заметил еще по Шестой симфонии Чайковского. Она звучит ярко, а смотришь – там как-то все сцеплено, все можно сыграть. Но в оркестре оно расширяется. Не благодаря множественности голосов, насыщенности фактуры, а потому, что есть, куда расширяться. Вот это важно.

Или у Бетховена. В его поздних вещах большое расстояние между мелодией и басом позволяет ощутить это пространство и это дает какой-то семантический эффект. Если его заполнить, то, с точки зрения уха, это будет более благо-разумно, но потеряется этот смысл.

Так что такая оркестровка, конечно, реакция на авангардный период: озвученное одноголосие или двухголосие, но распространенное в большой оркестр.

Кстати, когда смотришь партитуру Пятой симфонии, которая, на первый взгляд, кажется сложной, обнаруживаешь, что там, как, собственно, и в других Ваших поздних сочинениях, очень много всяких удвоений и дублировок. Но все они настолько подчиняются Вашему мышлению, что существуют совершенно в другом контексте.

Да, да, это уже не те, не классические дублировки. Те дублировки работали на усиление, на прочеркивание линий. А тут они нужны именно для сохранения ауры. То есть тут возникает многоголосие, но эти дублировки, педали, – они создают помимо обычной еще и акустическую гармонию, строят свою акустику. Получается, что идет какое-то основное событие (слуховое, которое можно пропеть или даже проиграть), но от него остаются тени на стене. И эти тени тоже входят в контекст – они запаздывают, но они остаются. Так возникает сложность, но слуховая, а не техническая!

Как бы сложность из простоты.

Да. Решение простое, а результат оказался более сложным, чем тот, который получился бы, если бы симфония была насыщена какими-то технически сложными вещами. Когда есть эти технически сложные вещи, может стать так: симфония звучит лихо, колоссально, но композитор теряет нить. Эта сложность не улавливается семантически, ты улавливаешь только, что все что-то там играют. Вместе. Сколько такой музыки, которая организована таким образом! Она хорошо звучит, ярко, но вот только что там звучит? Там нет этой рассады, этого ростка, который постепенно распространяется. Нет вот этого толчка, благодаря которому возникает пространство. Там пространство уже забито.

Даже мощные классические симфонии – Бетховена, например: их можно сыграть, как играешь сонату, но звуковой материал расширяется в оркестре, ему есть, куда расширяться. Это очень интересная вещь, если идти по этой линии, а не по линии простого усложнения партитур. В ноты Бетховена посмотришь – неужели так элементарно? А ведь так здорово было, когда я слышал! Но я, когда слышал, не критиковал, я просто отдался музыке. А когда посмотрел – такая элементарная оркестровка... Вот это любопытно: перепад между понятийным и семантическим слушанием. Понятийное – оно сразу табуретку выбивает. И начинается оценка по другим вещам. Которая, кстати очень распространена в обучении, потому что на таких вещах – более сложных, может быть, и нужно тренироваться. Сложность простых вещей – это когда ты к этим вещам «продираешься». А если к ним сразу прийти, то результатом может стать какое-то примитивное отноше-

ние. То, что называется, «я сердцем пишу, а вы – умом...» Знаем мы это «сердце». <Смеется, смех в зале>

Сейчас будет «**Постлюдия**». Это симфоническая поэма для фортепиано и оркестра, 1984 г. Она более компактна, чем Пятая симфония. Мне кажется, что она имеет все признаки Пятой симфонии, но строится иначе. Если в Пятой симфонии была как бы форма объема, то тут все же есть стрела. Вещь начинается, словно с середины классической формы, драматической, где есть трагическая кульминация, а потом идет вниз. Такой прием бывает в поэзии, когда стихотворение начинается не сразу, а реагирует на какой-то текст, который был перед ним. Каким-то «Нет, это не то...», или чем-то подобным. Чувствуется, что был какой-то тезис, на который стихотворение отвечает, хотя в самом стихотворении этого тезиса нет. Вот таким образом. Исполняют Екатеринбургский оркестр с Бореико и Иван Соколов (московский пианист и композитор).

<Звучит «Постлюдия»>

Сл.: Мы сегодня слушали «Постлудию» в исполнении Соколова и Бореико. Вы предпочитаете именно эту запись той, которую сделал Любимов?

Нет, у Любимова тоже хорошая запись. Но поскольку я начал с записи Бореико, то я уже просто привык ней.

Сл.: Скажите, пожалуйста, что Вы вкладываете в понятие «постлюдия»?

Есть такая форма – прелюдия и fuga. Чтобы понять, что это такое, достаточно Баха. Прелюдия – это форма частная, свободная, импровизационная. Fuga – это уже закон, как бы эссе. Потом у Баха есть просто прелюдии, но это прелюдии перед проповедями. Вместо fugи – проповедь. Прелюдия и проповедь. Значит, прелюдия и fuga – это тоже проповедь, потому что fuga – это какая-то сентенция. Какая-то тема, которая все время что-то говорит, все время повторяет на все лады, что, вот, «будьте, наконец, людьми, сколько же можно? Сколько можно это терпеть»? По разным голосам <смеется>.

Теперь посмотрим, что произошло дальше. Уникальная ситуация возникла, когда Шопен написал цикл 24 прелюдии. Только прелюдии. А где же fugи? Fуги нет, службы нет, почему? Потому, что у романтиков – это моя трактовка – fugой является сама жизнь. Драматическая жизнь.

А вот у нас получилось, что fugой была жизнь, вся история, все это удвоение музыкой драмы, трагедии жизни. И если романтики все время создавали прелюдии, то теперь возникла потребность в постлудии. То есть произошло обратное движение, на fugу – постлудия. Fуга – это жизнь, постлудия – это музыка. Вот такой ответ. Постлудия – это ответ на текст, музыкальный или исторический. Это – отголосок.

То же самое было, кстати, и в развитых поэтических культурах, например – в древней китайской культуре. Поскольку она непрерывно развивалась на протяжении тысячелетий, там не надо было все сначала начинать. Не нужно было быть Гомером, достаточно было намека. Этот поэт – любитель поэзии это сразу знал – отвечает на стихотворение, которое было написано пятьсот или тысячу лет назад. Получается, что и в развитой музыкальной культуре уже не нужно начинать текст с самого начала. Нужно что-то добавлять, добавлять к тому, что есть. Или сказать, намекая на что-то. Вот в этом и заключается смысл постлудии.

Сл.: Вы говорили, что «Постлудия» началась с середины. По сути, Пятая симфония тоже начинается с каданса...

...с кластера.

Сл.: Наверное, это Ваш каданс?

Ну, допустим.

Сл.: Некоторые Ваши сочинения вызывают ощущение, что Вы еще раз, заново, пишете новую Мадонну. Человеку свойственно сравнивать. Два сочинения, одинаково хороших и важных, которые мы сегодня послушали – не могут ли они друг друга поглотить? Когда у Вас на юбилее исполнялась Шестая симфония и «Ме-

тамузыка», было такое ощущение, что два этих шедевра друг друга немного поглотили.

Ну да, есть такое. Особенно остро эта проблема у Канчели стоит, он сам об этом говорил. Поэтому Канчели противопоставлены фестивали и юбилейные концерты. Шестая симфония и «Метамузыка» были написаны примерно в одни и те же годы, а, допустим, Шестая симфония и «Постлюдия» – между ними уже есть разница, хотя стиль один. Но, по-моему, то же самое можно сказать о многих композиторах. Разве у Моцарта это не так? В каком-то смысле...

Пятая симфония – она емкая, но если взять другие сочинения того же периода, но других жанров – «Постлудию» и «Оду соловью» – то они все же разные. Когда случается эти вещи в первый раз, то сбавывает их одинаковость («все китайцы на одно лицо»). Это закон психики. Я его часто на себе испытывал. И только когда ты присмотришься и увидишь, что это – Вася, а это – Коля (у китайцев тоже), тогда становится ясным, что они друг друга не поглощают. В этом проблема. «Метамузыка» и Шестая симфония все же отличаются по структуре.

Хочу задать такой, метафизический, может быть, вопрос. В Вашей музыке (Вы уже говорили, какими техническими средствами это достигается) есть огромное, свежее пространство. Благодаря ему возникает ощущение, что человек выходит из города на живую природу. Помимо того, во всех Ваших сочинениях, скрыто или явно присутствует ветер. Что он для Вас означает?

Я люблю импрессионистскую живопись, люблю Дебюсси. Но у меня нет вот такого отношения к природе, как у импрессионистов. Звуки природы семантически, им можно подражать, или учиться у природы, но этого все же мало. Ветер, например, – это не просто ветер. Это, как я уже говорил, пневма, вдох-выдох. В этих текстах кроме вдоха-выдоха еще есть *crescendo-diminuendo*, а это тоже вдох-выдох, но уже на уровне динамики. Потом есть интервальные движения вверх-вниз, то есть плюс-минус, эти оппозиции. Поэтому ветер тут – что-то большее, чем вторжение, само дуновение. Там ведь есть

атональные бормотания, невнятные такие структуры, которые переходят в кластеры, а кластер порождает еще и шум, потому что включает ударные. И вот ветер – продолжение, спектр всего этого: допустим, струнный кластер дрожит, а когда он исчезает, остается дрожание, но ветра уже нет. То есть ветер – это еще и модуляции, переход звука в шум, этот прием связан с авангардом.

Нет, конечно же, ветер для нас является и семантикой. Благодаря поэзии он семантически, дыхание ветра может быть печальным, светлым, он может быть связан с забвением, тревогой и пр. Но тут очень важно, чтобы ветер был продолжением каких-то потенциалов в самом музыкальном тексте. Потому что тогда он худо-бедно связывается с этим текстом. А если он просто окутывает его, то это будет что-то аранжировочное, какое-то украшение. В фильмах часто бывает такой продукт – синтетический. Я же хотел, чтобы сочинение было органичным.

В «Лесной музыке» ветер был связан с валторной и самим текстом. Но потом это, действительно, стало неким признаком: даже если ветра нет, он все равно подразумевается.

Сл.: Валентин Васильевич, Вы говорили о пасторальной, или текучей, воздушной сфере в Ваших сочинениях конца 70–80-х гг. Откуда Вы берете это Ваше свободное дыхание? Свободу секвенций? Не связано ли это каким-то образом с тем местом, где Вы долгое время писали?

Я понял Ваш вопрос. Конечно, все это берется и от того места, где живешь, и от музыки, которую любишь. Это ясно. Хотя Денисов, допустим, очень любил Шуберта. Но когда я слушаю его вокальную музыку, мне не понятно, почему он его любил. Видимо, по контрасту к своей музыке, как ее дополнение. А я, например, если я Шуберта понимаю, то могу доказать, что в этих песнях есть шубертовская тенденция. Я хочу сказать, что сейчас любой человек, не только я, может сочинять, как Шуберт. Это не подражание Шуберту, а тот же подход: ты отдаешься тексту, отождествляешься с ним – и тогда это и будет Шуберт.

Когда я заканчивал консерваторию, нас отсылали куда-то там поработать. В какие-то котельни – не котельни, в какие-

то заросли вне Киева. А я тогда сказал: «Я живу возле Днепра, и я никуда отсюда не уеду» (Я не взял диплом, мне его потом отдали). Дело в том, что у человека, который с детства живет у реки (я жил на Сенном базаре, но все же я часто ходил в те края, где город кончается, в Булгаковские места) может возникнуть какое-то видоизменение психики, которое потом отражается и в живописи, и в музыке, и в поэзии.

Потом у меня был один странный опыт. Под Веной в горах есть чудесное место, монастырь, там Кремер постоянно устраивает музыкальные фестивали. Они берут одного композитора – (Губайдулина там часто бывала, Канчели) – и его исполняют. Я тоже там один раз был. Играли мою музыку, много, но также Моцарта и других композиторов. Я гулял там по паркам и вдруг обнаружил (и Кремеру потом об этом написал), что моя музыка, которая там игралась, как будто создана специально для этого места. А вот когда звучал Моцарт, было ощущение, что для его музыки нужна другая парковая архитектура, нужны дворцы. Возникло какое-то чувство, что я был этим местом в музыке. Но вряд ли публика это поняла. Видимо, есть какие-то места, не обязательно в Киеве, родственные тому, что ты делаешь. Они родственны, хотя и находятся где-то совершенно в другом пространстве.

И, конечно же, отношение к музыке через тишину – вот это еще важно. Я уже говорил, что есть музыка (она может быть и громкой), которая родилась в тишине. Мера тишины, мера электричества накалилась до того, что прорвало этим громом. А есть музыка – и громкая, и тихая – без этого накопления. Просто что-то тихо, ласково поиграли, или громко поорали, но нет вот этого корня, он не слышен. То, что я говорю, невозможно доказать, но, тем не менее, на шедеврах музыки видно, что так оно и есть. На шедеврах, которые у каждого, может быть, свои.

Сейчас я поставлю одну вещь, чтобы попытаться продемонстрировать, что такое актуальность языка. Здесь уже есть эти метафорические вещи, связанные с переносом: знакомое или понятное символизирует что-то другое. Это **Семь песен** – цикл, который возник буквально в этом месяце. Последняя песня «Мчатся тучи» (у Пушкина стихотворение называется «Бесы») – это основной удар для меня.

Все тексты очень известные, то есть антологические: «Я Вас любил», «На холмах Грузии», «Ночь», («Мой голос для тебя и ласковый, и томный»), «Не пой красавица при мне», «Для берегов отчизны дальней», «Красавица» (из стихотворения «Все в ней гармония, все диво») и «Мчатся тучи, вьются тучи».

Я уже говорил, что к таким текстам можно относиться по-разному.

Можно *стилизовать*, то есть писать музыку, как писали во времена Пушкина – Гурилев, Варламов, Глинка, Даргомыжский. Если стилизовать удачно, то это будет, может быть, и наравне с тем, что они писали. В каком-то смысле.

Можно *навязать* свое прочтение. Допустим, у Веберна есть песня на стихи Гёте (замечательное маленькое стихотворение, «Гретхен за прялкой»). Это же стихотворение есть и у Вольфа, но у него совершенно другая стилистика. У Веберна атональная музыка, и он как бы навязывает свою лексику стихотворению, хотя рифма сохраняется. Т.е. какой-то признак этого стихотворения у Веберна есть, но у Вольфа оно как бы ближе стилистически.

А можно идти иначе. Мне кажется, что это – свойство такого жанра, как *Lied*. Нужно не навязывать музыку стихотворению, а попытаться выяснить – будучи, конечно, во всеоружии профессионального понимания и внимания – что же это стихотворение хочет от тебя? Именно в данное время. Если услышать это, то возникает именно этот жанр – *Lied*. А если навязывать стихотворению свое прочтение, то получится другая форма, может быть, тоже ценная, но другая. Она связана не с *Lied*, а с комментаторством, с более сложными принципами взаимоотношения с текстом, с отражениями разных его перипетий и т.д. Раньше это называлось романсом. У Мясковского даже был такой термин: стихотворение для голоса и фортепиано. Я-то считаю, что как раз *Lied* – это стихотворение.

Так вот. Сначала кажется, что в этой музыке ничего сложного нет. Но актуальность этого стиля, этого языка – она демонстрируется, по-моему, через какие-то незаметные вещи: паузы, незагруженность фактуры, ее изменения и т.д. В старой музыке – у Шуберта или у Даргомыжского – иногда бывает так: если пошла одна фактура (например, арпеджио), то она будет выдержана до самого конца. А у меня она прерывается.

Но дело даже не в этом. Важно, как мелодия легла на язык и текст, как слово легло, как было пропето. Само слово нашло себе не просто анонимное какое-то гнездо, а что-то персональное. Если посмотреть с точки зрения музыкальной теории, то сами эти фонемы не представляют никакой ценности, но когда они встречаются со словом, то там уже не до теории. Демонстрация актуальности стиля поверх явной актуальности – вот в чем значение этих Песен, по-моему. Это – эскизы. Я там сам напеваю, но, может, оно так и нужно. И запись очень тихая.

Сл.: Когда написаны Песни?

Вот сейчас. Последняя – буквально вчера. Скорее, они даже не написаны, а просто существуют. Но не как импровизация, а как текст, который написан на «небесах»^{*}.

<Звучат Семь песен>

Валентин Васильевич, у меня возникло сразу два маленьких вопроса по поводу Песен. Первый: в вокальной партии выдержан силлабический принцип: на одну ноту – один слог...

Ну, не совсем. В последней песне, например, слоги распеваются.

То же самое было в «Тихих песнях», хотя там есть исключения. Вы стремились максимально передать ритм стиха, или это связано также с какими-то другими вещами?

Ну, так пошло, я не стремился к этому намеренно. В последней песне – там первая строфа идет почти слог в слог, но в следующей строфе, где речь идет о метели, начинается распев, который немного намекает на метель: как будто сдувает согласные и закручивает. То есть песня начинается с речитатива, а потому идет распев, и ветер как бы сдувает это. Такие вещи получаются сами собой, тут не думаешь о них. Мелодии

^{*} Ср. сверхповесть Хлебникова «Царапина по небу».

могут идти слово в слово, могут распеваться. Иногда распеваются окончания, рифмы. Но очень строго, потому что, если слишком распевать, – это уже будет намерение.

Если бы эти Песни прозвучали в концертном исполнении, то Вы бы допустили, чтобы пение местами переходило в шепот? Иногда кажется, что это было бы уместно.

Профессиональные певцы, которые исполняют эти песни, да и другие такого рода, они, конечно, должны петь. Но в современной музы-

ке есть один термин, «шпрехгезанг», то есть разговорное пение. Наверное, он возник еще у Шенберга. Хотя «Лунный Пьеро» – это не совсем «шпрехгезанг», но что-то близкое ему. «Шпрехгезанг» – это нота, но с крестиком, как бы условная. Дело в том, что в сложной музыке мелодия часто играет для того, чтобы человек мог не петь, а как бы озвучивать стихотворение. Тут возникает опасность, что сразу придут актеры и будут эту музыку петь. Но актеры не справятся, потому что текст тут сложный, агогика сложная – им все это не исполнить, хотя тон у них может быть и правильный. Когда певцы поют тихо, слово тоже получается тихим, а шпрехгезанг – это такое пение, когда звука становится меньше, он только угадывается, а слово звучит громче, чем звук. То есть там есть возможность для того, чтобы звук уменьшался, а слово увеличивалось. Это – особая техника. Ее должны изучать в консерваториях, в вокальных классах. В вокальной технике есть *sottovoce*, но оно тоже очень плохо разработано – вполголоса петь почти не умеют, это особая техника, еще древняя.

Эстрадные, джазовые певцы и певицы умеют это делать, но с помощью микрофона. Элла Фитцджеральд – она часто как бы напевает, но микрофон берет – и получается хорошо. Видимо, и в консерватории нужно учить певцов работать с микрофоном. Это тоже особая техника. Если у певца голос есть, то он должен его каким-то образом скрыть, но скрыть так, чтоб аура от его голоса шла в этот микрофон.

Демонстрация актуальности стиля поверх явной актуальности – вот в чем значение этих Песен... Скорее, они даже не написаны, а просто существуют. Но не как импровизация, а как текст, который написан на «небесах».

Поскольку в Песнях мелодия все время льется, то у тебя появляется возможность *как бы петь*. И тогда будет качество. Можно спеть и по-настоящему, но тогда будет непонятно, для чего тут все время удваивается мелодия. А мелодия удваивается не потому, что у певца нет слуха или голоса (как в музыке дилетантской), а именно по этой причине: чтобы освободить певца от пения. И для того, чтобы слово, которое звучит, было окутано аурой музыки, а не просто вот: музыка завалила, а слов вообще не слышно. Слово звучит, и стихотворение взлетает с этой страницы, улетает на свободу.

Валентин Васильевич, вопрос другого плана. Когда слушаешь Ваши сочинения, особенно поздние, создается впечатление, что музыка течет совершенно естественно, непринужденно, с какой-то моцартовской, я бы даже сказал, естественностью – как течение воды. И возникает вопрос: а насколько музыка вообще сопротивляется Вам в процессе ее сочинения? И сопротивляется ли она? То есть бывает ли у Вас так, что Вы пишете, скажем, половину сочинения, потом его забрасываете и переделываете, создаете разные варианты? Или у Вас все гладко?

Эти малые формы, которые я называю «багательным стилем» (я уже говорил об этом в связи с «Тихими песнями») у них стратегия такая: ждать, пока не придет. Но не так, что вот пришло что-то, ты сказал «спасибо», а на самом деле какая-то чушь пришла <смех в зале>. Потому что может быть и так: текст пришел, но оказался тривиальным. (Тривиальным с моей точки зрения, потому что то, что я сейчас показал, с точки зрения какого-то стороннего наблюдателя тоже может показаться тривиальным). Тут получается такая вещь: когда я уже опознал *вот это*, то мне уже «до лампочки», какие там интервалы, аккорды и пр. Но для того, чтобы этого дожидаться, нужна все же концентрация. Чем «слабее» музыка, «слабее» – в смысле необработаннее, тем более ясен вот этот ответ. Когда музыка усложнена, ее «чтойность» не так явно проглядывает. Потому что она окутана различными событиями, всякими жестами музыкальными (может быть, и качественными, хорошо сделанными). А вот такие вещи – беззащитные, они сразу демонстрируют: «да» или «нет». Сопротивление тут

именно такое: «да» или «нет». Как в компьютере: единица – ноль. Оказывается, из этого весь мир состоит. Вот этим «да» и «нет» в музыке и являются эти малые формы, – мгновенный переход от *ничто* к *что*. Безусловно, стих уже заражен этим, особенно, если ты его знаешь, а не берешь специально. Если он уже в тебе, то ты вроде бы им и являешься. И тогда он, возможно, выдаст тебе это «что». Конечно, если есть вслушивание и особые к тому склонности.

Вы говорите о песнях, а как обстоит дело с более крупной формой?

В более крупных формах, которые мы сегодня слушали, – там было сопротивление. Но это были более сложные формы. А в формах менее сложных... Когда их слушаешь, кажется: ну что тут такого, просто поиграл что-то, в соль миноре, что же тут сложного? Но тут именно важно, что ты преодолеваешь соль миноры, эти терции. Все должно преобразиться, и тогда тебе, когда ты это слушаешь, уже безразлично, соль-минор это, или малая терция, или до минор. Потому что все это уже работает символически. Оно уже схвачено, не потому что я так говорю, а потому что так оно и есть, нужно только это услышать. Когда мы слушаем Глинку, его шедевры, то кажется, что они давным-давно должны были уже осточертеть. А, тем не менее, все эти «Я помню чудное мгновенье» или «Жаворонок» – они неотменимы. Потому что помимо удачи, там преодолено ощущение, что это именно девятнадцатый век, там есть «схваченность» какая-то. Смотришь – да, все написано по законам гармонии, но не в этом тут дело, потому что эти законы преодолеваются. И это есть урок: оказывается, что в то время, когда этот язык был актуальным, в нем можно было так же ошибаться, как и в нашем актуальном языке. Допустим, «Однозвучно гремит колокольчик» Варламова. В то время это казалось устаревшим, потому что Глинка создал более сложную форму. Но вот оно вроде бы устаревшее, а все равно живет. Потому что там есть вот эта «схваченность». Но она демонстрируется на простейшем материале.

И вот если мы это не слышим и горделиво презираем, то мы закрываем доступ к таким мгновениям в более сложной музыке. Там они тоже выражены, может быть, не таким вот образом, как в песнях; они происходят из того же мира. Когда

такие вещи исчезают из композиторской практики, то закрывается какая-то слуховая чакра. А зачем ее закрывать, когда она должна быть открыта! В этом заключается основной пафос всех показов, особенно – показов этих песен.

Вы довольно часто в том или ином контексте говорили о дзен-буддизме. У меня возникают параллели между дзеном и Вашим поздним творчеством, особенно фортепианной и вокальной музыкой. В связи с Вашими фортепианными пьесами – мы слушали четыре цикла – Вы говорили, что здесь уходит вся техническая оснащенность и остается чистая музыка. Это точно так же, как в дзене – уходят все эти напластования разума и остается чистое восприятие...

...чистое восприятие, но как бы пустота входит в текст...

...пустота, момент молчания. Там слова, которые выражают молчание, а у Вас музыка, которая тоже выражает молчание. Вы как-то объясняли для себя эту связь между дзеном и Вашим творчеством, если это можно словами выразить? Каким образом он на Вас влияет, какими своими аспектами?

Тут вот как получается: если ты о дзене говоришь, то это уже не дзен. Нужно знать его, и тогда эти связи проявятся. Можно и подражать дзену. Например, Кейдж. Он явный идеолог этого, но его подражание парадоксально. Крутят ручки приемников, например – для него это тоже дзен. Прямого отношения к дзену это не имеет, только опосредованное, через абсурд.

В дзенских текстах есть такая мысль, что возвышенное находится не в возвышенном, а в самых обыденных предметах. Что такое обыденное в музыке, мы знаем – это «тру-ля-ля». А вот та музыка, где гири поднимают, – это возвышенное.

Получается, что то, что я называю «багательностью» в музыке, это оно и есть: возвышенная незначительность. Если ты выйдешь на нее, то ты уже чувствуешь, как собака, что вот это вот – оно. Конечно же, это связано с дзенской идеей – не смотреть косо на какие-то обычные вещи. Не воспринимать их предубежденно, преодолеть дуализм «высокое–низкое».

Но преодолеть дуализм – это не значит, что тебе безразлично, высокое оно или низкое. Именно дуализм преодолеть, чтобы наконец научиться «видеть» или «слышать». Теоретически тут все ясно, сказать это легко. А вот сделать так, чтобы оно было тебе органично присуще, сложно. Это – особый момент опыта. Сперва ты это теоретически понимаешь, а потом теория тебе уже «до лампочки», ты уже просто как бы на вкус это чувствуешь.

Багатели, которые я делаю, это вроде бы пустяки такие, для «дома». Но я уже, видимо, заражен этой идеологией. Я словно бы начинаю поход за эту идею, потому что вижу, что писать такие вещи – это не просто мое личное дело, что они должны быть востре-

бованы в музыке, в ее современной ситуации. Если они вернутся – в некоей актуальной форме, – то это будет на пользу музыке как таковой. Пярт тоже давал такой урок (немцы его не усвоили, не переварили): ля минор возвращается, причем не в минималистской такой «крутне». Ты можешь потом этот ля минор не принимать, но нужно это услышать. И тогда то, что ты делаешь по-своему, ты будешь делать немного иначе. Это тоже дзенское: ты будешь точно таким же, но будешь ходить на несколько миллиметров выше над землей.

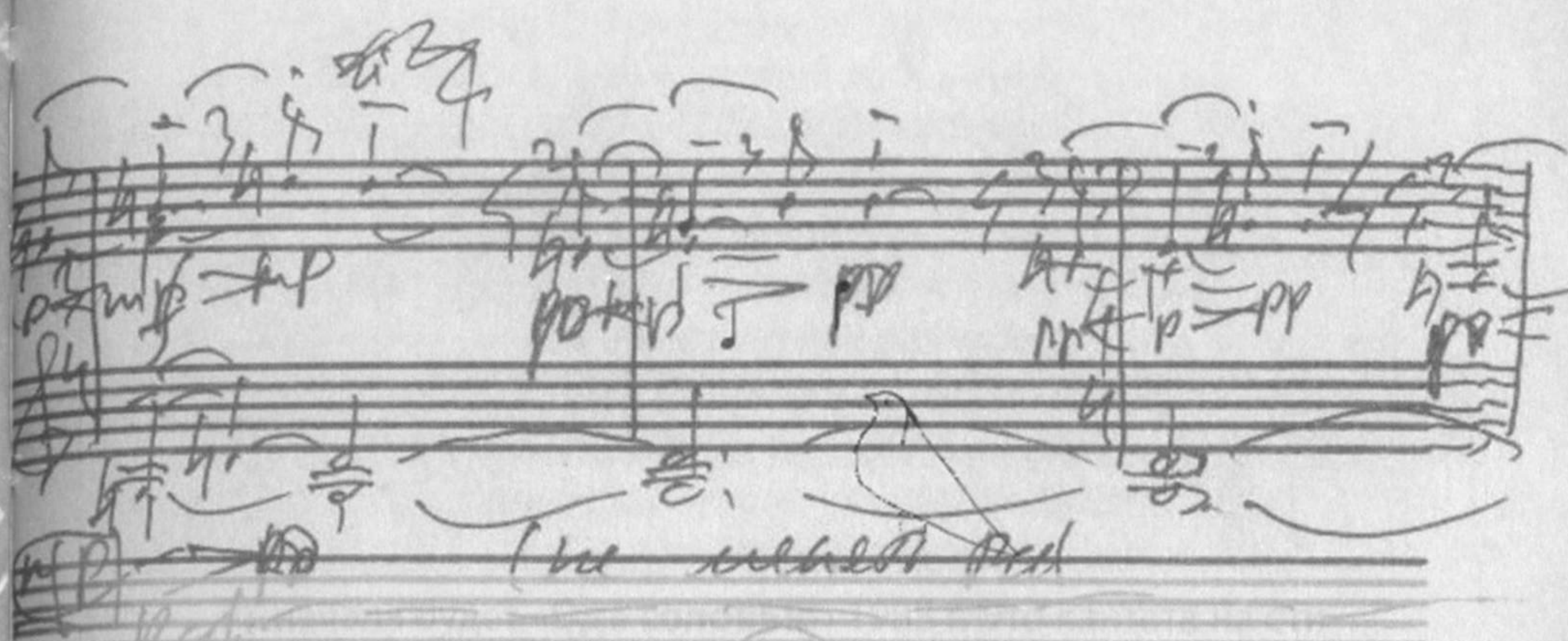
Пярт тоже давал такой урок (немцы его не усвоили, не переварили): ля минор возвращается, причем не в минималистской такой «крутне». Ты можешь потом этот ля минор не принимать, но нужно это услышать. И тогда то, что ты делаешь по-своему, ты будешь делать немного иначе. Это тоже дзенское: ты будешь точно таким же, но будешь ходить на несколько миллиметров выше над землей. То есть будешь таким же Лакенманном, допустим. Но чуть-чуть другим, и это «чуть-чуть» все решает. Или наоборот. Не Лакенманном, а каким-то правоверным, понятным, любимым народом композитором, но чуть-чуть... Циммерманом.

Пярт тоже давал такой урок (немцы его не усвоили, не переварили): ля минор возвращается, причем не в минималистской такой «крутне». Ты можешь потом этот ля минор не принимать, но нужно это услышать. И тогда то, что ты делаешь по-своему, ты будешь делать немного иначе. Это тоже дзенское: ты будешь точно таким же, но будешь ходить на несколько миллиметров выше над землей.

Ода соловью (Е. Витковский)
I

Болит сердце замереть готово,
и разум — на пороге забытья,
как будто нью-кастоль болит голова,
как будто в лету погружаюсь я;
я не завистью к тебе толмичу,
и переполнен счастьем твой напев,
и внешне легкая Дриада,
мелодия твоих
сияющих среди бумовых' дерев
среди теней полукосного сада.

ТЕКСТ, КОТОРЫЙ
ПОМНИТ САМ СЕБЯ:



“Ода соловью” на стихи Дж.Китса
(пер. Витковского) — кантата для
сопрано и камерного оркестра (1983)

Квартет N-2 (1988)

“Exegi monumentum” (“Памятник”) —
симфония для баритона и
симфонического оркестра
на стихи А.Пушкина (1985-1987)

Ведущий — Сергей Зажитко

Ода соловью (Е. Витковский)
I
От болит сердце замереть готово,
и разум — на пороге забытья,
как будто нью-кастоль болит голова,
как будто в лету погружаюсь я;
я не завистью к тебе толмичу,
и переполнен счастьем твой напев,
и внешне легкая Дриада,
мелодия твоих
сияющих среди бумовых' дерев
среди теней полукосного сада.

Сначала будет «**Ода соловью**» 1983 г. Это кантата на стихи Китса, перевод Витковского. Этот текст – один из самых значительных в английской поэзии. Он настолько мощный, что музыке тут, пожалуй, делать нечего. Я прочту текст, хотя слова в записи слышны.

От боли сердце замереть готово,
И разум – на пороге забытья,
Как будто пью настой болиголова,
Как будто в Лету погружаюсь я;
Нет, я не завистью к тебе томим,
Но переполнен счастьем твой напев, –
И внемлю, легкокрылая Дриада,
Мелодиям твоим,
Теснящимся средь буковых деревьев,
Среди теней полуночного сада.

О, если бы хотя глоток вина
Из глубины заветного подвала,
Где сладость южных стран сохранена –
Веселье, танец, песня, звон кимвала;
О, если б кубок чистой Иппокрены,
Искрящийся, наполненный до края,
О, если б эти чистые уста
В оправе алой пены
Испить, уйти, от счастья замирая,
Туда, к тебе, где тишь и темнота.

Уйти во тьму, угаснуть без остатка,
Не знать о том, чего не знаешь ты,

О мире, где волнение, лихорадка,
Стенанья, жалобы земной тщеты;
Где седина касается волос,
Где юность иссыхает от невзгод,
Где каждый помысел – родник печали,
Что полон тяжких слез;
Где красота не доле дня живет
И где любовь навеки развенчали.

Но прочь! Меня умчали в твой приют
Не леопарды вакховой квадриги, –
Меня крыла Поэзии несут,
Сорвав земного разума вериги, –
Я здесь, я здесь! Кругом царит прохлада,
Луна торжественно взирает с трона
В сопровожденье свиты звездных фей;
Но темен сумрак сада;
Лишь ветерок, чуть вея с небосклона,
Доносит отсветы во мрак ветвей.

Я в Смерть бывал мучительно влюблен, –
Когда во мраке слышал это пенье,
Я даровал ей тысячи имен,
Стихи о ней слагая в упоенье;
Быть может, для нее настали сроки,
И мне пора с земли уйти покорно,
В то время, как возносишь ты во тьму
Свой реквием высокий, –
Ты будешь петь, а я под слоем дерна
Внимать уже не буду ничему.

Но ты, о, Птица, смерти непричастна, –
Любой народ с тобою милосерд.
В ночи все той же песне сладкогласной
Внимал и гордый царь, и жалкий смерд;
В печальном сердце Руфи, в тяжкий час,
Когда в чужих полях брела она,
Все та же песнь лилась проникновенно, –
Та песня, что не раз
Влетала в створки тайного окна
Над морем сумрачным в стране забвенной.

Забвенный! Это слово ранит слух,
Как колокола глас тяжелоозвонный;
Прощай! Перед тобой смолкает дух –
Воображенья гений окрыленный.
Прощай! Прощай! Напев твой так печален,
Он вдаль скользит – в молчание, в забвенье,
И за рекою падает в траву
Среди лесных прогалин, –
Что было это – сон иль наважденье?
Проснулся я – иль грежу наяву?

Исполняет «Камерата», дирижер Вирко Балей, сопрано –
Людмила Войнаровская.

<звучит «Ода соловью»>

**Валентин Васильевич, с чем связана квартовая по-
певка, которая пронизывает все сочинение? Это некое
кадансирование «птичьего пения»? Я понимаю, что у
Вас не мессиановский подход к этому...**

Да, это символический интервал...

**Но почему именно кварта, и почему она не транс-
формируется ни в какие другие интервалы?**

Нет, она трансформируется, дается в разных транспози-
циях. Там есть и кварты, и секунды. Почему? Так уже пошло. И
потом, там же все строится на рефренах и симметриях, поэто-
му, допустим, мелодия начала «От боли сердце замереть го-
тово...» не повторяется, то есть повторяется только в самом
конце, в проигрыше. Тут важна строфа. Потому что текста тут
много, и если бы музыка точно следовала ему, как это обычно
делается, то мы бы не «выгребли» оттуда. Строфа имеет свой зву-
ковой образ, который начинается как одический: взрыв, взлет
и спад, – а потом повторяется с некоторыми вариантами.

То есть тут полипластовость, полисимволизм...

Да, да, да. Эта вещь читается как манифестация. Потому
что соловей тут не тот, что у Алябьева или Мессиана, а сим-

волический. Это, скорее, взгляд слуха вверх, такой небесный взгляд слуховой, отсюда, может быть, эти кварты. Ну и, конечно, присутствуют «птичьи ноты» – эти трели. Только никакого подражания соловью здесь нет: поющий соловей более разнообразен и непредсказуем. А тут именно соловей, загнанный в ритмическую структуру: в ямб и хорей, – то есть поэтический.

Вы сказали, что текст Джона Китса настолько совершенен, что не требует музыкального воплощения. Французские символисты, – Маларме, Верлен, Рембо – культивировали отношение к поэзии, как к музыке. Они считали, что поэзия и есть музыка. Хочу уточнить Вашу точку зрения: в любой ли поэзии можно услышать музыку, или все же существует абсолютно самодостаточная поэзия, которая не требует музыкального воплощения, потому что сама является некоей музыкой?

Ну, если она уже сама является музыкой, то, может быть, и требует. Но ведь есть и авангардная поэзия, связанная с буквами (тот же самый «дыр бул щир», к примеру) – ее легко можно испортить музыкой. Потому что, если положить ее на музыку, то она превратится в шаманство. Она от него, конечно, производна, но это все же недопустимо. Я сказал, что этот текст не требует воплощения потому, что он очень мощный. (Кстати, мне кажется, что Лавраки у Томаса Манна в «Докторе Фаустусе» тоже сочинил произведение на этот текст). Сам текст требует музыки, но он настолько большой и емкий, что, если бы я не нашел это решение, то у меня бы ничего не получилось. Я его сочинял в Сортавале, там такая специфическая природа. Я помню, что у меня было ощущение, будто я превратился в соловья, который уцепился за ветку и поет. Дело в том, что что-то птичье есть и в самой подаче текста Китса: тут нет непрерывного распева, он идет как бы порционно, а птица ведь тоже поет «прерывисто». То есть главное тут не в том, что присутствуют соловьиные трели, а в том, как текст пропеваётся, то есть в том, что сама песня, по сути, разорвана. И вот эта прерванность – это тоже птичье, когда ты даешь посыл и не знаешь, что будет дальше; как будто сам текст становится птичьим. Он-то создан, срифмован, но подан так, как будто всего этого нет. Как будто бы мы только

ищем эту рифму, ждем ее – вот в таком режиме. И получается, что тут все пронизано паузами, но после 2-го, 3-го, 4-го колеса становится ясно, что это именно колесо, строка. Сначала это ощущение, может быть, даже теряется (кажется, что текст состоит из речитативов), но потом оно все больше нарастает. Ну и концовка важна, когда все это исчезает и остается только основание, концепция.

Интересно, как у Вас происходит движение от слова к музыке? Когда Вы читаете текст, Вы сразу слышите его воплощение, он сразу ложится? Или сначала Вы просто читаете его год или даже два, не имея намерения писать на него музыку, а музыка рождается уже потом?

Да, скорее так. Вот этот текст я знал давно, я его даже переписал, но не думал ни о какой музыке. Просто я взял тетрадку с поэзией с собой, когда ехал в Сортавале (там были и другие стихи, которые я очень любил) и даже не думал сочинять. У каждого по-своему, но у меня происходит так: если какой-то текст мне уже очень хорошо знаком, то он может внезапно раскрыться. Я вдруг «попадаюсь на этот крючок», и тогда начинается развертывание. То есть это все проблема маний: у каждого свои какие-то мании, как обмануть самого себя. Тот, кто что-то делает в музыке или поэзии, – я давно об этом говорю – он окружен уже сделанным, притом со всех сторон: куда ни рыпнись, везде тебе дают «бекары» и «отказы». «Это уже было, туда не суйся и т.д.». Идти напролом – это авангардная или модернистская тенденция. Это тоже возможно, но требует определенных сил. А есть и такой путь (который тоже, может быть, напролом) – чтобы тебя застало врасплох. Это как в футболе (я знаю, поскольку в детстве, до музыки, я играл по сто часов в футбол): если соперники стоят друг перед другом (и один классный, и другой), то ничего сделать нельзя: ты туда – и он туда. Сбить сразу – тебя оштрафуют. А когда они находятся в движении, и когда их движения не совпадают, то стоит сделать один маленький жест – и противник со всей его техникой с удивлением проскакивает мимо мяча. То есть, пока ты статичен, сила натывается на силу, а когда ты находишься в смятении каком-то, в движении, вот тогда возможна неожиданность.

Так и тут: ты вдруг «проскакиваешь» за пределы вот этой «сделанности», и тебе уже безразлично, было оно или не было, ты уже находишься в мастерской «деланья». Может быть, это тоже самообман, но этот самообман дает возможность «проскочить» и что-то сделать. Потому что если все время идти по линии самокритики, то и пальцем шевельнуть нельзя.

В этом сочинении ощущается какой-то пантеизм, даже гимновость...

Ну, это же ода...

Даже если бы не было этого названия, «Ода», мы бы все равно услышали это в музыке. «Пантеизм» – немного затасканное слово. И все же я хотел бы задать в связи с ним один общий вопрос, может быть – слишком общий. Во время одной из первых встреч Вы говорили о том, что на Вас повлияло в начале Вашего творческого пути, какие композиторы, какая музыка, то есть о том, что Вы слушали в тот период, когда начинали писать (мы знаем, что это была Нововенская школа, Стравинский, Штокхаузен, Ксенакис). А оказало ли на Вас влияние что-то из области философии, живописи, литературы? Ведь все это тогда трудно проникало.

Авангардный период был связан с тем, что у меня были друзья-художники: Григорий Гавриленко, Валерий Ламах, Вилен Барский. Гавриленко был близким другом, одним из самых близких. Все они интересовались музыкой и были художниками очень современного склада, близкими Кандинскому или Малевичу. Но, как ни странно, Гавриленко признавал и Шишкина, и Репина, ценил их за какие-то особые качества (художники знают), а не за литературное в их картинах.

Так вот, я понял, что все эти архитекторы и объемы Малевича влияли на распространение авангардных масс, на собирание в какие-то структуры: у тебя есть какая-то конкретная структура, она должна иметь некий более или менее обозримый зрительный образ, и когда он есть, то есть надежда, что слуховой образ будет тоже как бы упорядоченным.

А в период «Оды соловью» мне попались перепечатки лекций по дзену Судзуки, самиздат. Я показал их Боре Тищенко, который тоже был в Сортавале. Он сперва с презрением к ним отнесся, мол, «терпеть я не могу эту философию». Но потом начал читать и взмолился, чтобы я ему их дал. Перед отъездом он хотел вернуть мне эти перепечатки, но не застал, а потому по ошибке залез в чужое окно и положил их на тумбочку. Увидев его, я спросил: «А где же распечатка?» – «Я ее на тумбочку положил». – «Как положил? Нет!» Короче говоря, я стоял «на шухере», а он опять залазил в чужое окно, как-то через туалет, забрал Судзуки-дзен и отдал мне <смеется>.

Что-то я там в этих лекциях понимал, и он тоже за это ухватился, потому что философия тогда надоела, всякая, а это было очень неожиданно, свежо и для того времени очень уместно. Дело в том, что Судзуки-дзен был направлен против философствования, на освобождение от идеологических схем. А страна же была тогда переполнена всем этим. Даже если ты боролся против схем, то ты же все равно пользовался идеологией, антисхемой!

Ну и, конечно же, литература: Набоков, его специфическая геометрия, его структуры. Все это шло параллельно.

Сейчас будет **Второй квартет**. 1988-й год, одночастная композиция. Исполняет квартет им. Лысенко. Запись очень приличная, по-моему.

<Звучит Второй квартет>

Хотел бы проверить правильность своего ощущения. Волей-неволей я постоянно сравнивал Второй квартет с Первым и мне показалось, что Вторым более экспрессивен, более насыщен эмоционально и фактурно, более непредсказуем как с точки зрения формы, так и с точки зрения состояний: эти все резкие сломы, резкие контрасты, вторжения в квазипасторальные мотивы... Я здесь вижу какой-то особый трагизм и даже какой-то скрытый гротеск, в pizzicato.

Да, верно, это более драматическая композиция. Я удивляюсь, почему Первый квартет играют, а этот нет, по-моему, он сильнее. В живом звучании он более драматичен, и когда

входишь в процесс слушания, время очень сильно меняется. (Если в процесс слушания войти). Квартет Лысенко исполнял и Первый, и Второй квартет в Дании, публика сильнее воспринимала Второй, но играют все равно в основном Первый.

Мне показалось, что неожиданна для Вас сама концепция.

Это вообще симфоническая вещь, в то время когда Первый квартет более деликатный и камерный.

По-моему, в эмоциональном смысле он отсылает к более раннему Вашему творчеству...

Ну да, и к более раннему, и к более позднему. Я, конечно, это не афиширую, но он посвящен памяти родителей.

Сейчас будет **«Exegi monumentum»**, 1987 г. Это одностанная симфония для баритона и оркестра. Стихи Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный». Андрей Бореiko – дирижер, Сергей Яковенко – баритон и Петербургский оркестр. Это одностанная композиция, и симфонией она является, скорее, потому, что здесь особый текст. Стихи написаны на тему оды Горация, переключки с которой есть и у Гете, и у Державина. То есть это текст фундаментальный, даже священный в русской поэзии, в гуманистической культуре вообще.

Потом, эта симфония организована по такому же принципу, что и земная жизнь: *нечто* произносит текст через поэта, диктует ему его. Потому половина текста звучит уже после того, как прекращается пение. Это можно и увидеть: певец стоит, превратившись в условный монумент, и просто молчит, а оркестр и дальше пытается произнести что-то вроде строф, но речи уже нет. В поэзии такие вещи часто обозначаются многоточием: когда строфа пропущена, но не по соображениям цензуры, а потому, что в строфе как бы текста нет. Это и у Пушкина есть.

Перед строфой «Слух обо мне пройдет по всей Руси великой» звучит что-то вроде пасторальных сигналов, которые потом уходят на другой план. Это как бы трава, зона земной жизни, атмосфера, что-то земное. Так что «Слух обо мне прой-

дет по всей Руси великой» появляется как бы внутри этого земного мира.

Я говорю, что это симфония и потому, что тут присутствуют какие-то скрытые темы: земная жизнь, невысказанная мистическая довербальность и хоральные аккорды, которые как бы представляют собой литургические «гнезда», хотя мелодия там, конечно, не носит литургический характер. Так что получается, что можно рассматривать эту вещь как форму симфонии, связанную с символическим охватом. Тут есть то же самое, что в Пятой симфонии было в большем объеме. Но поскольку тут привлекается текст, то получается как бы симфония символов что ли, а не симфония действия. Такие симфонии, в принципе, были в европейской музыке еще до того, как появилась симфония в сегодняшнем понимании. Например, «Священные симфонии» Щютца. Вообще в литургической практике слово «симфония» означает что-то вот такого рода, то есть связанное с символической емкостью какого-то текста, хотя вещь может быть и небольшой. Тут такой вот поворот симфонии, именно потому, что текст фундаментальный. Кстати, я знаю, что кто-то брался уже за него. Кажется, Танеев. Но он взял только одну, последнюю, строфу и написал на нее хоровую оду. По-моему, этот текст есть и у кого-то из советских композиторов, Бориса Чайковского что ли. Но у него это песня. В принципе, этот текст не поддается музыке, его нельзя петь просто так. Он должен существовать либо без музыки или в такой парадоксальной ситуации, когда это именно симфония, а не произведение для голоса и фортепиано.

То есть Вы специально берете такие тексты, которые как бы не поддаются музыке, но, тем не менее, находят в ней воплощение?

Они находят свое воплощение, но я говорю, что находят, когда именно ты не берешься за них специально. Конечно, этот текст можно было прочитать более скромно, как *песню*. Но дело в том, что в пушкинском тексте есть одна странная вещь, которая мне очень по душе. Нигде: ни у Державина, ни у Горация – нет последней строфы, вот этой вот: «Веленью божию, о муза, будь послушна». То есть у них стихотворение завершается мыслью, что, пока будет Римская империя, буду

существовать и я. А у Пушкина иначе: даже если империи не будет (в чем он оказался прав), то все равно останется Поэзия. И странно, что такое стихотворение заканчивается словом «глупца». Это тоже как бы снижение, какой-то удар, именно частный, он переводит всю эту конструкцию с государством в другую плоскость, и она куда-то слетает перед этой последней частной молитвой.

<Звучит «Exegi monumentum»>

Валентин Васильевич, если свести все к принципам, то здесь, как, собственно, и во многих других Ваших оркестровых сочинениях, вокальная партия звучит на фоне, грубо говоря, хоральной гармонии, на которую накладываются фактурно-мелодико-сонорные напластования.

...Скорее атонального, как правило, происхождения, хотя посередине есть и модальные построения...

Хотелось бы узнать, какую функцию выполняют эти фактурные дополнения к основной гармонии, какую смысловую нагрузку несут? Они как бы расцвечивают эту гармонию или их можно трактовать как некое противопоставление?

В начале, до вступления голоса (первой строфы), хоральные моменты и эти последовательности образуют какое-то единство. И потом, если идет хорал, они ему отвечают. То есть тут как в полифонии: голос прерывается, а потом опять возвращается. Если бы стремиться к простому расцвечиванию, то нужно было бы искать гармонические формы. А тут идут линии, которые прерываются, отступают, а потом опять вступают.

Они как бы задерживаются, зависают...

Да. Исполнителям и слушателям важно понимать, что они не просто играют поперек аккорда, а отвечают на предыдущее. Если мы остановимся и начнем слушать симфонию статично, с какого-то куска, то эти напластования будут

восприниматься как помехи хоралу. А если мы будем слушать с самого начала, то, может быть, услышим, что тут все время словно бы наплывают какие-то тени того, что уже звучало. В самом конце фактура, которая там всегда присутствовала, остается одна, остается один аккорд. Стратегия тут такая: есть словесное, вербальное, а есть то, что его окутывает: бормотание, невнятность какая-то, то, что я называю «зоной бормотухи». Здесь все это производно от вербального, то есть в несловесных фрагментах звучат какие-то запятые, восклицания, дыхание, шепот, которые остаются от вербального и входят в целое. А есть ведь музыка, построенная только на таких вещах. В конце концов, тот же Лакенманн: он использует шумы, шепот, неразличимое, едва различимое, хотя у него есть и сигналы. Его инструментальная музыка держится на сочетании сигналов и бормотания, разных типов шуршания и пр. Тут же бормотание имеет символический характер и пронизывает вербальное.

Сл.: «Exegi monumentum» Горация побудил Вас посмотреть на другие тексты, памятники. Почему с «Одой соловью» не произошло того же самого, ведь это русский перевод текста? Почему Вы не заглянули в английский оригинал? Это был бы совершенно другой соловей и другая тихая песня.

Ну да, но это невозможно. Как писать на английский текст – я ж не знаю языка! Нужно знать язык, и тогда ты «влипаешь» в это дело. Так что ничего не поделаешь, это не первый пример того, что есть непере译имые вещи. Текст Китса меня на русском «прошиб»; может быть, английский текст я бы и не воспринял никак.

Я все же не могу не спросить. Насколько я помню, Вы говорили о том, что в Вашей музыке существуют некие гармонические, мелодико-гармонические формулы – своеобразные опознавательные знаки, которые безошибочно узнаются в разных произведениях. Не то чтобы они были одинаковыми, но в них есть какое-то общее ядро, благодаря которому они присутствуют в разных сочинениях. Я хотел бы прояснить, где все-таки пролегает грань между архетипом композитор-

ского стиля и – как бы это правильно назвать – самоцитированием? То есть как все-таки их различить?

Ясно. Тут самоцитирования нет, а есть то, что можно сравнить с тембром голоса или манерой говорить. В определен-

Теперь я действую в другой ситуации: мне важно не вот это вот – «не повторяться», а чтобы что-то завязалось и начало образовываться.

ленный момент к тебе прилипают определенные фонемы, и пока они не отлипнут, ты продолжаешь ими говорить. Потом они

куда-то постепенно уходят, но если ты будешь с ними бороться, то возникнет «интонационная мозоль», и эта мозоль будет называться «стилем автора». Тут есть сомнительная часто похвала, когда говорят, что по одному звуку можно узнать автора, это еще не говорит о качестве текста, а говорит только об этой «мозоли».

Тут получается так. Есть композиторы (для кого-то это тоже может быть таким стимулом), которые ставят перед собой цель новизны языка и стремятся не повторяться в следующем сочинении. Я, конечно, тоже прошел этот путь, в свое время я тоже был этим озабочен. Но теперь я действую в другой ситуации: мне важно не вот это вот – «не повторяться», а чтобы что-то завязалось и начало образовываться. А потом, когда сочинение готово, ты смотришь и видишь, что оно образовывается из той же воды, из тех же H_2O , но оно уже другое. С первого раза – я уже говорил – бросаются в глаза повторения, как бросается в глаза порода собак или порода людей: одинаковые, но если присмотреться, то все же разные.

Повторы повторам рознь. Одно дело – воробей живой, похожий на другого такого же. Совсем другое – воробей точно такой же, но чучело. Вот чучело – это и есть самоцитирование. А тут вроде и похож, но вот чуть-чуть другой. Важно, что он опять летает. С одной стороны, в музыке должен присутствовать этот пафос неповторяемости, стремление открывать что-то новое. А с другой стороны, другая тенденция – когда ты находишь новое в повторяемом.

То есть повторы можно, конечно, считать недостатком, но если ты сосредоточился на новом сочинении, и оно войдет как *новое знакомое*, то этот недостаток можно простить.

Он может раствориться в самом тексте. Хотя может и не раствориться.

Здесь повторы – это словарь. У тебя есть слова, которыми ты худо-бедно говоришь. Поэт обладает гигантским запасом слов, но он же не ставит перед собой цель использовать его полностью. Владея полным словарем, он берет только самое необходимое. Даже у Пушкина, я заметил, у него «берег дальний», «печаль – даль» повторяется. Он мог бы выдумать что-то другое, но вот не пошло.

Тут главное вот что. Одно дело, когда ты монтируешь что-то на столе и образуются повторы. Другое дело – когда это словарь, которым ты говоришь, когда ты находишься в языке, в процессе. Внешне оно похоже на то, что монтируется. Похоже, но чуть-чуть другое.

Сл.: Скажите, пожалуйста, вот эти языковые повторения, они всегда семантически сходны или их значение меняется от произведения к произведению?

Конечно, меняется. Отдельные элементы могут быть сходными, но чуть-чуть меняется *контекст*, то есть освещение. Мысль, сформулированная на русском и на украинском языке, с содержательной точки зрения не меняется, но язык придает ей какой-то другой «загар» что ли, другой оттенок.

У Валери есть такая мысль, она воспринимается как парадокс: «То, что ни на что не похоже, не существует». Получается, что схожесть – это не только какое-то унылое и плохое качество, а как бы

точка отсчета. То есть ее нужно понимать правильно и тому, кто пишет, и тем, кто воспринимает. Нельзя специально стремиться к непохожести. Если она возникнет сама по себе, – будет правильно, а если специально – то тут и вступает в силу парадокс Валери. Ты что-то делаешь, но ты находишься в зоне не онтологической, не сущностной, ты имеешь дело с какими-то вторичными признаками.

Повторы повторам рознь. Одно дело – воробей живой, похожий на другого такого же. Совсем другое – воробей точно такой же, но чучело. Вот чучело – это и есть самоцитирование. А тут вроде и похож, но вот чуть-чуть другой. Важно, что он опять летает.

А сущностная зона – она, с Вашей точки зрения, должна обязательно вбирать в себя и прошлое, и настоящее?

Да-да.

То есть, если она вбирает только настоящее, это уже не сущностная зона?

Когда мы говорим на языке, мы же его не выдумываем. Вот когда сейчас говорим, например. Айги или Пушкин – они тоже говорят на таком же языке. У Айги, правда, структуры более сложные, но все равно, язык тот же.

Музыка тоже имеет какой-то первоначальный язык, и он присутствует, но, конечно, если ты не занимаешься стилизацией специально (потому что нужно возвратиться к корням, или что-то в этом роде). Корни находятся в тебе, а не где-то там есть корни, которые ты вырываешь. Вот эти вот корни и есть праязык, который связан с этими интервалами и так далее...

Поэтому тут получается такая вещь: важен *оттенок* намерения. Иногда такие вот хоральные звучания утверждают как орудия в борьбе с какой-то якобы не сущностной музыкой. (Как если бы сущность музыки заключалась в том, чтобы использовать до минор, или до мажор, или какие-то определенные аккорды). Это опять-таки идеология. Она дает результат, но очень краткосрочный. Потому что он имеет значимость только в борьбе против чего-то. На самом же деле все эти «миноры» или «мажоры» нужно рассматривать как какие-то *фонемы*, которые являются такими же живыми, как, допустим, диссонансы или кластеры. Они такие же, но, конечно, при определенном к ним подходе.

Скажите, а Вы осознаете, насколько повлиял на Ваше творчество Судзуки со своей техникой бессознательного? В Вашей музыке не присутствуют ни сознание, ни реальность. Присутствует только вечность. Открытая форма и все во всем. Вы это сознательно делаете или это неосознанный импульс?

Нет, Вы не совсем правы, что в моей музыке отсутствует рациональное. Рациональное присутствует, оно просто пря-

чется. Организация формы, жесты, о которых я говорил, – это все рациональные моменты. Другое дело, что есть музыка, в которой они как бы демонстрируются, а тут они спрятаны. А это как раз и есть пафос дзен: что вот эти схемы должны быть разрушены. Но не в том смысле, что разрушил схему – и уже в психушке сидишь, нет! Они возвращаются. Возвращаются, но ты уже знаешь им цену.

Сл.: Видимо, Ваша музыка требует от исполнителя вхождения в измененное состояние сознания. Поэтому ее исполнение – большая проблема: пока ты не войдешь в это самое измененное состояние, в бессознательное, ты не поймешь, о чем идет речь.

Ну почему? Все же инстинкт срабатывает. Дирижер, конечно, важен, и важен инстинкт: ты идешь, и тебя несет. Мне кажется, что есть все же музыка более сложная для исполнения, чем моя. Тут все построено на каких-то фонах и первичных семенах музыки, которые вполне удобоваримы: тройки, двойки. Но они деформируются за счет того, что здесь нет такого «тамбур-мажорства». Темп то ускоряется, то замедляется, поэтому эти триоли и дуоли преобразуются и звучат так, как будто это не просто триоли, а какие-то сложнейшие фигуры. А возьмем, допустим, Денисова. В музыке его позднего периода все идет на четыре четверти. Но там длительности – семнадцать на двадцать восемь, тридцать шесть на сорок восемь и т. д. То есть он записывает алеаторическую структуру, которую невозможно сыграть, потому что в этом такте идет семнадцать на сорок восемь, а в следующем – не восемнадцать на сорок восемь, а тридцать семь на сорок шесть, то есть меняется мера. И вот музыканты как-то так приблизительно что-то играют, а дирижер просто отбивает метр и все. Если есть такт, то он все объединяет и в сумме что-то выходит. Но тут получается такая беда: конечно, что-то выходит, но трудно контролировать это *персонально*, текст контролируется «вообще»: что-то сходится, но в сумме. А у меня в каком-то смысле контролируется сама интонация, она держится на простейших вербальных сигналах. Но благодаря дирижеру эти сигналы поддаются деформации, то есть текст тут простой, а деформация более сложная, так что текст звучит более сложно, чем написан.

Сл.: Валентин Васильевич, мне все-таки кажется, что в Вашей музыке есть совершенно другая сложность для исполнения. Она состоит в том, что на малую единицу времени приходится очень много динамических оттенков. Четвертная, скажем, длится меньше секунды, а там несколько вилочек пр. Не является ли это моментом какой-то особой сложности? И возможно ли вообще детально воспроизвести такой текст, особенно симфонический, именно в смысле динамики? Иногда создается впечатление, что это неразрешимая задача, и что Ваши динамические указания имеют скорее психологический, чем практический смысл.

Нет, ну как же невозможно? Психологический смысл они, конечно, тоже имеют: говорят о том, что нельзя брать звук дурным тоном, просто так «пум» – и все. То есть они как бы указывают на отношение: даже если ты одну ноту берешь, то бери как-то... будь человеком <смех в зале>.

Сл.: А сталкивались ли Вы с исполнением Вашей музыки, которое можно считать идеальным с точки зрения соблюдения всех этих динамических оттенков?

Нет, это же не полицейская какая-то вещь. Это все отдается, конечно, на откуп исполнителей. Другое дело, что можно, конечно, думать и так: а чего это я должен все это выполнять, когда я могу просто вот так сидеть и играть на все на *mezzo-forte*? Я подчеркиваю: там есть сложность, но она дается на фоне простых структур. Так что получается такая компенсация. Если б я, например, давал еще и сложные метроритмические структуры, то возникла бы тавтология. И так высчитать невозможно, а тут еще динамика вот эта. Здесь же деформации на основе простейших троек-двоек, и все.

Но то же самое можно сказать и о Ваших огромных симфонических партитурах.

Правильно, но тут уже получается такая вещь: каждый музыкант выполняет то, что *написано*, и все (там ничего сложного нет), а нужный результат складывается из суммы. Потому что есть эти зоны, где это слышно и семантически очевидно.

А есть вещи, где можно было просто один оттенок поставить и все, ничего бы не изменилось.

Когда Кофман со студентами играл Пятую симфонию, я приводил такой пример. Там есть один момент, когда мелодия должна звучать на фоне педали. Но педаль там тоже артикулированная, в ней есть какая-то динамика, она раздувается и затухает, угасает на ноль, и так далее. А оркестранты просто тянули ее, и все. Потому что даже когда *diminuendo* делаешь, то нужно какое-то усилие. Легче всего просто взять ноту и тянуть. Репетировали весной (в мае), и я говорю: «Представьте себе, что вот эту вот весну создают только солисты, листья которых мы видим; только они стараются, а все остальные играют дурным тоном – какая бы это тогда была весна?! Солистами должны быть все, даже те, кого не слышно и не видно. И тогда возникает ощущение невероятной ответственности вот этого цветения. Даже того, что не видно: оно тоже создает, видимо, что-то важное. Так же и в оркестровой технике, особенно в такой вот, педальной. Там то, что, может быть, и не слышно, дает вот этот общий, суммарный оттенок, его качественно, по-человечески сыграть». Мне кажется, это не просто выдумка, что действительно так и есть.

Сл.: Скажите, пожалуйста, стараетесь ли Вы присутствовать на репетициях Ваших сочинений, чтобы как можно лучше объяснить музыкантам, о чем идет речь? Или Вы как бы отдаете текст на усмотрение исполнителю, поскольку текст сам себя помнит и в нем самом заложен нужный ключ для интерпретации?

Нет, ну всякие объяснения того, что я хотел выразить, они, конечно, нежелательны. Текст выражен в знаках. Последнее время я часто пишу «*leggero*» или «*lontano*», то есть обозначаю нужное качество звука, особенно в сочинениях для фортепиано. *Leggiero, lontano, dolce* или даже *leggierissimo* – легчайше. Дело в том, что когда на фортепиано играют быстро и громко, то это еще более или менее получается, а вот тихо играть совершенно не умеют. К тому же рояли теперь какие-то некачественные, нетонированные: не успеешь прикоснуться – и уже звук... В одной книге о Шопене-педагоге я читал о том, что из комнаты, где он занимался с учениками, все время доносились его вопли: «Легче, легче! *Leggiero!!!*».

Есть определенный тип музыки, который требует другого прикосновения, особенно басы должны быть легчайшие. Это возможно, но это особая техника, особое прикосновение, особое состояние руки и слуха. И педали, кстати. Педаль должна быть такая... «педаль Паркинсона» – дрожащая <смех в зале>. Когда Шопена сейчас играют, да еще и на таких инструментах, то звучание получается часто какое-то помпезное, сытое, потому что там гармония красивая. А у него как раз должно быть это *leggiero*. В фортепианной музыке это самое сложное, потому что инструмент как бы... молоток, удары и есть иллюзия, что это механический инструмент.

То есть важно, чтоб в тексте были эти знаки, первичные. Если их выполнять, то они наполняются смыслом сами по себе, а не потому, что ты там расскажешь на репетиции, что это вот – то, а это – это. Рассказы, наоборот, могут не дать никакого результата.

Сл.: Еще один вопрос касательно сложности музыки для исполнения: как Вы относитесь к записи партитур Брайана Фенеху?

А кто это? Я его не знаю.

Сл.: Это британский композитор. У него очень сложная запись, скажем так, многоуровневая. Там есть, например, такие размеры, как две десятых. То есть это даже не семнадцать на двадцать восемь. Сам Фенеху признается, что его партитуры можно исполнить лишь на 20%.

Ну, на компьютере, наверное, можно все это заложить. Но я, конечно, плохо к таким вещам отношусь. Потому что, если он говорит, что тут всего лишь 60% или 20% можно исполнить, то что для него этот текст? Если этот текст *персональный*, то его можно было бы изложить как-то так, чтобы он смог его сыграть хотя бы самому себе. Но он же и сам, наверно, сыграть это не сможет. Значит, это какая-то компьютерная игра.

Получается такая вещь: в искусстве есть масса возможностей, которые можно реализовать, но они не сущностные. Я это в шутку называю «ученики Сизифа». Если бы Сизиф вел

класс композиции, то его ученики писали бы так: вот такой вот текст, классно организованный, но не успел ты его сделать – и он тут же покатился вниз. Конечно, Сизиф – это такой емкий образ, все тексты могут покатиться вниз; когда Апока-

липсис наступит, Сизиф будет торжествовать полностью. А в композиции Сизиф – это когда ответственность перелagается на какие-то сложности, когда сам человек не может сыграть и не опознает то, что он сделал, но ему просто любопытно, как бы это звучало, и все.

Тебе любопытно – так пойди послушай кузнечика в траве, там такие длительности есть – и одна шестнадцатая, и одна десятая. Но кузнечики не озабочены тем, что это текст. А там, где речь идет о тексте, нужно все же находить зону, где работает здравый смысл. Потому что, если он не работает, то начинается... утопия. Или ты начинаешь удивлять мир тем, что ты вот такой. Но мало ли что? Да, я вспоминаю, что композитор прославился, что у него действительно сложные тексты. Ну и все! Но разве это есть определение музыки, разве в этом – ее качество?

Если бы Бах писал просто сложную музыку, то что бы от него осталось? Да, полифонию он умел делать. Но если б он был только замечательным полифонистом и ракоходами пулял туда-сюда, то Баха бы не было. Нужно ясно отдавать себе в этом отчет. Сейчас композиторы пытаются выделиться не музыкой, а такими вот вещами, которые Вы описали. Потому что, если пытаться выделиться музыкой, так тебе сразу начнут тыкать пальцем, что уже было, а это кич и так далее. Словом, я очень отрицательно к таким вещам отношусь, хотя, может быть, я неправ.

Сл.: Валентин Васильевич, это касается того, о чем Вы когда-то говорили: что есть музыка для слуха и есть музыка для глаза?

В искусстве есть масса возможностей, которые можно реализовать, но они не сущностные. Я это в шутку называю «ученики Сизифа»... А в композиции Сизиф – это когда ответственность перелagается на какие-то сложности, когда сам человек не может сыграть и не опознает то, что он сделал, но ему просто любопытно, как бы это звучало, и все.

Кейдж устроил в свое время выставку партитур, потому что вид партитур, особенно авангардных, имел какую-то графическую структуру. Но я как-то заметил такую вещь. Когда-то, лет пятнадцать-двадцать назад, у меня были киношники* и,

Если вещь для того, кто ее делает, образуется; если он может ее сыграть, если ее выдерживает его память (но память нормальная, а не феноменальная, потому что есть люди, которые запоминают любую чушь), то есть надежда, что это текст, который держит сам себя и сам себя помнит.

увидев партитуру, один из них сказал: «Вот, по партитуре можно увидеть, что это хорошая музыка». А у меня на пюпитре стояла «Ave Maria» Шуберта, и я возразил: «Посмотрите, эта партитура выглядит действительно значительной. А вот «Аве Мария» выглядит убого: одинаковые столбы, одинаковые так-

ты, все одинаковое. Но когда начинаешь ее играть – это одно из чудес музыки». Так что получается, что зрение и слух до поры до времени идут параллельно, но там, где появляется персонализм, происходит расщепление.

И вот мне кажется, что есть музыка устная и письменная, вот так вот скорее. Устная музыка – это народное творчество, оно основано на том, что музыка передается по слуху. Но раз она передается по слуху, значит, у нее должны быть какие-то качества, способствующие ее запоминанию, и должно быть какое-то удовольствие от того, что ты ее запоминаешь. А письменная музыка – это уже творчество профессиональное, но в письменной музыке должна затонуть музыка устная. Помню, лет тридцать назад я был в Доме творчества в Репино, и кто-то из местных композиторов спросил меня: «Вы приехали сюда сочинять или записывать?» <смеется>. Правильно, бывает и такое: вещь уже сочинена, ты ее художественно играешь, но она еще не записана. Я где-то читал, что Рахманинов тоже так работал: записывал вещь только тогда, когда она была готова. И у Шостаковича, по-моему, была такая манера, хотя его стиль более связан с модернизмом. То есть была такая практика, но в более сложной музыке она стала уже невозможна. Допустим, в авангардных композици-

* «Киношники» снимали в квартире Валентина Васильевича фильм Анатолия Сырых «Тихие песни».

ях, там уже просто ты писал, ты должен был закрепить это, ты не владел этим текстом, как ты владел текстом, допустим, когда тональная музыка, когда ты мог играть. Но мне кажется, что вот это вот важно: если вещь для того, кто ее делает, образуется; если он может ее сыграть, если ее выдерживает его память (но память нормальная, а не феноменальная, потому что есть люди, которые запоминают любую чушь), то есть надежда, что это текст, который держит сам себя и сам себя помнит. И когда ты эту вещь записываешь, ты только что-то уточняешь, быть может, что-то продвигаешь. А когда этого нет, то возникает опасность, что вещь, может быть, и выиграет в «сделанности», в логичности, но она не будет держать сама себя, помнить сама себя. Поэтому мне кажется, что равновесие между устной и письменной музыкой должно входить в профессионализм композитора, особенно нынешнего, когда очень усложнились фактуры, усложнилось отношение к музыке. Сейчас, по-моему, нужно поощрять в сочинительстве вот это вот объединение. Тогда оно даст иной результат.

Валентин Васильевич, я хотел бы еще раз вернуться к тому, что Вы говорили по поводу Фенеху. Не является ли все-таки сложность относительным понятием? Соотносимым, прежде всего, с определенной эпохой? Мы ведь знаем, что и Бах не был в свое время легким композитором, и мы знаем много примеров подобных ситуаций с Моцартовским «Дон Жуаном»: про него говорили, что это невозможно петь, и первые премьеры были провальными, но потом это как-то становилось естественным.

Да, премьеры были провальные, но через месяц «Дон Жуана» уже пели на всех улицах. Потому что сложность иногда заключается в том, что «ну вот опять опера, сколько можно?..». То есть опять надо напрягаться, опять что-то разучивать... Есть сложность, для раскрытия которой не нужно ждать сто лет. А есть другая сложность, которая и через тысячу лет останется сложностью. Или же: если даже ее «распечатывают», то толку от этого все равно никакого не будет.

Но это как с красотой: красота ведь тоже не статическое понятие, а динамическое. Во времена Вагне-

ра не видели красоты вагнеровской музыки, во времена Дебюсси – красоты музыки Дебюсси. А со временем ее все же обнаружили и там; точно так же и с этими вещами – со сложностями.

Это правильно. Но можно сказать, что не все сложное становится простым. Бывает сложность кажущаяся, которая

Хитрость сознания заключается в том, что мы знаем, что сложное потом становится простым, и тут есть ловушка. Я делаю сложную вещь ради сложности, а не для того, чтобы выразить что-то наиболее адекватным образом, а потом я удивляюсь, что для кого-то это сложно.

на такую вещь, то видишь, что она сделана так, как нужно. А бывает сложность другая, когда ты смотришь и не понимаешь, почему вещь так сделана. Это уже социальная функция: сложно, потому что не чувствуется, что же за этой сложностью стоит.

Хитрость сознания заключается в том, что мы знаем, что сложное потом становится простым, и тут есть ловушка. Я делаю сложную вещь ради сложности, а не для того, чтобы выразить что-то наиболее адекватным образом, а потом я удивляюсь, что для кого-то это сложно.

Сл.: Но, может быть, адекватность сложного только со временем начинает восприниматься как адекватность?

Ну да, со временем. Но даже у Стравинского все быстро переменялось, а там настоящий скачок был: вчера скандал, а сегодня... Хотя у него сложные размеры, смены мер (особенно последние «Пляски», о них до сих пор говорят, что можно было записать их другими длительностями, чтобы легче было играть), тем не менее его музыку все равно исполняют. Потому что сам автор *играл* это, пробовал, он пропустил это через свои возможности. Потому, что сложность адекватна этой музыке. А если так вот придумывать, сидя за столом... Собственно, в этом вот проблема Ксенакиса. Его музыка про-

в действительности является сущностной, потому что то, что ты ищешь, иначе выразить невозможно, – это не сложность, а как бы адекватность. Когда ты смотришь

сто связана с математикой, с какими-то математическими процессами. Он сам не попробовал ее сыграть, да это и невозможно. Там настолько высокое умозрение, что уже как бы не до музыки. Там то и дело слышишь какой-то вой, что-то все время колотится-молотится, но попробуйте сыграть на фортепиано – ничего же нет! Ни одного произведения Ксенакиса нельзя хоть скромно показать. Потому что там музыка выходит за пределы, она очень умственная (но, конечно, не только умственная, связанная с философией особой); чувствуется, что это не музыкант сочинял, а музыкант-математик, который это все вычислял. Не то, чтобы эта музыка была чисто умозрительной, там есть энергия, энергетика. Но мне не нужна энергетика оттого, что тебя музыкой лупят по голове: вставь два пальца в розетку или пойдешь ударь омовца – получишь такую энергетику, что тебе и не снилась! От музыки должна быть энергетика не вот эта вот, а какая-то *семантическая*. Оркестр воет и это действительно впечатляет, но потом смотришь – а слушать-то невозможно! Вернее, слушать возможно, но в определенных условиях: гигантский зал, в нем какая-нибудь гигантская же скульптура стоит, метров на тысячу, – тут уместна такая музыка, она обслуживает такую функцию. Но если

ты придешь домой и послушаешь ее просто так, даже в наушниках – то тебя перемалывает, ломит... Я отношусь с большим уважением к Ксенакису, но это пример музыки, которая организована разумом. Иногда мне слышатся в его музыке серенады «бегемотов» и «динозавров» архаики.

Но мне не нужна энергетика оттого, что тебя музыкой лупят по голове: вставь два пальца в розетку или пойдешь ударь омовца – получишь такую энергетику, что тебе и не снилась! От музыки должна быть энергетика не вот эта вот, а какая-то семантическая.

Но все же, на мой взгляд, в произведениях Ксенакиса есть некоторая первобытная ритмическая стихия, которая воздействует...

Нет, так я же и говорю, она воздействует, производит свое впечатление, но трудно полюбить такое сочинение *персонально*. Первобытная стихия – зачем она? Я слушал

Ксенакиса, – «Метастазы», «Эонту», мне нравилось, – но я не увлекся ими так, как увлекся в свое время Десятой симфонией Шостаковича, например. Ее я слушал с утра до вечера. Ксенакиса как явление я и сейчас признаю. Но я точно знаю, что Ксенакис никогда не будет любимым композитором ни у кого. Его будут уважать в определенных ситуациях – и все.

Сл.: Нет, но можно же услышать от молодых композиторов, что они любят Ксенакиса...

Ну, вот у Вас лично есть любимое произведение Ксенакиса?

Сл.: Да, не только Ксенакиса!

А какое, назовите!

Сл.: Дело же не в этом.

Нет, дело именно в этом. Мне тоже казалось, что я его любил, но потом оказалось, что мне просто было это интересно. Когда мы общаемся, мы часто говорим: «Интересно». Это тоже похвала. Но может быть и другое: «Меня потрясло», «Я люблю», – тут масса градаций. Так вот, в современной музыке есть тексты, которые не приспособлены для того, чтобы их любили, потому что они иначе организованы. Не то что бы они были плохо сделаны – они просто сделаны по-другому.

Сл.: Валентин Васильевич, как-то получается, что теперь Вы говорите о том, что почти теми же словами говорили Ваши оппоненты в 60-е годы. Как же это нужно понимать: Вы готовы пожать руку Данькевичу и сказать: «Вы правы были, а я ошибался»? Ведь те, кто с Вами общается, понимают, что Вы говорите совершенно о другом. Теми же словами, но о другом. Но как все же увидеть разницу? И не опасно ли вновь возвращаться к той парадигме, от которой мы, слава Богу, лет двадцать пять, как отказались?

Я не возвращаюсь к этой парадигме.

Сл.: А в чем разница?

Дремлюга, например, сказал бы, наверное, что Ксенакиса нужно не только запретить, но и в тюрьму посадить <смется>. А я говорю только о том, что есть музыка, которая создана не для любви, у нее другие цели.

Я не считаю, что я уж такой... Но еще Лао Цзы говорил: «Высшая мудрость похожа на глупость». У меня была такая ситуация с «Кич-музыкой». После ее исполнения ко мне вдруг подошли люди и начали поздравлять. Среди них был Довженко – знаете

такого? Он подошел и говорит «Ну наконец-то!». А я подумал «Господи...». Я не могу сказать, что он был неправ: ему понравилось, потому что там была мелодия и так далее. Но вещь-то он не понял так, как я хотел. Кто-то другой, кто ее понимает, например Любимов, он понимает, почему эта вещь так сделана. В его отношении к ней, может быть, присутствует и то, что у Довженко было: что музыка как бы имеет какое-то качество сама по себе, без всяких идеологий. Но у него еще и понимание есть, он воспринимает это не просто в том смысле, что ты «раньше дурака валял, а сейчас, наконец, музыкой занялся». А у Довженко такая вот подоснова была.

Некоторые тексты очень сильно работают на обратной связи с композитором, а в некоторых эта обратная связь утратилась: как только композитор сочинил что-то и записал его на бумаге, оно сразу отлетает от него. Я это по себе знаю, по некоторым вещам, которые я так писал. Ты их сочинял, но как только ты их закончил, они отторгаются от тебя и ты вроде бы никакого отношения к ним уже не имеешь. Потому что такие вещи организованы не так, как те тексты, персональные, которые помнят сами себя, т.е. имеют именно память, а не только организацию, структуру и так далее. Вещи, которые имеют память, имеют, конечно, организацию, структуру, но, помимо того, они сделаны, как живые

Когда мы общаемся, мы часто говорим: «Интересно». Это тоже похвала. Но может быть и другое: «Меня потрясло», «Я люблю», – тут масса градаций. Так вот, в современной музыке есть тексты, которые не приспособлены для того, чтобы их любили, потому что они иначе организованы. Не то что бы они были плохо сделаны – они просто сделаны по-другому.

существа, а не только как последовательный путь, как текст и т. д. Пошаговая композиция, которую часто используют в современной музыке, может привести к очень сильным де-

Вещи, которые имеют память, имеют, конечно, организацию, структуру, но, помимо того, они сделаны, как живые существа, а не только как последовательный путь, как текст и т. д.

формациям: ты сделал один неправильный шаг, потом второй, третий – и пошло-поехало. Да, действительно, любая музыка идет пошагово, но как только ты встал на этот путь – тебя тут же ждет ловушка: что

эти шаги будут все время ощущаться и что получится такой текст, что вот ты шел-шел, а куда шел, откуда пришел – кто его знает? Это другой тип текста!

Я говорю о том, чего так *мало* в современной музыке. То, чего там навалом, – оно и так очевидно, что об этом говорить? А того, о чем я говорю, его *мало*, и пора каким-то образом на это обратить внимание. Это не значит, что нужно отвергать то, другое. Другое отвергать не нужно, но все же нужно иметь и этот ориентир. Потому что он был утерян, когда авангардисты сказали, что они «переросли Веберна», например. (Их еще Стравинский в этом упрекал). Что они переросли, стали свободными, а эти все были какие-то зажатые, маленькие. Вот тогда был утрачен вот этот ориентир. Появилось ощущение очень лихой такой свободы: композиторы обрели возможность манипулировать со звуками, свободно гонять их табунами туда-сюда. Все это как бы складно получалось, но было утрачено *вот это*, персональность была утрачена. В этом беда музыки Денисова. Организована она замечательно: и стиль есть, и интерес, но *вот это вот* ослаблено. А ведь вначале – я имею в виду до «Солнца инков» – оно у него еще было. Оно было, но он его преодолел и вышел как бы на свой стиль. И вот Денисов как раз является примером того, что все есть, и красота звука есть – но персональность ослаблена. Красота его музыки основывается на «общем», на том, что это стиль Денисова, но *вот этого вот* не достаточно.

Еще раз говорю: если бы мы имели вместо Шопена «шопеновость», то есть фактуру, типичную для Шопена, его гармонию, может быть, даже его педализацию, но не было бы персонально *вот этих* его интонаций, или если бы мы вме-

сто Моцарта имели только «моцартовость», то это был бы определенный тип современной музыки. В этой музыке есть автор, есть лицо автора, но нет *персональных сочинений*, или они есть, но ослаблены, как у тех композиторов, о которых я говорил. Нарастание недовольства композиторов должно быть по *этой* линии направлено. То, другое, уже сделано, оно уже есть, а *вот этого* мало, и нужно на *это* обратить внимание.

Сл.: А видите ли Вы прорастание этого персонального начала в новой европейской музыке: английской, французской, итальянской?

Нет, не вижу, но эту музыку я, может быть, меньше знаю. Потому что там, как в советское время: все схвачено. Когда я приехал в Германию и наслушался там всякого, я спросил: «А куда вы дели своих Шубертов?». Там есть какие-то как бы главные композиторы, успешные, а есть композиторы, которые, может быть, предлагают им альтернативу, но считается, что они устарели, или наоборот – находятся на неправильном пути. И вот они где-то там сидят у себя на чердаке, как Шуберт сидел в свое время, и что-то, может быть, сочиняют. Может быть, что-то ценное, но кто знает, где? Потому, что это социальная такая вещь, что композиторы тусуются при издательствах, а издательствам выгодно, чтобы их пропагандировали – и пошло-поехало. То есть там есть такая же проблема, как у нас в Советском Союзе было, только с другим знаком.

Там я не могу судить, но я знаю по нашим композиторам. Для меня, допустим, *персональность* присутствует у Канчели, ну это очевидно. Настолько очевидно, что, может быть, даже слишком. У него есть персональное, потому что его музыка все-таки опознается, хотя она имеет все признаки стилистической одинаковости. Она опознается, и если ты сосредоточишься, то сможешь полюбить его сочинение, полюбить и жить с ним (с определенным!), пока оно тебе не надоест, или пока ты не устанешь. Теперь Пярт, это несомненно. Теперь Кнайфель. У него есть такое сочинение – «Седьмая глава» для виолончели с хором (его Ростропович исполнял). Это «Песнь Песней» из Ветхого завета. И вот вы посмотрите, это сочинение, оно движется, как будто медленными мерными

шагами. Но ты его узнаешь, причем узнаешь персонально, а не просто так уныло (все эти шуршания Лахенманна я тоже узнаю, но никакого удовольствия, никакой радости от этого нет). Ты узнаешь персонально, потому что начало у него персонально-слуховое, там слух присутствует и выбор, он отбирал, он стремился к тому, чтобы путь завязался. У Кнайфеля тоже пошаговая композиция, но в этой композиции есть невероятные вещи: там слух актуальный, все интервалы добыты. То есть у Кнайфеля – хотя у него какие-то замедленные и большие композиции – я персональность всегда ощущаю. Может быть, сейчас она и у других каких-то композиторов есть, не знаю...

Сл.: Может быть, у позднего Гурецкого?

Не знаю. Может быть, и там немного есть... Я слышал его знаменитую «Симфонию скорбных песнопений», но она мне не нравится. Может, это для него и важно было, но там как-то уж слишком все связано с Богом (в кавычках).

Вы говорили, что одной энергетики для музыки недостаточно, что слишком громкая музыка Вас как бы не совсем устраивает...

Нет, меня устраивает громкая музыка, если она рождается... из молчания. Молчание может породить не только тихое звучание, но и громогласность. Потому что оно вбирает в себя весь мир со всеми его потенциями, ничего не выбирая. Пятая симфония Бетховена, например: начинается громко, но эта громкость возникает из тишины. Ощущается, что словно молния блеснула. А во многих вещах Гайдна, например, чувствуется, что просто громко – и все.

А как быть, скажем, с джазом? Можете ли Вы слушать джаз? Или можете ли Вы долго слушать, к примеру, африканские барабаны, где нет мелодики, а есть только одна первозданная стихия ритма?

Да, но это не входит в ту зону, о которой я говорю, что письменная музыка – это музыка, которую записали не просто потому, что разучились играть без нот, а потому, что в ней

есть что-то неповторимое, что не хотелось бы забыть. А если на барабанах играют, то они ведь могут с утра до вечера колотить. Там, конечно, есть особое мастерство, какая-то особая парадигма, но для того, кто пишет такую музыку, она остается на уровне фольклора или шума ветра.

Письменная музыка – это музыка, которую записали не просто потому, что разучились играть без нот, а потому, что в ней есть что-то неповторимое, что не хотелось бы забыть.

Но джаз находится уже на стыке фольклора и профессиональной музыки.

Джаз – это тоже замечательно: ты слушаешь и вдруг видишь, насколько музыка зависит от акцента, произношения. В записанной музыке есть вещи, в которых, казалось бы, нет никакого продвижения. А джаз из-за того, что он свингует, он все сдвигает, он актуализует те вещи, которых, казалось бы, в музыке нет. Он делает эти «узелки времени», и ты наблюдаешь картину, когда (условно, в шутку) тебя как бы столкнули с лестницы, и ты летишь, но удерживаешься на ногах, да еще и с бокалом вина <смех в зале>. Вот это джаз! Получается, что эта музыка не входит в зону письменной.

...но современный джаз тоже очень часто играют по нотам...

Да, но я под зоной письменной музыки не это имею в виду. Раньше я смотрел на какую-то мазурку Шопена и думал: «Ну, зачем он ее записал?». Потому, что у него всего десять-пятнадцать выдающихся мазурок, а написал он их пятьдесят. А теперь я понимаю, что они записаны потому, что там есть какая-то неповторимость. На фоне тех, гениальных они проигрывают, но если ты как бы освободишься от предвзятой оценки, то увидишь, что там было все же какое-то мгновение, которое жаль было упустить. А вот запись музыки Ксенакиса, – это для меня проблема. Я не понимаю, для чего она была записана, кроме как для того, чтобы продемонстрировать какую-то силу, связанную с натурфилософией: математика, основы музыки и так далее. Как бы посмотреть, как запредельные процессы вложены в музыку,

как музыка на них реагирует, и как мы через музыку видим и слышим математику. Когда бомбят атом, то там не видно электронов, виден только свет. Значит получается, что музыка является светом того невидимого, и этот свет оказывает-

В записанной музыке есть вещи, в которых, казалось бы, нет никакого продвижения. А джаз из-за того, что он свингует, он все сдвигает, он актуализует те вещи, которых, казалось бы, в музыке нет. Он делает эти «узелки времени», и ты наблюдаешь картину, когда (условно, в шутку) тебя как бы толкнули с лестницы, и ты летишь, но удерживаешься на ногах, да еще и с бокалом вина <смех в зале>. Вот это джаз!

имеет сакральной неповторимости. Вот будет утерян баховский какой-нибудь шедевр – и никаким способом вы его не восстановите, никакой математикой. Хотя все будут знать, что это Бах, даже будут знать, что есть такие-то баховские принципы – но это и все. А если такая вот вещь будет утеряна – ну да, пожалеют, но то же самое можно ведь сделать и иначе. И ты даже будешь доволен, если тот же тип оркестра использовать.

Валентин Васильевич, напоследок один такой, может быть, немного юмористический вопрос.

Так мы же все время с юмором <смех в зале>.

Что бы Вы ответили каким-нибудь убежденным авангардистам, которые исповедуют совершенно чуждые Вам (на данный момент) принципы и которые обрушились бы с яростной, совершенно уничтожающей критикой на один из Ваших поздних опусов? <смеется>.

Был такой случай. «Мета-музыку» (я ее буду потом показывать) исполняли на Берлинском фестивале, в 1992 г. Играл Любимов. Немцы, конечно, люди воспитанные, они слушали тихо, но реакция после концерта была совершенно

очень мощным и громохочущим. Казалось бы, невидимое – а вот такое. Но это все – философские построения, а я говорю не о философском смысле, а о том, что запись текста в такой музыке не

неожиданная. Фестиваль имел такую окраску ГДР: в Западной Европе это уже как бы немного прошло, а они отстали, у них Штокхаузена только что разрешили. Поэтому на фестивале исполняли в основном Лигети, то есть авангардные композиции 50-х годов и современные композиции того же рода. То есть там был такой перепад в сторону авангарда. И тут я вылез с этой «Мета-музыкой». Это большая композиция, на целое отделение. Когда она закончилась, раздался такой грохот: аплодисменты, вытье какое-то собачье (вот такое «у-у-у-у-у...» <смеется>), топание ногами и свист. То есть вот такая куча. И длилось это довольно долго. Кому-то музыка, видимо, понравилась, но вот это вот негативное я получил сполна. Там (как и в квартете) есть такая зона, когда рождается мелодия. И она не просто рождается готовой, а, родившись, еще рождается, то есть она не подана вот так вот сразу. Собственно, она каким-то образом реагирует на то, что звучало, а не просто цитата – и все. Но все это осталось не замеченным, и в рецензии была такая фраза: «автор, наверное, еще не нашел адекватного исполнения», хотя исполнение было хорошим. Видимо, критик старался не очень меня огорчить. И вот в конце он говорит: «Но по сравнению со Шнитке (а тогда

Шнитке очень часто на Западе исполняли) китч так и остался китчем». У Шнитке или у кого-то еще, мелодии – если они были – поддавались какой-то деформации, гротескному искажению, они обрывались, затемнялись кластерами и т.д. Там была какая-то акустическая грязь, и она как будто бы создавала некий

контекст. А тут были мелодии в чистом виде. Они, конечно, пребывали в диалоге с другими, не мелодическими построениями, но не искривлялись и не искажались, потому

Не мы судим произведение, а само произведение, если оно удалось, судит воспринимающего... Худо-бедно сначала я судья, но потом, если я произведение люблю, то тогда оно уже становится судьей. И даже не судьей, а просто другом моим. Оно меня судит и судит соответственно тому, что я отношусь к нему невнимательно, что я такой или сякой и т. д., но я-то этого не понимаю. И мое непонимание выливается в ярость. Это как с явлениями мира – они судят нас, а не мы их. Попробуй, осуди солнце: оно само нас судит.

что это была совершенно другая эстетика, и тут не в китче дело. Я тогда спросил: «Что это такое? Получается, что для Вас китч – это и Шуман, и Шопен? Может быть, и Малер с его Пятой симфонией?»

То есть критика может быть самой яростной, но тут получается такая вещь. Не мы судим произведение, а само произведение, если оно удалось, судит воспринимающего. Даже при всех его недостатках. Если я, допустим, яростно нападаю на кого-то, то это не я судья! Это меня судит тот же Ксенакис или Лахенманн, и моя ярость является судорогами осужденного, вот так вот <смеется>. Худо-бедно сначала я судья, но потом, если я произведение люблю, то тогда оно уже становится судьей. И даже не судьей, а просто другом моим. Оно меня судит и судит соответственно тому, что я отношусь к нему невнимательно, что я такой или сякой и т. д., но я-то этого не понимаю. И мое непонимание выливается в ярость. Это как с явлениями мира – они судят нас, а не мы их. Попробуй, осуди солнце: оно само нас судит.

Сл.: Однажды я смотрел фильм, перед ним была такая цитата: «Гений не только хозяин тишины, но и ее раб». Что Вы думаете по этому поводу?

Хорошая цитата. Оно так и есть. Но я вообще-то не спрашивал у гения, надо у гения спросить. Это немного переключается с Шестовым. Он говорит о том, что некоторые гениальные вещи не окончены, «Мертвые души» Гоголя, например. И его мысль заключается в том, что гениальность – это, с

Раб – это, по-моему, трагическая судьба поэта. Если он настоящий поэт, он раб языка, мученик языка. А «орудия всегда найдутся» – то пуля, то петля, то какая-то бутылка. Это уже орудия его рабства.

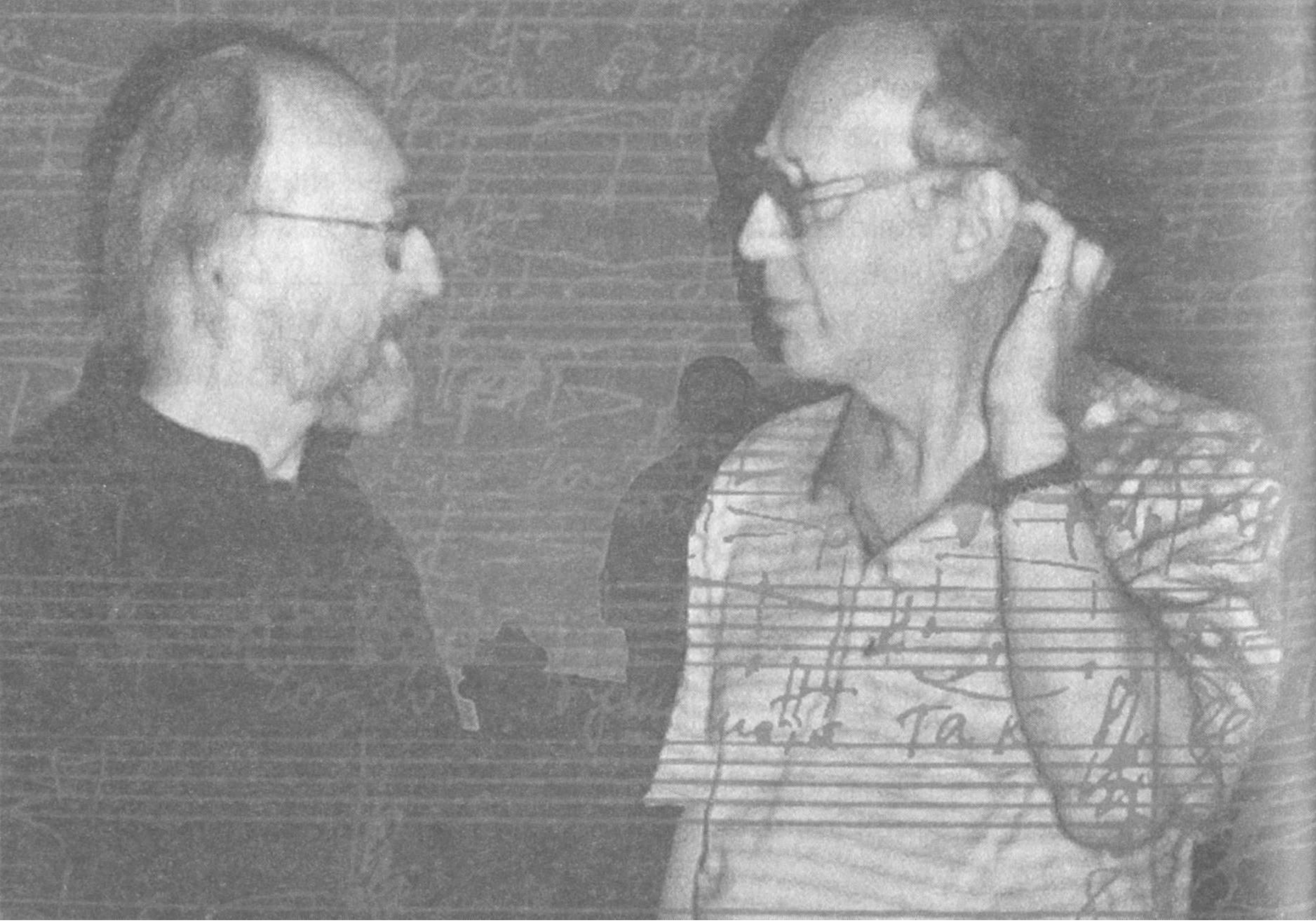
одной стороны, нечто колоссальное, что поощряется миром. Но, вместе с тем, гениальность – это еще и невероятно точное видение. Без иллюзий. И вот это видение, оно подрубает у гениальности корни, потому что гениальный человек видит, трагически видит. То есть видит не только возвышенные вещи, но и самое жуткое. И это сильно бьет по нему. Вот это, видимо, и есть рабство по Шестову, в этом есть опасность такого сознания, которое открыто и

вверх, и вниз. Раб – это, по-моему, трагическая судьба поэта. Если он настоящий поэт, он раб языка, мученик языка. А «орудия всегда найдутся» – то пуля, то петля, то какая-то бутылка. Это уже орудия его рабства. Вот такой ответ.

Сл.: А как обстоит дело в музыке?

Когда пишешь музыку, ты уже не думаешь об этом – раб ты или хозяин. А когда ты очнулся от этого, то можно и поговорить.

МЕЛОДИИ - БЛАГОДАРНОСТИ:



“*Widmung*” (“Посвящение”) –
симфония для скрипки с оркестром
(1990-1991)

“Мета-музыка” – симфония для
скрипки с оркестром (1992)

Три песни на стихи Ф. Тютчева (2007)

Ведущий – Сергей Пилютников

Сегодня мы перебираемся в девяностые годы. Сначала будет композиция, которая называется «*Widmung*». Это одностая симфония для скрипки с оркестром, 1990-91 гг. «*Widmung*» – это немецкое слово. В переводе оно означает «посвящение». Я беру это название потому, что у Шумана есть знаменитая песня «*Widmung*», хотя тут не в Шумане дело. В прямом значении «*Widmung*» – это посвящение Кремеру. Кроме того, там есть такая идея, что внутри определенной музыки, как бы самодостаточной, современной, рождаются мелодии как освящение или посвящение этой музыке; словно бы надписи на ней. Конечно, у меня и раньше такие вещи бывали. В Пятой симфонии, например. Но тут они приобрели особый оттенок. Это именно симфония, а не концерт, потому что тут нет никакого соревнования, диалога. Просто скрипка ведет как бы главную партию, а оркестр выступает в качестве акустической среды скрипки. Что-то подобное было, возможно, у Берлиоза в симфонии «Гарольд в Италии». Но там инструмент персонифицировал самого героя симфонии. Здесь этого нет, хотя скрипка ведет. В середине композиции звучит каденция, которая напоминает традиционные концерты, однако скрипка исполняет ее вместе с оркестром. Я назвал ее «буря лепестков из роз». Потому что это быстрая, виртуозная каденция, которая, тем не менее, связана с *leggier*-ностью. Исполняет Гидон Кремер и мюнхенский оркестр, дирижер Роман Кофман.

< Звучит «*Widmung*» >

Сл.: Расскажите, пожалуйста, подробнее о том, как возник «*Widmung*»? Скрипка с оркестром – это была

инициатива Кремера? Или эта идея возникла как-то произвольно?

Кремер вообще-то хотел, чтобы я что-то для него написал, но не называл определенной даты. Просто сказал об этом, и все. У меня долго не было специального замысла, а потом он

Мне всегда казалось важным, чтобы скрипка в концерте не просто что-то играла, чтобы это был не просто «чес» какой-то, как часто бывает, а чтобы у нее возникали вот эти посвящения, надписи. Мелодии, которые она как бы кладет, посвящает оркестру.

сложился как-то сам собой. Когда – уже не помню. Кремер сначала думал, что это скрипичный концерт, но мне хотелось этого избежать. Конечно, здесь есть признаки концерта, например – каденция в среднем разделе, о которой я говорил. Но она имеет тут немного другой смысл. Ведь каденция в классическом концерте часто как бы обсуждает предыдущие темы, обыгрывает их. Или она может просто демонстрировать какую-то скрипичную «вздрюченность», после чего как бы музыка вступает. Тут же получается, что скрипичные пассажи пронизаны несколькими элементами, в частности – секвенциями, из которых потом рождается тема. То есть скрипичная каденция как бы предвосхищает мелодию, но структурно. Мелодия состоит из тех же структур, но в каденции пассажи ослаблены атонально, и мелодия, которая потом возникает, как бы впитывает и вбирает эти сигналы, присваивает их себе.

Я слышал практически все современные скрипичные концерты: Шнитке, Денисова, само собой – Берга. Я ценю концерт Шенберга, Первый Шостаковича (именно Первый, а не Второй), Первый Прокофьева (особенно замечательную начальную тему). И мне всегда казалось важным, чтобы скрипка в концерте не просто что-то играла, чтобы это был не просто «чес» какой-то, как часто бывает, а чтобы у нее возникали вот эти посвящения, надписи. Мелодии, которые она как бы кладет, посвящает оркестру.

Сл.: Вы ассоциируете эти надписи с определенным автором, стилем, направлением, определенной тенденцией?

Нет! Это как бы некая благодарность, выраженная через скрипичную мелодию. Она ложится на какой-то хтонический гул, оркестровый. Даже в быту есть такие надписи «Дорогому другу» или «На память». То есть это как бы мелодии-благодарности.

Или «я тебе покажу»...

Ну, нет. «Я тебе покажу» – это уже другое, это в милиции. <Смех в зале>. Надписи всегда связаны с простой семантикой. Можно написать книгу вычурным языком, кто-то может просто обладать способностью к незаурядному высказыванию. А в надписи, в принципе, есть какая-то простота и беззащитность. Просто «На память» и число стоит. В музыке тоже есть фонемы, которые отличаются такой как бы всеобщностью и наивностью. Но этого не нужно бояться, потому что в их наивности есть своя скрытая семантическая сила. Конечно, если они появляются в определенном контексте.

Скажите пожалуйста, с кем Вы себя ассоциировали, когда писали «Widmung»? Кем Вы были тогда: скрипкой, оркестром, композитором или просто свидетелем?

Даже не знаю. Ну, в общем, я был внутри этого процесса, это естественно <смех в зале>. Например, кода – это, по сути, единственное место, где довольно долго играет скрипка. Одну и ту же мелодию на разные лады. В какой-то момент я словно переплыл

на тот берег и почувствовал, что стал уже скрипачом. Потому что там есть скрипичные приемы, пусть и в скромном виде: пиццикато левой руки, пассажи и пр. Но при

этом все время повторяется как бы одна и та же мелодия. Еще я понял тогда, что я как бы вышел на скрипичное стихотворение. Что это стихотворение, но для скрипки. Сначала скрипка играет, а потом оркестр как бы по слуху пытается ей подра-

В музыке тоже есть фонемы, которые отличаются такой как бы всеобщностью и наивностью. Но этого не нужно бояться, потому что в их наивности есть своя скрытая семантическая сила. Конечно, если они появляются в определенном контексте.

жать. И получается такая игра между точностью скрипичных образований и попыткой оркестра ей подражать.

Скрипка как бы говорит, а оркестр бу-бу-бу, да..?

Да. Можно было сделать и так: скрипка сказала – оркестр повторил то же самое. Но я почувствовал, что оркестровые пассажи должны быть из того мира – невнятного.

Сл.: Мне кажется, что Ваши произведения 80-х и 90-х гг. значительно отличаются друг от друга. Пятая симфония – это такая развернутая кода, а «Widmung» – уже настоящая симфония. Конструкция целого тут приближается к сонатной форме с разработкой в виде каденции и оркестром, реверберирующим эту каденцию. Кода, само собой разумеется, тоже есть, но это только один заключительный эпизод. То есть тут налицо движение к классической форме. Вы с этим согласны?

Да, я согласен. Я, собственно, говорил, что оркестровый стиль меняется в соответствии с музыкой. Хотя и с деформациями, остановками и паузированием, но здесь есть опора на какую-то риторически более внятную форму, организованную по законам риторического высказывания.

Вопрос на ответ...

Ну да. Сказал, потом как бы замахнулся, но не ударил, а потом ударил. То есть здесь есть какие-то элементы риторики. В данном случае это связано с тем, что эта вещь находится как бы между симфонией и концертом. Как Первый фортепианный концерт Брамса. По сути это тоже симфония. Особенно первая часть. Она же и была симфонией когда-то. Получается, что концерт может тяготеть к большей риторической внятности. Допустим, кульминация отодвигается, но она есть.

Когда-то Канчели сказал мне по поводу Пятой симфонии: жаль, что там нет кульминации. По его мнению, ее там нет. На самом деле она там есть, но только она в стиле всей симфонии (я не мог применить кульминацию, выходящую за преде-

лы этого стиля). То есть кульминация там – кластер, который нарастает в течение нескольких тактов. Мне казалось, что этого достаточно. Но Канчели, поскольку он был большим практиком и чаще исполнялся, считал, что отсутствие кульминации создает трудности для восприятия. Когда слушаешь Симфонию в первый раз, может быть, это так и есть. Хотя мне кажется, что это не обязательно.

В Шестой симфонии, которая была написана в 1995 г., есть уже ясные признаки главной и побочной партии, есть разработки, репризы. Но форма разорвана. Однако этим я занимался и в Первом квартете.

Валентин Васильевич, когда обнаруживаются признаки симфонизма, Вы все-таки оказываетесь перед необходимостью каким-то образом строить форму, гармонию...

Это и раньше было.

То есть тут Вам уже не удастся, как в фортепианных миниатюрах, мгновенно вытянуть рыбку из воды и мгновенно сыграть произведение на фортепиано. Какими являются в этом случае способы Вашего симфонического мышления? Вы строите какой-то тональный план? Или какие-то сравнительные характеристики аккордов? То есть Вы используете здесь обычные приемы симфонического мышления? Вам ведь нужно строить какой-то симфонический аккорд!

Нет. Эти симфонии я сочинял так же, как багатели, спонтанно. То есть я все равно опирался на эту «схваченность», на вхождение в поток, на проигрывания. При всей сложности и запутанности этой музыки, она все же игралась как фортепианная. Потом, конечно, она расширилась в партитуре. Но в ней как бы затонул устный текст (я условно говорю), который держит сам себя. И ты не по бумаге его играешь, а как бы ты сам являешься текстом. Пусть невнятным и не совсем оформленным. Я давно перешел к такому способу письма, после авангардных композиций, после «Эсхатофонии», где сочинение было связано все же со столом и бумагой.

Почему я спрашиваю? Слушая эту музыку, я, помимо эмоциональной составляющей, воспринимаю и определенные способы работы с музыкальной материей: вижу мотив, структуру, движение секвенций. То есть внутренние и внешние формы изложения музыки соединяются здесь воедино.

Ну, а когда Вы играете сонату Бетховена, происходит ведь то же самое. «*Widmung*» и «Метамузыка» – я точно помню – они были сделаны тем же способом, что и багатели, только

«*Widmung*» и «Метамузыка» – я точно помню – они были сделаны тем же способом, что и багатели, только потом разрослись. Никаких схем, никаких приемов. Только вслушивание, потом наращивание, потом обратная связь – и художественно что-то образовалось. А уже потом начались партитурные уточнения. По ходу уточнений что-то менялось, но в принципе вещь уже была «схвачена». И, конечно, она начиналась с толчка, именно первого.

А уже потом начались партитурные уточнения. По ходу уточнений что-то менялось, но в принципе вещь уже была «схвачена». И, конечно, она начиналась с толчка, именно первого. Там даже чувствуется вот этот вот первый сигнал. То же вообще-то присуще симфонии как жанру. Но тут толчок особый: толчок и лестница вверх. Такой же толчок, между прочим, будет и в Шестой симфонии, однако там лестница приводит к другим вещам. То есть в этих симфониях есть одинаковые жесты – мании композиторские. Они присущи тебе, как заикание или акцент. С формальной точки зрения (и для кого-то со стороны) они являются привычными. Но поскольку ты находишься в другом состоянии, эти привычные для тебя жесты дают чуть-чуть другие результаты. Если бы этих других результатов не было, то ты бы дальше не двинулся. В этом начале должна быть какая-то интрига для самого композитора. Даже и если бы у него что-то такое уже было, он не должен думать, что это повторение. Нужно, чтобы эта интрига чем-то его задела. То есть тут получается новизна на фоне повторяемости.

потом разрослись. Никаких схем, никаких приемов. Только вслушивание, потом наращивание, потом обратная связь – и художественно что-то образовалось.

Сл.: Мы слушали Вашу музыку 70-х, 80-х, 90-х годов. Хочется спросить, наблюдаете ли Вы сами эволюцию своего оркестрового стиля? И второе: чем Вы можете объяснить существенное уменьшение меди в Ваших сочинениях для солирующего инструмента и оркестра? Вы решали чисто техническую задачу или это обстоятельство имеет какое-то смысловое значение?

Даже в классической музыке медь приберегалась для каких-то особых случаев. Лучше ей один раз вступить, чем если она шпарит, как будто ее кормишь с утра до вечера <смех в зале>. У Стравинского, в его последних оркестровых вариациях, медь тоже почти не участвует. Но там партитура очень дисциплинированная. Такие вещи только в определенном стиле работают.

В принципе я не вижу никакой эволюции оркестрового стиля. Скорее, есть эволюция самой музыки: когда она немного видоизменяется, то и стиль поневоле чуть-чуть меняется. Потому что он не имеет самостоятельной ценности, а подчиняется семантическому значению текста. В следующий раз мы будем слушать Шестую симфонию. Она как-то больше гармонизована. А в «*Widmung*»'е есть драматические диалоги разных систем, наплывы. В живом исполнении они более естественны: одна музыка наплывает на другую и впитывает ее. В записи же эти наплывы иногда воспринимаются как помехи или деформации, как искажения. Но я не хотел никаких экспрессионистских эффектов. Скорее, я хотел гармонизовать негармонические вещи, будто бы противоречивые. Бормотание, например, или какую-то лабиринтообразную структуру, которая никуда не ведет (как будто нет ни выхода, ни входа), и структуру, имеющую какой-то мелодический горизонт, перспективу. Они сочетаются друг с другом на почве неуверенности. В мелодической структуре эта неуверенность демонстрируется благодаря тому, что мелодия не дается полностью, а как бы творится на наших глазах. Она не знает, куда ей идти – туда? сюда? – и как бы пронизывается паузами. И вот это качество осторожности, неуверенности самой мелодии, которая сейчас творится, оно перекликается с лабиринтной атональной структурой. Но только не по буквальному звучанию самой музыки, а по паузированию и отсутствию «тамбурмажорства».

Валентин Васильевич, я всегда хотел задать Вам этот вопрос, это очень важно. Представьте себе: человек очень долго поднимается в гору, с тяжелым рюкзаком, а потом прыгает и очень быстро погружается в воду. А у Вас процесс всегда выглядит так: Вы очень долго идете в гору и очень долго опускаетесь. То есть спуск, кода, длится дольше, чем подъем. Или они почти равнозначны. Как это можно объяснить?

Это равновесие. Чувство формы.

То есть Вы так ее чувствуете. А помните, у Бетховена, у него большая разработка, реприза, а кода длится буквально пять-шесть тактов.

Ну да! Но у него же есть и другие части, поэтому он экономит. А у меня все в одной.

Но у Вас и в песнях тот же принцип!

Да, это связано с некой деформацией этого риторического приема. То, о чем Вы говорите, – это как бы риторика, успешная риторика. Я же нахожусь скорее в зоне созерцания. А созерцание стремится не расставаться с предметом.

У Бетховена так: прошел путь и утвердил. А Вы скорее не утверждаете, а замазываете, скрываете.

Просто мне важно, чтобы произведение не кончилось, а растворилось и определилось уже за его пределами. У Бетховена, кстати, не всегда так: пришел и утвердил. Многие видели в этом недостаток его музыки, связанный с наполеоновскими войнами и пр.

А! Понятно! Это очень интересно! То есть смысл Вашей формы в том, что музыка продолжается. Произведение закончилось, но оно продолжается.

Да! В этом смысл каданса. Один каданс, завершая, делает законченную вещь. Ну, как ваза. А другой каданс, завершая, как бы растворяет, ставит многоточие.

Сл.: Когда Вы выстраиваете крупное сочинение, когда оно находится в процессе создания, насколько важны для Вас вопросы темпа и некой единой метрической пульсации, которая проходит через все произведение? Стравинский, к примеру, говорил: «Пока я не нашел некий начальный темп, я не могу сочинять».

Стравинский был очень связан с жестом и балетом. Тут понятно. А у меня музыка связана с поэзией. Я ищу не единицу метра, а сверхритм.

Сл.: А в чем он для Вас заключается?

В пропорциях, в рефренах каких-то, рифмах. Потому что, если музыка все время движется свободно и метрически точно, но не обладает каким-то вдохом-выдохом, то отсутствует сверхритм. Для меня «вдох-выдох» важен, а не эта пульсация. Я не на нее опираюсь.

Сл.: Этого «вдоха-выдоха» Вы достигаете с помощью изменений темпа, благодаря которым текст дышит, расширяется. А могли бы Вы достичь того же музыкального результата с помощью точной фиксации в нотах увеличения длительностей?

То есть как бы объективной фиксации. Нет, я принципиально от этого отхожу. Возможно, это «родимое письмо». То же относится и к классике. Мне не нравится даже, когда Моцарта или Бетховена играют слишком метрично. Или Баха. Считается, что Бах строгий. Что за ерунда! Когда он играл, выпив кружку пива! Гершкович называл такую манеру исполнения «лютеранская

румба» <смеется,

смех в зале>. То есть эта метричность – особенно, когда ты

сам играешь – там должны быть какие-то небольшие изменения, какие-то малозаметные чуть-чуть, тогда этот каркас становится живым. Конечно, тут должна быть своя мера. То, что можно себе позволить у Шопена, недопустимо для Баха. Но вот эти «чуть-чуть», они очень важны. Метрическая запись,

Просто мне важно, чтобы произведение не кончилось, а растворилось и определилось уже за его пределами.

классическая – это, по сути, схема более живого исполнения. У больших музыкантов-исполнителей это всегда чувствуется. В современной музыке появилась тенденция к метричности, к объективности. Я ее тоже пережил, на своем уровне. Но мне она была не близка. Потому я нашел из нее свой выход. Не такой, как у Денисова.

Сейчас будет **«Мета-музыка»**, симфония для фортепиано с оркестром. 1992 г. Играет Алексей Любимов и оркестр Венского радио. Дирижер Денис Руссель Давис. По-моему, это выдающееся исполнение, как целостность. В принципе, название связано с Ксенакисом...

...Валентин Васильевич, здесь много молодых людей, которые, возможно, не совсем точно понимают значение приставки «мета». Вы могли бы его пояснить?

«Мета» – это «над» или «за» музыкой. Но это не значит, что «мета-музыка» выше музыки. Допустим, метафизика. Физика – это вещь, которую можно доказать, измерить, есть приборы. А метафизика недоказуема. Но, тем не менее, метафизические переживания существуют. Идея Ксенакиса заключалась в том, что есть какие-то надматематические процессы, которые как бы создают свою музыку. У него «мета-музыка» в прямом смысле, потому что саму математику не услышишь. А у меня «мета-музыка» в кавычках, потому что это как бы метафора. Музыку можно представить себе как некое тело, как струну какую-то, допустим. Если я прикасаюсь к струне в определенном месте, то возникает обертон. Но я имею в виду не это, а то, что если музыка поддается и если ты к ней прикасаешься, то возникает семантический, метафизический обертон. Музыка – любая – окутана этими обертонами. Это часто выражается в исполнении. Не только в музыке самого композитора. Выдающиеся исполнители, они как бы прикасаются к музыке, к обычным музыкальным текстам в своем исполнении, и она вдруг звучит за пределами музыки.

Это очень важно.

Я это обнаружил как такую тенденцию, связанную с языком. В середине «Мета-музыки» тоже есть каденция, как и в «Widmung»^е. В основном ее исполняет оркестр вместе с фор-

тепиано, но в нескольких точках фортепиано прорывается с цитатами из моей фортепианной музыки. Тут звучат начало «Пяти пьес» (1965), «Триада» (1962), начало «Элегии» (1967), потом начало Второй сонаты (1975) и начало «Китч-музыки» (1977). Можно сказать (символически), что это экзистенциальная каденция. Как бы точки фортепианного пути самого автора.

«Мета-музыка» построена по тому же принципу, что и «Widmung». Каденция здесь тоже приводит

Если музыка поддается и если ты к ней прикасаешься, то возникает семантический, метафизический обертон. Музыка – любая – окутана этими обертонами. Это часто выражается в исполнении. Не только в музыке самого композитора. Выдающиеся исполнители, они как бы прикасаются к музыке, к обычным музыкальным текстам в своем исполнении, и она вдруг звучит за пределами музыки.

к мелодии. Но мелодия создает образ, связанный, возможно, с концом века. Это как бы солнце, которое медленно взошло и медленно закатывается за горизонт. Условно говоря – «закат Европы». Вот это очень важно. В общем, это тоже симфония, но не такая целенаправленная, как «Widmung». В ней нет того симфонизма, направленного, хотя она не менее напряженная.

<Звучит «Мета-музыка»>

Сл.: Мой вопрос касается аудитории, на которую рассчитана «Мета-музыка». Поскольку там проходят цитаты из всех Ваших предыдущих сочинений, она предполагает знание всего Вашего творчества. А если я, допустим, слушаю «Мета-музыку», не зная эти цитаты, я воспринимаю только нижний смысловый пласт?

Нет, не нижний. Тут получается такая вещь. Есть цитирование как бы общеобязательное, когда цитируются знаменитые вещи. А тут вроде бы самоцитаты, но они сделаны так, что если даже ничего о них не знаешь, то все равно можешь воспринимать текст. Я, допустим, их знаю. Но никакого удовольствия от этого нет (смех в зале), потому что они вмонтированы в сам текст.

Сл.: То есть Вы не рассчитываете на узнавание?

Нет! Узнавание возможно, но оно не принципиально. Я просто рассказал о секрете (бывает, что художник пишет на картине самого себя). Главное тут то, что в этих цитатах есть и чисто музыкальная логика. Первая цитата – додекафония, но в ней на мгновение появляется ми-мажорный каданс. Вторая – тоже додекафония. Третья – атональная. А последняя, самая опознаваемая – просто в соль миноре. И если чисто музыкально слушать (может быть, не с первого раза, а если вернуться), то будет ощущение, что что-то происходит с этими вот образованиями, когда все как бы затихает и фортепиано остается вдруг одно. Вот это вот выделяется, что фортепиано – как цветы какие-то, что оно там пять раз на мгновение как бы высовывает голову из этого котла. Это работает скорее, чем сама цитата.

Сл.: А чем объясняется Ваш выбор именно этих произведений?

Именно тем, что там трезвучие как бы постепенно «съедает» строгую додекафонную систему. Но это для меня так. Это даже не слышно. Кроме того – вот это важно – в этих цитатах пунктирно, с большими промежутками, проведен путь композитора, который сочинял фортепианную музыку.

В принципе, в «Мета-музыке» звучит как бы суперфортепиано. Там оркестр – это тоже как будто фортепиано. Создается впечатление, что фортепиано резонирует с оркестром, а оркестр – с фортепиано. То есть тождество. Фортепиано имеет свою акустику. В первой каденции у фортепиано звучат простые структуры на фоне педали. Но когда педаль гудит, создается впечатление, что вот этот гул педали и есть оркестр. На этом тождестве потом начинает работать форма. По сути, это фортепиано-оркестр, оркестро-фортепиано. Это собственно оркестровое решение было такое.

Сл.: Используете ли Вы цитаты в каких-то других своих сочинениях?

Да, еще один раз, в Реквиеме. Там тоже есть автоцитата. Сейчас я покажу **Три песни на слова Тютчева**, которые

находятся в контексте «Мета-музыки». Они, конечно, звучат по-домашнему. Это эскизы, я их напел сам. Написаны они несколько дней назад, так что это будет своеобразная премьера. Здесь три небольших стихотворения, они идут без перерыва, то есть образуется такой цикл. Первое, «Silentium!» начинается словами «Молчи, скрывайся и таи И чувства и мечты свои». Там есть знаменитая фраза, которую часто цитируют: «мысль изреченная есть ложь». Лучше молчать, потому что иначе нарушается душевный мир; богатый мир человеческой души разрушается от суеты, вот такая там идея. Но это не эгоизм, а скорее

метафизическая вещь. Второе стихотворение: «Дума за думой, волна за волной». И последнее «О чем ты воешь, ветр ночной?»; там под конец тоже есть одна знаменитая вещь: «О, бурь уснувших не буди: Под ними хаос шевелится!».

Почему я их показываю? Во-первых, между «Мета-музыкой» и песнями есть определенная связь. Тютчев вообще-то поэт лирико-психологический, но он связан с метафизикой, с метафизическими переживаниями. Потом, я хочу показать, что современный язык не обязательно должен быть современным в прямом смысле слова. Ничего современного по внешности, по первому взгляду здесь нет, но на самом деле язык песен является языком актуальным. Вот так, скорее – не современным, а актуальным.

Как и в пушкинском цикле, я пытаюсь настаивать на том, что язык – это условность. Если мы это понимаем, то мы не обольщаемся по поводу новизны или устаревшего. Потому что мы знаем цену и одному, и другому.

<звучат Три песни>

Хотел бы спросить у аудитории, у собравшихся здесь студентов: автор считает, что язык «Мета-музыки» равнозначен языку трех последних песен. Вы

с ним согласны? Вы воспринимаете одинаковость? Или Вы все же ощущаете различия?

Это нападение.

На систему!

Да, на систему.

По-моему, это удивительно, я не побоюсь этого слова – гениально: пространства, которые строятся в «Тихих песнях» и в песнях, которые только что прозвучали, я бы их назвал «симфонической сверсткой». То есть все симфонические произведения, которые мы сегодня слушали, они как бы «спят» в этих песнях.

Да, я могу с этим согласиться. И могу это доказать.

Сл.: Мне тоже кажется, что три песни, которые только что прозвучали, тесно связаны с Вашими предыдущими симфоническими сочинениями. Для меня это единый стиль. А вот если бы мы сравнивали «Мета-музыку» с семью песнями на стихи Пушкина, которые Вы показывали в позапрошлый раз, то тут, по-моему, следует, скорее, говорить о диссонансе.

Да, я понимаю, почему. Тут слова другие, Тютчева. Стихи Пушкина, которые я взял, не «вязались» бы с «Мета-музыкой». Пушкинский цикл я показывал вместе с Пятой симфонией и «Постлюдией». В них была какая-то сердечность, которая и тут есть, конечно, но там она как бы преобладала. Например, концовка «Постлюдии» (я имею в виду эту мелодию как бы детскую) могла бы перейти в пушкинский текст. Конечно, те песни я бы сегодня не поставил. Хотя там стилистически то же самое. В каком смысле? Поначалу кажется, что язык этих песен такой же, как у Гурилева или Глинки. Потому что сами слова там – если к ним не придирается, не насиловать их, – они как бы дымятся этими звуками. Но вместе с тем там есть пространства, разделения, паузы (я уже говорил об этом), которые делают этот язык актуальным. В XIX веке это было невозможно, потому что все было зацементировано

но, – фактурой, мастерством или отсутствием его, что часто то же самое. Когда отсутствует мастерство, то «корявость» и одинаковость спасают. Дилетанта, например. Допустим, «Мчатся тучи» («Бесы»). По сути это как бы цыганская песня. Но там есть остановки, неожиданности. А цыганская она почему? Не потому, что цыгане – это бесовщина, а потому, что это какая-то чуждая, странная стихия в дворянской культуре. Дворяне вплоть до Блока были очень привязаны к цыганскому пению как к выходу за пределы вот этой нормированной жизни. Для них это было и соблазном, и какой-то необходимостью. И для Пушкина, это известно. Тут получается, что он бесов жалеет, они ему надрывают сердце. А это же типичная цыганская песня – ее смысл именно *надорвать* сердце. При всем том там есть вот эти семантические вещи, которые, конечно же, в том веке были бы выражены прямо, а тут они выражаются метаязыком. Но метаязыком ты незаметно скажешь больше, чем можно было сказать тогда. Хотя я, конечно, не отрицаю того, что песни того времени *неотменимы*. Но в самих текстах, на которые они писались, остались какие-то скрытые возможности; наверное, они будут раскрываться еще не один век.

Но все же найдутся ли в аудитории смелые люди, которые не согласны с тем, что язык последних песен соответствует языку «Мета-музыки»? Я имею в виду музыкальную лексику. Или все согласны с автором?

Здесь есть одна очень важная вещь. В «Мета-музыке» важен путь. Путь говорения, выяснения и т.д. Но если мы согласимся с автором, что язык песен абсолютно равнозначен языку «Мета-музыки»,...

... ну, не абсолютно!

то получится, что нам не нужно писать «Мета-музыку»; мы можем схватить все в одной песне.

Вы правы. Есть это знаменитое стихотворение «Хотел бы в единое слово». К этому стремится каждый автор, но не получается! Если бы возникло абсолютное произведение, по-моему, мир бы прекратился.

Но все же, зачем писать симфонию и песню одним и тем же языком?!

Нет, не одним и тем же. Это же очевидно, что песни отличаются от «Мета-музыки». Но там есть некоторые признаки, некоторые невидимые жесты деформации языка, которые указывают на тот, более широкий мир: остановки, паузы, то, что фактура не забита информацией и т. д. В песнях этот мир сужен, но он присутствует в мгновении в свернутом виде. В принципе, эти же мелодии можно было бы изложить иначе – и может быть, получилась бы та же песня. Но была бы утрачена какая-то «дырявость» этой музыки. Она была бы более упакована, более «мастерски» сделана и в этом смысле имела бы более *товарный* вид, что ли. Но она потеряла бы, с моей точки зрения, вот эту вот вещь, которая парадоксально сближает ее, может быть, с такими авторами, как поздний Ноно или Фелдман. У них звук, музыка переходит на грань молчания. Но у них это как бы прямой текст. А тут присутствует намек на это.

Это как в литературе. Существует роман и существует маленькое стихотворение Тютчева, то есть малая форма. Но малая форма может быть просто малой формой и все. А может быть малая форма, которая, действительно, вбирает большую, но в сигналах, в намеках, в паузах. Я могу сказать о трех этих песнях. Там есть одна вещь, связанная с «Мета-музыкой», простейшая. Вот эти проигрыши и арпеджио. Но это все же вторичные признаки этой музыки. Тут не в арпеджио дело. Самое главное – как мелодия совпала со стихотворением. Как слово нашло себе единственный звук и какую-то форму. Форма слова и форма звука, ну, интервала, совпала. Теперь совпала в одном куплете или строке, а смотришь – она почти без изменения и в другом совпала. Значит, это говорит о том, что музыка нашла какую-то обобщающую структуру. В этом смысл песни, этим она отличается от более сложных форм взаимоотношения музыки и текста. Песня сочетает внешнюю простоту и невероятную сложность, потому что нужно точно попасть. В этом есть какая-то удача. Может получиться, а может и нет. Вот, в частности, в этих песнях. Самая последняя мне кажется наиболее точной с точки зрения попадания. Хотя она и самая сложная по конструкции. В то время как с первыми, может быть, есть проблемы.

Стало быть, симфонии Вы больше писать не будете?

Почему? Я пишу симфонии в виде песен.

Сл.: Если я правильно понял, каждый вокальный цикл в Вашем сознании связывается с каким-то крупным инструментальным сочинением, с крупной формой. Хотелось бы знать, насколько важен для Вас этот незримо присутствующий контекст? Представьте себе, что какой-то из Ваших вокальных циклов будет исполнен в концерте отдельно. Сможет ли в таком случае неподготовленный слушатель, ничего не знающий о Вашем симфоническом творчестве, адекватно оценить те вещи, которые являются для Вас наиболее важными, – вот эти остановки, паузы, замедления? Или он просто услышит Ваши песни и скажет: «Приятная музыка, похоже на Гурилева»?

Да, я согласен, такая реакция тоже будет, это неизбежно.

Сл.: А будет ли она адекватной?

Да, она будет адекватной: и такая реакция, и другая. Я уже говорил об этом. Моцарт написал однажды отцу о том, что какой-то очередной фортепианный концерт прошел успешно. И там было примечание, что вообще форма концерта (то есть концерта того времени) предполагает исполнение музыки, которой и простак будет доволен, и просвещенный любитель. Только просвещенный будет знать, почему он доволен, а тот просто будет доволен. Я имею в виду простак в каком смысле? Любитель музыки, но не просвещенный, который просто обладает каким-то музыкальным аппетитом. Допустим, песни Шуберта. Конечно, просвещенный любитель музыки может их оценить в полноте, но что-то достается и человеку, который не интересуется музыкой так уж активно. Какие-то самые знаменитые песни доходят до него, то есть он не останется к ним безразличным. Почему? Потому, что там есть мелодия. Если он послушает ее и скажет: «Мило», значит, он и к миру так относится. Для него и солнце, а может быть, и море бушующее тоже будет «мило». Это тип человека,

который так относится к миру. А если бы он услышал какую-то более сложную музыку, то он, наверное, просто выругался бы, например. Или, наоборот, призадумался: «Ну, вообще, «заморочки» такие, какие-то такие люди, мне до них так далеко...». И ушел бы. Получается, что песня – это какая-то встреча, человеческая встреча разных типов сознания. Если песня получилась, то даже тому человеку, который вне контекста, она доставляет какое-то удовольствие. А у того, кто понимает, это удовольствие тоже будет присутствовать, но кроме него будет что-то еще. Я еще раз повторю. Где-то в беседах с Ивашкиным Шнитке сказал по поводу «Тихих песен», что если их неправильно исполнить, то их невозможно слушать. Ну, во-первых, невозможно слушать кому? Интеллектуальным людям, актуальным. Альфреду Шнитке там или Денисову. Возможно, Денисову, даже если правильно исполнить, тоже будет трудно. Шнитке был прав. Но я-то знаю: конечно, что-то будет утрачено. Но все же удачные песни, которые там есть, – даже если их испортить исполнением, они все равно будут... они же, понимаете? Это как если бы взять и плохо исполнить шедевр Шуберта. Просто изгадить, но сыграть его теми же нотами. Удовольствия не будет, но все равно его будут узнавать. В то время как с некоторыми вокальными вещами происходит так: хорошо играешь – хорошая музыка, плохо играешь – плохая. В песнях же важна «схваченность». Поэтому неправильное исполнение лишает песню какой-то красоты. Но, тем не менее, она как Золушка: хоть и в грязном дранье, а все равно есть. Ее опять одеть – и будет королева.

Сл.: Но разве музыка пишется для музыкантов? Она пишется для всех. Это мы тут сидим – такой элитарный круг – и рассуждаем на такие темы. Разве вы, композиторы, пишете музыку не для всех?

Нет, мы не пишем для всех. Мы пишем потому, что пишем. То есть я хотел бы писать для всех, но получается как у Тютчева: «Нам не дано предугадать Как слово наше отзовется».

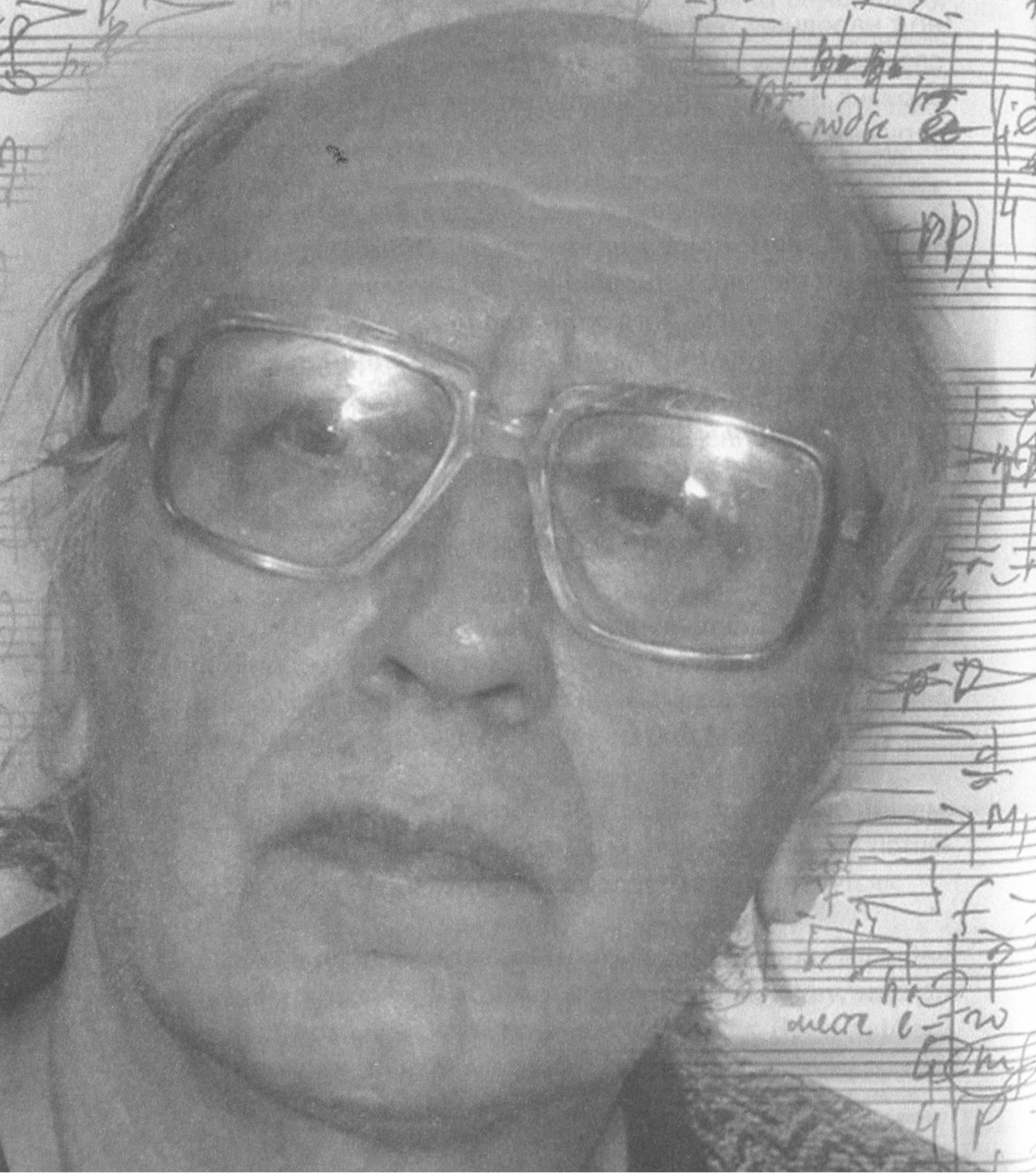
Сл.: Скажите, пожалуйста, доводилось ли Вам два раза обращаться к одному и тому же тексту, или он был полностью исчерпан после того, как Вы в первый раз написали на него музыку?

Да, у меня был недавно такой опыт. Правда – с народным текстом. Есть такая украинская песня «Ой з-за гори кам'яної голуби літають». Известная. Там человек ведет диалог с ушедшими годами. Он хочет их вернуть, а годы отвечают: «Ти ж мене не шанував», к кому же теперь возвращаться? То есть текст народный, но очень фундаментальный, касается всех. Сначала я написал вариант для мужского хора. А там ведь диалог, причем в обработке Леонтовича он почему-то ведется от имени женщины. Это женский голос. Не знаю, почему. И вот буквально через несколько дней я сочинил второй вариант уже для смешанного хора, но там уже совершенно другая мелодия пошла. Получается, что это возможно, но именно с народным текстом. С классическим было бы, наверное, сложнее сразу сделать другой вариант. Точнее, тут даже не вариант. Вариант – это что-то похожее. А тут получились совершенно разные вещи.

Сл.: На протяжении всех встреч Вы говорили о музыке, об этом понятии «музыки». Однако если мы посмотрим на мир, который нас окружает, то он как бы бинарен, двоичен. Там есть право-лево, верх-низ, инь-янь, единица-ноль. И эти бинарные понятия как-то удивительно целостно живут вместе. Скажите, пожалуйста, что с Вашей точки зрения является антиподом музыки в нашем мире?

Наверное, то, о чем я уже говорил, – молчание.

СИМФОНІЯ – ІТОГ:



Симфония N-6 для большого
симфонического оркестра (1994-1995)

“Мета-вальс” для фортепиано (1992)

“Диптих” для хора *a capella* (1995)

“Рече та стогне Дніпр широкий”
(первая часть “Псалмов” на стихи
Т.Шевченко для хора *a capella* (1995)

Ведущий – Сергей Пилютиков

Сейчас прозвучит **Шестая симфония**. Это 1994-1995 гг. В симфонии пять частей, они идут *attacca*. Здесь есть черты классической симфонии, но части переставлены местами. Первая часть – вступительная. Она самодостаточна, но в ней нащупывается тема фуги, условной, конечно, фуги. Вторая часть – экспозиции сонатной формы. Главная партия – это fuga, но не традиционная, а структурная: тут тема занимает все звуковое пространство, так что противосложение уже невозможно. Побочная партия – это как бы *метабаркаролла*, это ощущение возникает благодаря струнным. Третья часть – *Adagio*, которое включает разработку сонатной формы второй части. В *Adagio* звучат пасторали – как бы такие отблески, райские пасторальные сияния. Все части пронизывает *ничто*, «арпеджио-ничто». Четвертая часть – интермеццо. Пятая – большая кода. Четвертая часть – что-то вроде бесконечной, минималистской лестницы, которая спадает вниз. Но в то же время здесь есть пассажи от побочной партии, которые идут вверх. По сути, в этой части аккумулируются квинты и трезвучия из *Adagio* и восходящие пассажи из второй части. Получается, что вторая и третья части присутствуют здесь в намеке, как бы в свернутом виде. При этом музыка звучит как некая кода. То есть семантически здесь все «схвачено», но эта «схваченность» скрывается, прячется. Исполняет штуттгартский оркестр и Андрей Бореико. Эта запись должна выйти на ICM в следующем году.

<Звучит Шестая симфония>

Валентин Васильевич, в книге диалогов с Мариной Нестьевой Вы говорите о том, что Шестая симфония

в определенном смысле стоит особняком. Хотелось бы спросить, почему Вы считаете, что она занимает какую-то особую нишу в Вашем творчестве?

Я не знаю... Если музыка прозвучала, она сама за себя может говорить, что я могу к этому добавить?.. В каком-то смысле мне казалось, что это итоговая вещь, хотя после нее была еще Седьмая симфония. Но в тот момент я думал, что это итог. Тип симфонизма близок Пятой симфонии, «*Widmung*» у и «Метамузыке». Здесь он как бы осуществился.

Для композитора, для любого человека, который чем-то занимается, что сейчас важно: ситуативное мышление – когда он реагирует на положение, которое в данный момент диктует ему музыка, или все-таки мышление структурное, т.е. умение мыслить, подбирать то, что ты уже сделал и нести дальше?

Реакция – это одно дело, реактивность сейчас как раз распространена, я имею в виду в актуальной музыке. А я говорю о музыке, которая помнит сама себя, об этой «схваченности» текста, когда то, что ты говоришь, не остается просто реакцией, а имеет какую-то устойчивость.

Но имеется в виду не абстрактная «схваченность», так? Была октава – я сейчас ее сюда поставлю.

Нет, конечно, нет. Эту «схваченность» можно делать и абстрактным способом. Но тогда мы теряем то, о чем я говорю. Это все должно быть пропето! Нужно, чтобы был какой-то сквозняк, который бы шел сквозь все помехи. В Шестой симфонии музыка невыровненная – она не имеет постоянного темпа, который обеспечивает инерцию движения: ты сел – и уже в лодке едешь, можно отвернуться, а все равно едешь. То есть это не просто мир «вообще», а мир, заполненный чем-то персональным. Потом, тут есть вещи тормозящие, останавливающие. Это тоже составляет трудность. К тому же темпы в этом исполнении замедлены. Поэтому при первом прослушивании представляется, что *Adagio* длится слишком долго, бесконечно. Оно должно восприниматься внутри этой симфонии. Если просто вырвать его из контекста,

кажется, что можно было бы сделать это и короче. Во время исполнения в Берлине, когда *Adagio* заканчивалось на *piano*, народ уже готовился аплодировать. Это могло бы принести большой успех. Но с точки зрения самого кодекса всей формы, это была бы неправда какая-то. После *piano* должно начаться «цунами». И оркестранты, и дирижер должны чувствовать его необходимость. Если они просто закончат *Adagio*, а потом внезапно начнется «буря», то в этом будет потеря. В Шестой симфонии очень важны стыки. В исполнении, которое прозвучало, стыки иногда формальные. Это, конечно, небольшая погрешность. Но из-за нее форма становится расплывчатой. На самом же деле она вполне укладывается в сознание, как кластер.

Это чувствуется.

Не обо всех симфониях можно так сказать. В некоторых легко запутаться. Или же нам помогает сама схема сонатной формы, как, допустим, структура сонета: она помогает уловить сонет как целостность. По сути, Шестая симфония – это такой роман... симфонический.

Валентин Васильевич, у меня создается впечатление, что Вы строите музыкальную систему, основываясь на гомофонно-гармоническом мышлении. Кажется, что Ваша музыка образует своеобразные ступени. И аккордика, и само движение музыки создают как бы макроплан, – поднимающиеся ступени. А помимо них есть маленькие внутренние ступеньки, когда Вы берете бас или аккорд и отстраиваете обертоновые звуки. В этой связи такой вопрос: Вы всегда так писали? И второе: имеет ли для Вас значение полифония или Вы ее рассматриваете как макрополифонию различной музыки?

Здесь есть полифония пластов, это очевидно. Но это не та полифония, не традиционная. Классическая полифония замкнута в своей системе, а тут – полифония разных типов изложения, разных элементов. С одной стороны, здесь есть атональные арпеджио, я их называю «арпеджио-ничто», т.е. арпеджио, как бы творящие «ничто». В самом начале они

присутствовали в диалогах, как наплыв в гомофонную музыку, связанную с вербальным началом, с говорением или пением. (В *Adagio* можно даже какие-то слова подставить). А после интермеццо, где звучала камерная музыка (как бы бесконечная секвенция), эти арпеджио вышли на первый план. В классической полифонии есть прерванное голосоведение, тут этот принцип тоже присутствует. Какая-то часть музыки, допустим, высказалась,

Худо-бедно, но мы выстраиваем какой-то интонационный путь, который должен быть узнаваем. Потом, когда все это погружается в оркестр и запутывается (при помощи исполнения или чего-то еще), сквозь эту запутанность все равно проглядывает вот этот путь. Во всяком случае, для меня.

а потом она сидит в «засаде» и ждет. Но ждет, прислушиваясь, чтобы опять вступить. И если войти в процесс слушания, то получается полифония вот таких вот разных пространств. Но ведет всю эту симфоническую кватригу, конечно, мышление направленное, гомофонное.

То есть энергия аккордов ведет?

Да нет, не аккордов, в том-то и дело. Сама последовательность – аккордов, мелодий, – если все это выстроить, то эту симфонию можно будет худо-бедно сыграть на рояле. Одним пальцем. Плюс педаль фортепианная.

Прекрасно, в следующий раз не будем слушать. Вы будете просто на рояле играть.

Нет, я говорю только о том, что тут есть вектор и что сам путь связан с гомофонией. Худо-бедно, но мы выстраиваем какой-то интонационный путь, который должен быть узнаваем. Потом, когда все это погружается в оркестр и запутывается (при помощи исполнения или чего-то еще), сквозь эту запутанность все равно проглядывает вот этот *путь*. Во всяком случае, для меня.

Скажите, пожалуйста, существуют ли у Вас какие-то предпочтения в плане тембра звука, связываете ли Вы тембр с изложением той или иной мысли?

Проще говоря: есть ли у Вас любимые инструменты? Может ли мелодия излагаться нетрадиционным способом: например, мы привыкли, что какие-то нежные звучания – это скрипки, а Вы поручаете их трубам?

Нет. Я еще раз подчеркиваю, что у меня нет никаких тенденций, связанных с оркестровкой. Просто оркестровка соответствует замыслу. Это то, чем, видимо, отличался Брамс. Считали, что по сравнению с Листом его оркестровка какая-то унылая. В худших, неудачных его произведениях это, действительно, бросается в глаза. Но по Четвертой симфонии видишь, что оркестровка соответствует его идеям, и приходится с этим смириться. Можно было бы выбрать более пышное изложение, но тогда музыка потеряла бы строгость. То есть там есть определенная *грань*: его оркестровка близка к академизму, но если есть мощное качество идей (как в Четвертой симфонии, допустим), то оно поглощает этот академизм и придает стилю оригинальность. У меня, конечно, оркестровка не традиционная, но ее определяет сам тип идей.

То есть мы можем сказать, что если идея слабая, то владение инструментовкой или другими способами абсолютно не поможет?

Нет, поможет. Потому что тогда сама выделка будет чего-то стоить. Аранжировочность имеет ценность, однако относится к вторичным каким-то признакам. Часто именно эти признаки обеспечивают публичную успешность композиции. Но успешность – похлопали и разошлись: работа может быть качественной, но сам текст не держится. Это не сообщение. Тут возможна и звуковая игра. Но звуковая игра – как игра в карты. Она может быть удачной, а может и нет. Текст должен быть *укоренен*, во всяком случае, он может попытаться быть неотменимым.

Текст должен быть укоренен, во всяком случае, он может попытаться быть неотменимым.

Я недаром спросил. Хотелось бы узнать – Вы нам об этом еще не говорили: когда Вы сочиняете симфо-

ническое произведение, Вы сразу пишете оркестровую партитуру или сочиняете сначала за фортепиано?

Что касается выбора пути, то он связан с необходимостью играть, проигрывать, а не просто так – лежать на диване и мечтать. Но когда делаешь текст, то он уже как оркестри-

Можно сказать, что есть пианисты-виртуозы, а это – я в шутку предлагаю такой термин: «пианисты-виртуалы». Не виртуоз и не «спиртуоз», потому что есть и «спиртуозы».

он. Раньше я писал как Денисов. Кнайфель мне рассказывал, что Денисов (видимо, из-за нехватки времени, потому что он сочинял только в определенные часы) сразу писал

партитуры начисто. Такая тенденция была у меня в авангардном периоде (где-то в шестидесятые годы). Там по-другому невозможно было в принципе. Но потом, начиная где-то с семидесятых годов, я уже стал действовать иначе. Вещь должна быть как вестник. Мы можем кратко пересказать какой-то фильм или роман, худо-бедно уловить его структуру и передать своими словами. Так вот это вот и есть то, что можно сыграть на фортепиано. Но потом оно погружается в стихию оркестра, или наоборот – остается просто фортепианным. И если потом пишется фортепианная музыка, то там фортепианное звучание тоже не прямое, а косвенное. Вот в этих багательных вещах, которые вроде бы написаны для фортепиано, фортепиано оркестровано иначе. Тут фортепиано *ledgier*'ное – а не то, которое часто использовалось в XX веке, когда оно имело тенденцию быть ударным инструментом (у Стравинского, в частности, у Бартока). Можно сказать, что есть пианисты-виртуозы, а это – я в шутку предлагаю такой термин: «пианисты-виртуалы». Не виртуоз и не «спиртуоз», потому что есть и «спиртуозы» <смеется>...

...причем знаменитые...

...а именно «виртуал».

То есть тут нужно играть на фортепиано так, как будто ты идешь по тонкому льду. Это возможно, такие вещи бывали, хотя и редко. Допустим, Горовиц. Когда он приезжал в по-

следний раз, он играл такие совершенно учебные репертуарчики... Но играл каким-то воздушным прикосновением – и музыка словно оживала.

Здесь присутствуют люди разных творческих профессий. И каждый из нас наверняка попал в такую западню, когда материал совершенно застыл, вообще не двигается, а необходимо продолжать работу. Скажите, пожалуйста, есть ли у Вас какие-то личные приемы, способы выхода из этой ситуации? Должны ли мы в этом случае работать? Или нужно просто отойти и ждать?

Да, просто ждать и бесконечно вслушиваться, тогда решение придет. Тут даже не в совершенстве дело. Стремишься не к совершенству,

а к точности выражения. Потому что стремление к совершенству вещи – это уже другой подход, он связан скорее со стилизацией, с культом «сделанности». Этот культ ощущается у Стравинского. Но его нет, допустим, у Шенберга. У него другая задача: просто выразить нечто – и все. Особенно ясно это ощущается у Берга или Малера. То есть одно дело – стремление к совершенству. Совсем другое – стремление к истинности. Это другой

тип музыки. Он связан с «да» или «нет». Можно сказать, что совершенство – это тоже истинность, в нем тоже есть свой пафос, но истинность тут все же какого-то другого порядка.

Просто ждать и бесконечно вслушиваться, тогда решение придет. Тут даже не в совершенстве дело. Стремишься не к совершенству, а к точности выражения. Потому что стремление к совершенству вещи – это уже другой подход, он связан скорее со стилизацией, с культом «сделанности»... То есть одно дело – стремление к совершенству. Совсем другое – стремление к истинности. Это другой тип музыки. Он связан с «да» или «нет». Можно сказать, что совершенство – это тоже истинность, в нем тоже есть свой пафос, но истинность тут все же какого-то другого порядка. Здесь же важно высказаться. И тогда то, что получилось, может быть, станет совершенным. При всей своей «корявости».

Здесь же важно высказаться. И тогда то, что получилось, может быть, станет совершенным. При всей своей «корявости». Музыка, которую характеризует «сделанность», она как бы прячет свою «корявость», и тексты выходят более «гладкие».

Признак вещи не придуманной, не сделанной – это некоторое ощущение «корявости», но, конечно, корявости в кавычках, какой-то «неумелости».

Это есть и в живописи, и в кино, и в литературе. Например, Набоков – пример стилистической выстроенности. А, допустим, у Платонова есть какая-то «корявость», и в этом есть ценность. Или Достоевский. Набоков поставил ему трояк, а почему? Потому, что Достоевский не беспокоится о том, как писать. Для него другое было важно: *высказать* вот это, в то время как у Толстого все более сделано.

Признак вещи не придуманной, не сделанной – это некоторое ощущение «корявости», но, конечно, корявости в кавычках, какой-то «неумелости».

А Вы могли бы привести какой-то идеальный пример «сделанности» из классической музыки?

Да, концерт Грига, например. Он производит впечатление большей «сделанности». А в концертах Моцарта (если в них всмотреться!) совершенство проступает сквозь какую-то... не то, чтобы неумелость, но какое-то «вот так!» (см. с. 325). Эти концерты слушаешь и понимаешь, что можно было сделать так, а можно было и иначе, но раз уж так получилось, то он сделал именно так. Там видно иногда по фортепианной партии, что она как бы недоразвитая, но это гарантия того, что в этом месте что-то важное происходит. Потом Бах. Его клавирные сочинения – поскольку он сам их играл – постепенно отстаивались. А «Страсти» писались сразу. И там чувствуется, что он не стремится к совершенству. Просто нужно было двигаться дальше, и он шел, несмотря ни на что. Вот эту «несделанность» или как бы «несделанность» погашает исполнитель. Он закрывает эту амбразуру своей творческой интуицией, будто бы «доваривает».

Это очень важный вопрос. Потому что здесь получается такой парадокс. От музыкантов, актеров

мы требуем, чтобы они владели мастерством. Мы не можем отдать играть сочинение первокласснику, мы хотим, чтобы оно было сделано! А вместе с тем мы реагируем именно на прелесть, на искренность несделанного. Некоторые режиссеры принципиально отказываются от съемок профессиональных актеров. Но зачем мы вообще тогда чему-то учимся?

Допустим, распись Шагала в Парижской опере. Там видно сочетание «неумелости» и красоты. В традиционной росписи все ангелы были бы с нормальными пальцами и т. д. А тут все

Допустим, распись Шагала в Парижской опере. Там видно сочетание «неумелости» и красоты. В традиционной росписи все ангелы были бы с нормальными пальцами и т. д. А тут все какое-то... Но, тем не менее, это мастерство, которое находится вот в зоне «неумелости». В современной живописи мно-

го подобных примеров. Пикассо, допустим, или Модильяни. У Модильяни вообще есть какие-то не закрашенные фигуры или фигуры в одном цвете. Но это не просто неумелость, а ощущение того, что ускользает от совершенства «сделанности»; это особое мастерство, борьба за какую-то передачу сущности. Или Иванов. Известно, что он рисовал картину двадцать или тридцать лет. Переписывал, переписывал, совершенствовал... А эскизы ценятся не меньше, чем картина. В этом есть какой-то трагизм.

Сл.: Валентин Васильевич, скажите, когда у Вас готов клави́р сочинения, и Вы начинаете расписывать партитуру, – возможны ли тогда какие-либо изменения текста? Последовательность, наверное, остается неизменно, но может ли, скажем, появиться эпизод на три-четыре минуты, которого не было в клави́ре?

Конечно. Клави́р – это только путь и как бы вестник текста, который еще не готов. Вестник того, что он уже существует на этом свете, что он уже есть, хотя ему еще нужно пройти свой путь. А если вот эту вот зону миновать, я еще раз под-

черкиваю, то мы попадаем в сферу *Klangkunst*, то есть искусства работы звуками, как с камнями и т. д. Да, это тоже искусство, но у него пуповина перерезана. И оно ценится уже по другим критериям.

Клавир – это только путь и как бы вестник текста, который еще не готов. Вестник того, что он уже существует на этом свете, что он уже есть, хотя ему еще нужно пройти свой путь. А если вот эту вот зону миновать, я еще раз подчеркиваю, то мы попадаем в сферу Klangkunst, то есть искусства работы звуками, как с камнями и т. д. Да, это тоже искусство, но у него пуповина перерезана. И оно ценится уже по другим критериям.

Я же говорю о текстах, которые помнят сами себя (не только я их помню), у которых есть память.

расширяться, – это несомненно. Потому что это – даже не клавир. Я просто довожу себя до того, что сам как бы становлюсь клавиром.

Сл.: Своеобразие этой симфонии я вижу в том, что тут от эстетики постлюдии мало что остается. Здесь Вы скорее ориентируетесь на архетип Adagio, на линию, которая берет начало в музыке Шуберта и ведет через Брамса, Брукнера, может быть, Малера. В Adagio у классиков – хоть там и медленный темп – все процессы происходят не менее интенсивно, чем в Allegro.

Возможно, Вы правы. Я как раз думал именно о брукнеровском, а не о малеровском *Adagio*, хотя симфония пронизана не совсем этим духом. Интермеццо, конечно, выполняет функцию коды, потом есть эта волна в последней части. Но преобладает все же медленная часть, особенно в этом исполнении. Она нависает над всем, как какая-то гора... Собственно говоря, Пятая симфония у меня – это тоже как бы симфоническое *Adagio*.

Я же говорю о текстах, которые помнят сами себя (не только я их помню), у которых есть память. Память связана с вот этими вещами, о которых я говорил. А то, что первоначально обретенное может потом

Валентин Васильевич, на мой взгляд, по методу работы Вы очень близко приближаетесь к Булезу, хотя Вы его постоянно критикуете. Или Булез к Вам. Булез, вся французская школа, мыслит гармонически, а не мелодически. Вы тоже мыслите гармонически. Чем отличается Ваш метод?

У Булеза более структуралистский подход к композиции. Я люблю Шуберта, а Булез когда-то говорил: «Если Шуберт – композитор, то я не композитор». У Шуберта тоже мышление гармоническое, но, видимо, не в гармониях дело. У Булеза все больше связано с *ratio*. Причет это *ratio* как бы в голом виде: даже не опевученное, а скорее смоченное. Смоченное французскими духами.

Сл.: Вы говорили о фуге в Шестой симфонии. Хотелось бы, чтобы Вы немного рассказали о фугах в тех более ранних Ваших сочинениях, которые Вы не показывали: в Первой и Третьей фортепианных сонатах.

Да, главная партия Первой сонаты – это медленная фуга. Даже не медленная, а *rubat*'ная. Фуга есть в Квинтете (это еще консерваторское сочинение), во второй части Третьей сонаты. Там фуга уже скрытая. Сначала фуга использовалась традиционно, но потом ее место заняла *метафуга*. Это значит, что постепенно у меня появились структурные темы.

Сл.: А что значит «структурная тема»?

Это, по сути, то же, что есть в додекафонии, в серийной секвенции, когда структура та же – а ноты другие. Тема, допустим, может включать восхождение и спад. Если она несколько раз повторяется, то возникает ощущение фуги. Но сперва это, конечно, не опознается, а воспринимается как цепочка неких речитативов и т. д. То есть в структурной теме темой является структура, а не отдельные ноты.

Сейчас будет «*Метавальс*» для оркестра, 2002 год. Запись сделана во время премьеры во Львове. Дирижирует Владимир Сиренко, исполняет Национальный филармонический оркестр. Тут та же история, что и с фугой. Сперва тут

идут вальсовые сигналы, а потом они приходят к цепи меланхолических тихих вальсов, в которых ни одна мелодия не повторяется. В вальсах, даже у Штрауса, есть много тем, но есть репризы. А тут как бы бесконечная мелодия вальса, но это – вариации на определенную вальсовую структуру. Т.е. темой является структура, а не сама тема. Что-то подобное было, например, у Баха, в Гольбергских вариациях (на замечательную итальянскую арию): там в качестве темы выступает бас, он даже не сразу опознается как тема.

<Звучит «Метамузыка»>

Сейчас будет хоровой «Диптих». В нем два текста: «Отче наш» и «Заповіт» Шевченко. Их нужно исполнять вместе, потому что это два завещания. «Отче наш» – это, по Евангелию, ответ Христа на вопрос, как нужно молиться. То есть это Божественное завещание, а «Заповіт» – завещание человеческое. Небесное и земное объединяются и как бы подтверждают друг друга. Исполняет «Думка», дирижер – Евгений Савчук.

<Звучит «Диптих»>

Для того, чтобы было понятно, откуда происходят эти хоры, я сейчас поставлю еще одно сочинение в домашней записи, «Реве та стогне Дніпр широкий». Это первая часть «Псалмов» на стихи Шевченко. Написано оно тоже для хора, но в записи я его сам напеваю. Фортепианная партия – это то, что хор поет без слов, а текст, который я пою, – его должны исполнять разные солисты.

<Звучит «Реве та стогне Дніпр широкий»>

Сл.: У меня возникает такое ощущение, что свет, который излучается из пространства, создаваемого Вашими произведениями, как бы вытесняет темноту обыденности; темноту обыденности человеческих чувств. В этой связи вопрос: как строятся Ваши отношения с человеческими чувствами? В контексте Вашей жизни, в контексте Вашего общения с окружающими, в контексте музыки?

Во-первых, для кого свет, а для кого и тьма <смеется>. Потому что тьма может быть не просто тьмой от музыки, то есть буквальной, а тьмой непонимания – вещь как бы может быть закрыта для слушателя. То ли потому, что у композитора что-то не получилось, то ли по другой причине. Так что свет этот – не абсолютный, он может получиться только от встречи слушателя с этим текстом и его желания и готовности понять. Потому что, если их нет, то сразу возникает вот это вот, прокурорское: итак все ясно, отчего я должен в это вникать?

А чувства... Музыка, конечно, может быть и бесчувственной. Даже в Средневековье было такое разделение: музыка человеческая (*humanus*) и музыка космическая (*mundi*). В симфониях и в «Метамузыке» есть чувство, которое присуще человеку без всяких претензий, как бы частное. Оно присутствует там как дыхание человеческой культуры, которая, конечно же, связана и с чувством, и с разумом. А в хоровой или вокальной музыке чувство и слово, конечно же, сходятся ближе. Если XIX век – в лучших своих проявлениях – был связан с душевным состоянием, т.е. с культом чувства (это было, правда, и в XVIII веке), то сейчас, мне кажется, чувственная или душевная сторона музыки отданы на откуп шоу-бизнесу, всяким группам. То, что как бы исчезло или заглохло в современной классической музыке, перешло в кабаки, в рестораны; здесь люди могут открыться навстречу душевному. А раньше оно присутствовало и у Шумана, и у Шопена, и у Чайковского. Не нужно было в ресторан идти, чтоб тебе кто-то спел о «душе» и «сердце».

Получается, что определенная борьба против романтизма, которая велась в XX веке, привела к оскудению эмоционального момента. Ну, конечно, был в этом и выигрыш какой-то – в строгости, в том, что музыка не потакала этим чувствам. Говорят, что сентиментальность – это плохо. Но бранным словом она становится только тогда, когда это безвкусно. Была ведь целая эпоха сентиментализма. На Западе она началась, по-моему, со Стерна. Схоластическая культура как бы слишком подавляла эмоциональность, и потребовалось восстановить равновесие.

Мне кажется, что в вещах, которые я показал, присутствует и прямая эмоция. Для кого-то она может быть слишком прямой. Для каких-нибудь ригористов. Иногда она может

стать слишком прямой из-за исполнения. Мне бы хотелось, чтобы исполнение было таким, как в последней вещи «Реве та стогне...»: если бы хор так пел, без тяжести, это было бы ближе к стилю. Когда исполнители в этом стиле – в «Метамузыке», или в Шестой симфонии, например, – натываются на что-то понятное с музыкальной точки зрения, они сразу как с цепи срываются, хотя на самом деле нужно продолжать играть... (см. Приложение, с. 323). А раз они сорвались, то и слушатели думают: «Наконец-то музыка пошла! А то терпели там, что-то крутили-вертели, а здесь хоть что-то, хоть пару тактов». Это – именно результат несбалансированности, хотя тут, конечно, и композитор может быть виноват.

Сл.: Вы много говорили о сентиментализме, о чувствах, о том, что открытое, не регламентированное проявление чувств исчезло или что его стало меньше в академической музыке двадцатого века. В этой связи хотелось бы узнать, как Вы относитесь к Уствольской.

Ну, вот опять! «Академическая» – это нужно забыть, потому что «академизм» – это бранное слово в искусстве. Оно годится только для учебных целей. Привыкли считать современной музыкой только рок или джаз, а эту называют академической. Как вообще это можно терпеть!? Это – неправильно. Тут средства массовой информации сослужили дурную службу. Когда заходишь в какой-то магазин, даже на Западе, и спрашиваешь современную музыку, тебе сразу дают джаз. Или вот этих вот, которые сверху электролопатами по голове... А на самом деле и то, и другое – это современная музыка. Только одна – современная симфоническая, а другая – современная джазовая и пр.

Как я отношусь к Уствольской? Когда я слушал ее музыку в Советском Союзе, я лучше относился, она действовала сильнее.

Что у нее происходит? Стилистический знак сразу очевиден, но стилистическая «схваченность» – это свойство многих композиторов двадцатого века, я называл это для себя «методоцентризмом». У нее – не просто методоцентризм, у нее есть особый тип, особая судьба. Это узкий лазер, который действует в узком пространстве. Начальные сигналы,

как правило, очень яркие и очень живые. Как вестники некоего мира они меня устраивают. Но когда начинается развертывание, то это часто невозможно слушать, потому что начинается «долбежка». Допустим, три композиции с тубой: начальный сигнал, где флейты и кластеры фортепиано, убеждает. А развертывание – сколько ни слушаю, не держит.

На Западе был бум Уствольской, потом он резко пошел на спад. Ну, это не обязательно показатель отсутствия качества: просто сейчас интерес как бы спал, а потом он опять может появиться. У меня возникло странное ощущение, что эта музыка не для слушания. Есть же люди, которые музыку не слушают. Им музыка нужна только для того, чтобы поговорить. Это целый клан культурологов, философов, может быть, и художников, которые, в общем-то, заняты своим делом – им музыка не для слушания нужна, они что-то там ловят... На Западе бывало так: публика с восторгом воспринимает, а вещь – семантически страшная, браво кричать невозможно, должно быть какое-то молчание. И у меня возникло странное ощущение, что Уствольская – это рок-музыка для интеллектуалов. Не потому, что она так задумана, а потому, что она так бытует. Так что у меня отношение двойственное. Я признаю сигнал, но развертывание этой формы, композиция меня не устраивают. Категорически.

И вот что странно. Когда ее музыку знаешь и хочешь еще раз прослушать, ты все время натываешься на одну странную вещь: вроде это музыка, ее играют, но там все время такое сообщение идет: «Отойдите от меня, не слушайте! Не мешайте! Не трогайте меня!» Вот это – ее позиция. Тищенко в свое время договорился до того, что это – полностью открытая музыка. Какая ж она открытая, когда она специально держит оборону такую из звуков?! Это ее основной пафос. Он становится еще более очевидным в ее сонатах, где фактура насыщена кластерами. Можно сказать, что это – музыка, определяемая уникальной судьбой этого человека. И религиозность там тоже какая-то странная, связанная с нанесением себе ран, т.е. какое-то религиозное изуверство.

Валентин Васильевич, когда-то Вы говорили о том, что если материал сам по себе яркий и мысль выражена, то развитие не требуется. То есть экспозиция является основным показателем, и на этом любое

произведение искусства можно заканчивать. Вы по-прежнему так считаете?

В этом была проблема, допустим, Шуберта. Она была связана с мелодиями-песнями в «Неоконченной симфонии». Там экспозиция настолько совершенная, что ее можно слушать раз двадцать. Разработка тоже замечательная, но то, что там входят мелодии, самодостаточные какие-то вещи, создает проблему. Эта же проблема есть и у Рахманинова во Второй симфонии. Само вступление и экспозиция, – в них настолько все «схвачено», что получается какая-то сытость. А в симфонических темах должен быть, видимо, какой-то недостаток, провоцирующий дальнейшее развертывание. Потому, что если экспозиция получилась, так вроде больше ничего и не надо. Или же ранние сонаты Моцарта. Там разработка – это только переход, необходимый для того, чтобы темы потом изменились. Так что, если что-то удалось и не требует развития, то возникают такие вот прерванные формы, многоточия...

В этом, наверное, есть возможность какой-то другой монументальности. Сначала скажу о себе. С конца девяностых – после всех крупных форм – меня все время тянет к малым композициям, которые объединяются, «кучкуются» в семьи. Из малых мгновений возникают большие формы. Что-то подобное было продемонстрировано в шумановских циклах и в шопеновских прелюдиях: там первые семь-восемь вещей образуют блок. То же с двенадцатью этюдами Шопена, но с первым циклом, а не вторым. Я слышал исполнение Пераяя. Он очень здорово их играет, с невероятной быстротой и четкостью, так что эти этюды воспринимаются как единый текст. Наверное, у Шопена они так и были задуманы: как крупная форма из маленьких форм. Если же он делает большую форму в многочастных сонатах, то возникают все же какие-то проблемы. И во Второй сонате, и в Третьей. А в концертах этого нет.

Если ты выразил мысль, сформулировал ее ярко, красиво, зачем ее развивать, длить? Имеет ли смысл развитие как таковое – в живописи, в музыке, в кино?

Длить – это одно дело, развивать – другое. В «Метамузике» я как раз боролся с развитием. Там есть развитие, но не в школьном виде: вот этот тезис произведен из этой темы, там и т. д. То есть, скорее, не развитие, а *прорастание*. Развитие – это когда что-то растет, а ты вытягиваешь, помогаешь. Иногда ты помогаешь в меру – тогда есть совпадение.

Но когда развитие слишком... обнаглело, что ли? – возникало ощущение, что оно стало академическим. Отсюда эта тенденция: как бы *борьба* против развития. Что-то подобное было и в философии. Это – целая идея, что, если нет развития, то это не статика. Вместо развития – прорастание. Это другая вещь. По видимости, она похожа на развитие. Но на самом деле там может быть другая логика: не внешняя, а внутренняя, которая, конечно же, тоже опознается, но скорее чувствуется. Прорастание поддается анализу, как и любой рост, его тоже можно высчитать математически. Но это – другая тема...

У человечества есть интересная тенденция: какой-то кактус растет – не видим, но восхищаемся пластмассовой розой: «Как красиво сделана!». Роза красивая, а кактус нет.

Ну, так дождаться нужно. Кактус молчит, молчит, а потом как выстрелит каким-то невиданным цветком. Вот это и есть борьба против развития <смеется>.

Сл.: Мы много говорили о развитии, а ведь в музыке есть еще повтор. Как Вы относитесь к повтору? Может быть, развитие для того и нужно, чтобы привести к повтору?

Веберн говорил, что музыка – это два такта и повторение. Повтор может быть схоластическим, когда что-то буквально повторяется. И иногда ты и не скажешь, что это повтор, потому что что-то повторяется иначе. В музыке это возможно. Например, когда идет одна и та же строфа, а слова разные. Получается, что развитие – это культ повтора, притом такого повтора, который требует каких-то изменений – иначе скучно будет слушать то же самое. А вот в куплетной форме, песенной, часто бывает так, что слушать то же самое как раз и

не скучно. То есть существуют вещи, которые допускают повтор, но видоизменяются *чуть-чуть*. И этого чуть-чуть для чуткого уха достаточно. Ему не нужно, чтобы музыку крутили и выворачивали ей суставы для того, чтобы стало интересно. Ей ведь больно может быть!

Скажите, а репетитивная музыка Вам нравится?

Нет. Потому что она быстро исчерпывается. В принципе репетитивная музыка – это же баллада. Баллада с длинным текстом, чем не репетитивная музыка? Только там вместо буквального повтора – колесо. В принципе, элементы этого были и в классической форме. Но когда это выделяется как идеология, такая музыка сразу хорошо ложится на кино, на вещи, связанные с городом и пр. Или же: кто-то слушает ее, курит что-нибудь там и балдеет. Под нее можно, видимо, заметать пол, она где-то там чирикает, но вот намеренно ее слушать...

Нет, для ее возникновения были свои причины. Нужно было восстановить слух. Потому что в какой-то момент люди (и композиторы тоже) перестали отличать малую терцию от большой, остались одни только септимы. А тут их приучили слушать какие-то созвучия, которые повторяются по десять, по сто раз. Ты слушаешь их и думаешь, а что это такое?.. Потом смотришь – это же простейшие гармонические вещи, интервальные последовательности. Которые ожили здесь потому, что оторвались от каких-то мелодических форм. Поэтому репетитивная музыка сыграла свою идеологическую роль и теперь иногда является элементом больших форм. Даже у меня в каком-то смысле было что-то подобное, в «Постлюдии» для фортепиано. В переходе перед мелодией, детской такой – там крутилась такая последовательность. Я сознательно это делал, чтобы было ощущение, что время остановилось. Потому что репетитивная музыка это, по сути, остановка времени, хотя ты и реагируешь на малейшие изменения. (То есть реагируешь, если, конечно, ты внимателен, а если не внимателен, то она и не действует по-настоящему). Но самое главное, что это – *ритмическая остановка времени*. Когда все время повторяется одно и то же, оно воспринимается как остановка. Есть другая остановка времени – *пауза*; это скорее *мгновение, которое утеряно*: начало есть, а конца нет.

Вообще такие вещи, как Шестая симфония, – они вызывают к слушанию с помощью паузы. В классической музыке, как бы привычной, паузы выполняют роль запятой или чего-то в этом роде. Часто такие паузы слушать не нужно – можно повертеться, пошуршать чем-то и т. д. А тут паузу нужно *слушать*, пауза вызывает к тому, чтобы ее слушали. Хотя в паузе нет никакой музыки, но перед ней есть какое-то зерно, которое появляется на мгновение, а потом погружается в молчание, и конца этому нет. Если зацепиться, то получается *бездонность*. А если не зацепиться, то паузы воспринимаются как помехи. Поэтому такую музыку сложно слушать в общественном месте: во время пауз начинается кашель, шуршание бумажками, разговоры и пр.



ЧТОБЫ МУЗЫКА БЫЛА
НЕ ПРИДУМАНА,
А УСЛЫШАНА:

Симфония N-6 для большого
симфонического оркестра (1994-1995)

Симфония N-7 для большого
симфонического оркестра (2002-2003)

Две песни на стихи Г. Айги (2003)

Три песни на стихи Г. Хорошилова
(2003)

Ведущий – Сергей Пилютиков

Сначала я еще раз покажу **Шестую симфонию**, но в исполнении Кофмана, а не Борейко. У Борейко очень качественная запись: и оркестр хороший, и дирижер. Но когда я в прошлый раз послушал его исполнение в большом пространстве и на качественной аппаратуре, я вдруг почувствовал, что не узнаю самого себя. Оно слишком мощное и величественное. Потом у Борейко темп немного замедлен. Из-за этого происходит как бы «брукнеризация» этой симфонии. Как-то в беседе с Кофманом я пошутил, что это обрукневший Шопен. Так вот этого «шопеновского» ощущения (я условно говорю) у Борейко не хватает. Потому что темп как бы выровнен. Кроме того, когда начинается *Adagio*, кажется, что до него ничего не существовало. То есть *Adagio* – так часто бывало и у Брукнера, и в классических симфониях – вступает так, будто солнце восходит. Оно объективно и ему «до лампочки», что до него здесь какое-то злодейство было. У меня текст другой. Он связан с лирическим типом мышления. В *Adagio* должно чувствоваться мерцание предыдущего: в лабиринтных структурах, в деформациях темпа, в каком-то *чуть-чуть*, которое можно назвать «трепетным». У Кофмана все это есть, а у Борейко этого мало. Но я не хочу его винить. Просто у Кофмана запись живого звучания, тогда как у Борейко запись студийная; он на концерте эту вещь не играл. А студийная запись всегда пишется по кускам и оркестр не схватывает ее как целое, даже если целое ухватил дирижер. Поэтому там всегда возникают проблемы: с темпами, стыками между частями и пр. Если Борейко будет играть симфонию на концерте, то есть от начала до конца, а не по кускам, то и у него – я уверен – взаимосвязь того, что звучит, с тем, что было перед этим, будет осуществляться в потоке исполнения. А в этой записи чувствуется,

что она смонтирована. Притом прилично смонтирована! Запись Кофмана на 4 минуты короче. То есть там более быстрый темп, и потому есть выигрыш в цельности. Мне кажется, что форма здесь лучше схвачена.

Я решил показать Шестую симфонию еще раз, потому что в этом заключается одна из основных идей этих встреч: что если композиторы пишут тексты и фиксируют их в нотах, то они надеются, что эти тексты – не шприцы одноразового пользования. Они делаются так, чтобы их можно было бы слушать еще и еще. И если это удастся, возникает вечный двигатель культуры, *perpetuum mobile*. Мы знаем такие вечные двигатели. Это шедевры классической поэзии, музыки и пр. Чем больше мы их слушаем, тем больше они нам нравятся. И тут уже не в информации дело. То есть не в прямой информации. Словом, я хочу подчеркнуть, что если мы второй раз какую-то вещь послушаем, то ничего страшного в этом нет.

Запись сделана в Бетховенском зале в Бонне. Исполняет Боннский симфонический оркестр. Дирижер Роман Кофман. 2005 г.

<Звучит Шестая симфония>

Скажите, пожалуйста, бывали ли в Вашей жизни случаи, когда воображаемое (записанная партитура) корректировалось под натиском живой реальности (исполнения)? Известно, например, что Луиджи Ноно заходил в зал, осматривал его и говорил: «В этом зале с пятнадцатого по сорок второй такт мы убираем, здесь это не будет звучать». Случалось ли Вам переписывать партитуру потому, что, послушав свое сочинение во время репетиции, Вы понимали, что в нем нужно что-то изменить?

Если тут я узнаю свою музыку, то уже хорошо. <Смеется> Есть такой оркестровый стиль, когда ты приходишь, слушаешь музыку и сам удивляешься, что это ты ее написал. Потому что ее исполняет много людей, которых ты «накормил» оркестровыми партиями, и ты получаешь очень мощную отдачу. А тут тексты пропеты. Они пропеты, но потом отданы в стихию оркестра. И когда начинаешь их слушать, то часто бывает так, что ты что-то поднимаешь или опускаешь, регулируешь дина-

мический баланс. Потому что это не просто четырехголосье, где каждый знает свою функцию. Иногда музыкант сначала просто тянет ноту, а потом у него появляется какой-то тематический фрагмент. Тут не ненавыраиваешься...

Вы относитесь к тем композиторам, которые записывают текст раз и навсегда, или Вы, как Булез, постоянно возвращаетесь к одному и тому же произведению и переделываете его?

Нет. Но по сути, даже если ты и не возвращаешься к одному и тому же сочинению, не переделываешь его, ты все равно пишешь то же самое. Как бы пытаешься еще раз взять тот же «вес».

А эта конкретная партитура: не было ли у Вас желания переписать Шестую симфонию после того, как Вы услышали ее исполнение? Вы согласны с самим собой?

Не то, что согласен... Просто нужно же как-то идти дальше. Тут получается такая вещь. Поскольку ты стремишься по возможности

довести текст до полного отождествления с самим собой, то нужно себя

Поскольку ты стремишься по возможности довести текст до полного отождествления с самим собой, то нужно себя переделывать, а не текст.

переделывать, а не текст. Но какие-то корректуры, конечно же, вносятся, причем именно после исполнения. Они связаны с тем, что необходимо «отделять сушу от воды», рельеф от фона. Это проблема и партитуры, потому что динамические оттенки – это не просто оттенки, это тоже структуры, интервалы. Ведь интервалы бывают также динамические и временные. <см. с. 323> К ним отношение не такое, что вот готов текст, а потом ты в нем расставляешь оттенки. Это тоже сам текст. Я тут работаю с оттенками как с интервалами. Ну, а потом, когда слушаешь музыку, начинаешь это как бы прояснять. То есть ты доводишь текст до какой-то как бы объективной внятности. Хотя оркестровка тут субъективная. Здесь не может быть так, что сел – и сразу все получилось.

Кстати, по поводу динамики. Динамического фона. По всей видимости, он у Вас подчинен основному мелодическому движению, то есть Вы не работаете с динамикой как с серией. Вы с этим согласны?

Да, да. В этой симфонии нет кульминации в традиционном смысле. Точнее, она есть, но как бы рассредоточена. Тут несколько кульминаций. В частности, Intermezzo. Это тихая кульминация. По форме. Там есть момент, когда вроде бы вот-вот начнется традиционная кульминация. Но она не приводит к появлению темы, которая взвивалась бы надо всем, как это было у Вагнера или даже у Брукнера. То есть кульминация вроде бы начинается, но сразу опадает, и потом появляется тихая баркарола. Такие вещи – это видоизменения, связанные со стыдливостью этого пафоса. Раньше он был подлинным, а сейчас... Хотя у Шостаковича или, может быть, у Прокофьева этот пафос тоже есть, но он носит другой характер. У Шостаковича – трагический, иногда – полемический. В этом стиле кульминацию тоже можно было сделать. Кстати, это бы сильно действовало на публику. Но это было бы неправда. То есть сама парадигма стиля – если, конечно, к ней прислушиваться – не позволяет сделать этот шаг, даже если бы ты этого хотел. Но парадигма стиля часто меняется. Раньше стиль не позволял даже какую-то мелодически внятную тему впустить. Это считалось таким... – ну, просто черт знает что! Но когда этот стиль изменился, а потом еще немного изменился, такая возможность появилась. Правда, провести в каком-то брукнеровском, пафосном ключе внятную тему, даже такую, как в *Adagio* этой симфонии, эта парадигма все равно не позволяет. А тихо – позволяет.

Вы затронули интересный момент. Человек меняется каждую секунду. Иногда он искренне верит в какой-то пафос, но проходит два года, и он начинает его стыдиться. Был такой подъем, такое напряжение, а теперь он думает: какой же я был дурак! Как к этому относиться? Оставлять это сочинение, уничтожать?

Ничего не делать.

Я вот почему спросил: меня очень задевает, возмущает и просто поражает нынешнее состояние композиции, когда десять лет назад люди писали партийные песни, а сейчас вдруг стали религиозными. Человеку восемнадцать-девятнадцать лет, ему бы из рогатки стрелять, а он пишет молитвы и всепрощения. Я в это не верю. Конечно, могут быть какие-то исключительные случаи. Но тут смотришь: студенты консерватории уже на третьем курсе начинают покаянные стихи писать, все уже такие греховные. Что это такое? Что с этим делать?

Ничего. Это мода. Тут ничего плохого нет. В той или иной степени это всегда было. И в XVIII веке, и в девятнадцатом. Вы говорите о социальных каких-то вещах. А это ведь и в другой области есть. Я имею в виду увлечение структуралистской музыкой.

Сл.: Валентин Васильевич, расскажите, пожалуйста, об исполнителях, слушая которых, Вы не просто узнаете свою музыку, а узнаете ее с лучшей стороны. О нескольких исполнителях, которые Вам наиболее дороги.

Когда «валился» Советский Союз, и оставалась единственная надежда на Кейджа или Штокхаузена, в Петербург приезжали «волхвы». Там были и Берио, и Кейдж и пр. После одного из концертов они где-то выпивали, и Губайдулина задала Кейджу такой вопрос: «По собственному опыту и по опыту своих коллег я знаю, что композитор сначала мучается, когда пишет музыку – как бы ее написать?, а потом мучается, когда ее слушает, потому что ее не так играют. Есть ли у Вас такая проблема?». Ответ Кейджа был такой дзенский. Он сказал: «Я пишу музыку, которую не слышу, а потом, когда мне ее играют, я ее слышу, и потому я счастлив...». Он говорил о себе, но можно сказать, что в принципе все могут писать музыку, которую не слышат, но не в том смысле, что это музыка – ни в какие ворота. Имеется в виду, что композиторы пишут музыку, которую за них как бы слышит традиция. А они только ей подчиняются: композитор входит в традицию и она его несет. То есть не только Кейдж, или какие-то авангардисты, но

и «живые» традиционные композиторы могли бы сказать, что они пишут музыку, которую не слышат. А тут получается, что если я слышу музыку, которую пишу, а потому слушаю ее и узнаю, то это узнавание должно приносить какую-то радость. Точнее, не радость, а ощущение, что то, что ты слышишь извне, погружается вовнутрь. Тогда возникает чувство, что ты как бы слышишь эту музыку изнутри. Хотя сперва, когда тебе ее играли, это воспринимается болезненно, потому что все было какое-то чужое, что ли. И вдруг оно становится узнаваемым, вдруг появляется лицо. Конечно, тут возможен и самообман. Графоманы часто этим страдают: раз я написал, то мне нравится. Но тут ничего не поделаешь. Критическое чувство должно входить в профессионализм. Но, конечно, не то критическое чувство, которое табуретку под собой выбивает.

Тут есть еще такой момент. Хотя эта музыка не ритмическая (моя, в частности), в ней нет явной танцевальности, однако *узнавание* появляется тогда, когда есть ощущение, что жест входит в какие-то более крупные жесты, эти жесты образуют некие фигуры, и оно идет по силовым линиям, которые присутствовали, когда я сочинял. Ты вдруг узнаешь эти силовые линии, и это приводит к тому, что, слушая, ты не просто сидишь по стойке смирно, а как будто есть какой-то плот, и ты колышешься... Там, где это есть, это означает, что исполнители через дирижера волей-неволей подчинились этому тексту. Ты уже видишь, что текст *отщепляется от бумаги*, и появляется ощущение, что музыка возникает именно *вот тут*, а не то, что она где-то там написана или что ее сочинил только я. В сочинении участвуют исполнители, которые становятся сотворцами: если я шел от внутренней тьмы к свету-тексту (я об этом уже говорил), то они берут свет текста, растапливают его в своей индивидуальности и возвращают мне в ту тьму, из которой он возник. То есть в зону не совсем ту же, но близкую, как в стереокино.

На закате своего творческого пути Ноно сказал, что ощущает безысходность оттого, что не может записать свою музыку, что нет знаков и символов, которые могут ее передать. А как дело обстоит у Вас? Можете ли Вы сказать, что своими текстами Вы отображаете музыку, что Вы способны ее записать?

Да, я могу. Потому, что я понимаю условность языка. А Ноно хотел ее преодолеть. Видимо, в этом его пафос и трагизм. Его последние вещи были очень печальные. Близкие ему люди говорили, что перед смертью он был очень пессимистичен. Он говорит, что его музыка не имеет никаких шансов выжить, потому что он не смог ее записать. Он ошибался, потому что... (см. с. 321) ...Но тут есть та же проблема, о которой я говорил: что есть тексты, которые

Смирение заключается в том, что если ты хочешь выразить невыразимое, то ты понимаешь, что это невыразимое выражено и у Баха, или у того же Шопена. Конечно, если играть его как выразимое, так оно становится заасфальтированным. Но если всмотреться, то там присутствует и Ноно, только выраженный.

не держат и не помнят самих себя. Он указал на нее, поэтому его музыка (как и Лахенманна, возможно) держится на грани культурологического комментаторства: что нужно понимать, что музыка невозможна, что невозможно высказывание. Это связано с Беккетом, который бесстрашно говорит о ситуации умирания человека. Раньше культура избегала разговора об этом: что человек жил-жил, а потом взял и умер. У Толстого это было, но чуть-чуть. А Беккет просто весь на этом. То же, по сути, есть и у Ноно: исчезновение музыки отождествляется у него с исчезновением самого автора. Физическим даже.

У Ноно большие философские проблемы, тупики. Но тут получается так. Бывает смирение перед музыкой, а бывает героическое утопическое желание. Смирение заключается в том, что, если ты хочешь выразить невыразимое, то ты понимаешь, что это невыразимое выражено и у Баха, или у того же Шопена. Конечно, если играть его как выразимое, так оно становится заасфальтированным. Но если всмотреться, то там присутствует и Ноно, только выраженный. Там есть вот это вот неуловимое, но оно затонуло в уловимом тексте, как бы спряталось в нем. Как в тексте Пушкина, допустим. Казалось бы: «Буря мглою небо кроет» – ну, и что? А там спрятана неуловимость, которая делает текст пригодным для бесконечного повторения. Так что мне кажется, что условность языка, если она правильно понимается, – это метафоричность, метаязык. *Вот это*. Ноно хотел прямого текста, но прямой текст – это немота.

Сл.: Валентин Васильевич, во многих Ваших сочинениях – в Первой сонате, в Четвертой и Шестой симфониях – встречаются весьма характерные восходящие и нисходящие последовательности. Это для Вас какой-то символ или просто некая акустическая вещь? С чем это связано?

С мелодизацией и фактурой. В мелодии есть такой закон: заполнение скачка. А когда появляется такая вот лабиринтная фактура, возникает необходимость структурировать ее каким-то образом, чтобы как-то ею управлять. Если это удастся, получаются как бы надписи на воде. Мы пишем какие-то слова. И эти слова связаны с захватом пространства: вверх, вниз, еще вниз, а потому в середину. В разных вариантах. То есть все время строятся какие-то фигуры, я имею в виду в этих лабиринтных структурах. Это как бы их пропевания. То есть в буквальном смысле пропеть их невозможно. Но на них можно наложить какое-то *прапение*.

Кроме того, здесь есть последовательности, включающие восходящее движение по секундам и нисходящее по квартам. Целые квартовые зоны. В последней части сама фактура – это как бы такое дыхание волны, я называю это «арпеджио ничто». Арпеджио, «творящее ничто». Оно построено так, что как бы завоевывается «небо». А потом отказ от «неба». Но с другой стороны, так многие мелодии строятся. Даже традиционные. Так что причина в этом.

Сл.: Валентин Васильевич, Вы часто выстраиваете целотоновые ряды, причем сверху, в звукоряде. Если сравнивать их с обертоновым рядом, то это как раз верхний слышимый обертоновый ряд, четыре обертона. Но у Вас он как бы продолжается дальше. Почему именно так?

Да, это есть в интермеццо, где идет бесконечная секвенция. Но там иногда целотоновый ряд продолжается, а иногда нет. Это такая игра. Чисто слуховая. Иногда он вроде должен бы был продолжаться, но прерывается. Там все время построено на микроструктурах, которые, на первый взгляд, являются одинаковыми, но все время чуть-чуть меняются. Вот в этом смысл. Бывают случаи, когда идет гамма, опирающаяся

на гармонию, но наверху она начинает деформироваться. Иногда этого нет. В некоторых случаях полностью проходит целотоновый ряд, это может быть связано с оттенком политональности. Из этого можно было бы сделать целую систему. Так, видим, иногда и делают. Но тут это чисто мелодические вещи. Восходящие гаммы, которые потом спускались вниз, были и в побочной теме первой части, в метабаркаролле. Но там не было целотоновости. А тут целотоновость стала единственным шансом чуть-чуть сдвинуть эту систему, чтобы получилось как бы неуверенное отражение прежней уверенности. Причем неуверенность тут связана с бережностью. Бережность этой неуверенности.

Сейчас будет **Седьмая симфония**. Небольшая. Это уже 2002–2003 гг. Она возникла после того, как Кофман со студентами сыграл в Берлине Шестую симфонию. Какому-то немецкому критику (а там разные критики есть) симфония, видимо, настолько понравилась, что он написал так выпендренно: «Человечеству подарена вот такая вещь». И дальше: «Новую симфонию придется ждать долго». Мне это по телефону передала Фира Ализаде (я тогда был на стипендии в Берлине). И вот когда я услышал, что за меня уже все решили, я подумал: «А почему долго ждать?» – и начал Седьмую симфонию.

Мне казалось, что Шестая – это итоговая вещь. Но Седьмая – она как бы собирает отголоски Шестой. Там есть многоточия. Если кто-то читал «Из замка в замок» Селина, то там сам текст часто прерывается многоточиями. Как бы такой стиль многоточий. Я назвал эту симфонию в шутку «Оконченная неоконченная симфония», потому что там есть неоконченность как стиль.

Исполняет Национальный филармонический оркестр. Дирижер Владимир Сиренко. Запись премьеры во Львове. Там зал такой скрипучий. Но другого не было.

<Звучит Седьмая симфония>

Теперь Восьмой симфонии лет десять не дождемся, да? Как критики там написали?

Теперь я на эту удочку не попадусь. Одного раза достаточно.

Сл.: Валентин Васильевич, Вы сочиняете музыку почти пятьдесят лет. Скажите, пожалуйста, изменилось ли Ваше отношение к процессу творчества? Когда во время прошлой встречи Вы показывали «Метавальс», у меня возникло ощущение, – может быть, субъективное, ошибочное, – что, фактически, по внешним параметрам он совершенно не противоречит «Эсхатофонии».

Да, я согласен, хотя какие-то исключения были. Я написал два экспериментальных сочинения, «Гимн» 1967 г. и «Проекция на клавесин, виброфон и колокола» (1965), которые были как бы такими интеллектуальными моментами моего сочинительства. Все остальное я сочинял прежним, наивным

Выживаемость музыки определяется, по-моему, не тем, какая там применена техника, насколько она изощрена, а слуховым напряжением; тем, как ты в нее вслушивался. Жесты там могут быть простые, но ты в них так вслушивался, что они стали сложными... То есть я пишу музыку не по нотам, а по слуху. Это связано, видимо, с формой лирического высказывания, с лирической поэзией. А вот если по слуху будешь писать вещи другого типа, не лирического, то наверное возникнут трудности.

зыки определяется, по-моему, не тем, какая там применена техника, насколько она изощрена, а слуховым напряжением; тем, как ты в нее вслушивался. Жесты там могут быть простые, но ты в них так вслушивался, что они стали сложными. В авангардных композициях применялась смешанная техника: завоевывался слуховой плацдарм, а потом соединялся с графиками, хотя основа оставалась слуховой. И потом я продолжал сочинять старинным, наивным способом.

То есть я пишу музыку не по нотам, а по слуху. Это связано, видимо, с формой лирического высказывания, с лирической поэзией. А вот если по слуху будешь писать вещи другого типа, не лирического, то наверное возникнут трудности.

способом. Начиная даже с додекафонии, с Пяти пьес для фортепиано. Они поучительны для меня в том смысле, что никакой особой сложной техники там нет. Но выживаемость му-

Но Вы сами говорили, что у Шуберта музыка написана и по слуху, и по нотам.

Нет. У него все же слуховой принцип преобладает.

А помните знаменитую статью Штокхаузена, где он пишет об удивительном состоянии слуха Моцарта, но вместе с тем подчеркивает, что у него соблюдены удивительные пропорции? То есть Моцарт объединяет две эти возможности: и «по слуху», и «по нотам».

Да, но пропорции Моцарта тоже были даны ему как подарок. Там ведь все составляющие: единица, ноль; единица, ноль. То есть там кубики простейшие, но когда это работает, тебя просто «несет». «Лошади» уже запряжены. Дай сигнал – и они уже на пороге. Уже ждут. Это называлось вдохновением. А когда музыка стала более сложной... Уже Бетховен мучался. У него пропорции тоже работали, но их работа была уже затруднена.

Наверное, у всех композиторов, в том числе и у присутствующих здесь, бывали такие случаи: вечером тебя «несет», так несет, что аж..., а с утра посмотришь – Господи! ужас-то, какой! куда ж это понесло? Что с этим делать?

Присмотреться и подождать. Тут получается такая вещь. Любой композитор, когда он пишет музыку, стремится открыть что-то новое, хотя он и «влипает» в свои мании. И вот если это удастся, то это новое тебе мстит. Потому что сам-то ты остался старым. Поэтому нужно подождать. Новое может и прирасти. Котенок может

прижиться. У меня было несколько таких вещей. Сначала они казались чужими. А потом смотрю, а

оно приросло. Значит, было какое-то продвижение, я нарушил свою «закупоренность» и прорвался, а оно стало для меня чужим, потому что новым. Раз новым, то чужим для меня.

Любой композитор, когда он пишет музыку, стремится открыть что-то новое, хотя он и «влипает» в свои мании. И вот если это удастся, то это новое тебе мстит. Потому что сам-то ты остался старым.

Сл.: В Ваших симфониях изначально фоновая музыка, как правило, становится рельефом. Чем для Вас является рельеф?

В каком-то смысле рельеф и фон меняются местами. Например, последняя часть Шестой симфонии. Вот этот фон, который даже и не фон, а какие-то подспудные волны – они выходят потом на первый план. Это как в полифонии, где внутренние голоса могут оказаться наверху или внизу. То есть не просто постоянный рельеф и постоянный фон, а взаимопереходы. Иногда мелодия застывает, а арпеджио, которое ее сопровождало (у Кофмана это чувствовалось), вырывается на первый план и заполняет паузу. Дырку. Вроде бы – простейшее решение. Но работает оно только тогда, когда оно уместно, а не является каким-то постоянным принципом. Иногда это превращение происходит, а иногда нет. И это держит нас в некоем недоумении.

Сл.: А может ли у Вас какой-то материал быть фоновым всегда?

Да, вот эти как бы лабиринтные структуры, в педальных хотзвуках. У них всегда есть возможность прорасти, но не в ту же мелодию, которую они сопровождали, а в конфигурацию, образующую какой-то «цветок». Атональный «цветок», который тут же *растворяется*. Лабиринтные структуры быстрее растворяются в фоне, а элементы, связанные с поэзией, с вербальным началом, растворяются труднее. В частности, в Седьмой симфонии. Вот эта сигнализация – это тоже растворение. Вербальный текст, но слов нет. С одной стороны, это вроде бы фон. Какое-то *ostinato*, только не нижнее, а верхнее. Но вместе с тем оно носит и семантический характер.

Сл.: Валентин Васильевич, мой вопрос касается Вашего оркестрового стиля. В Ваших сочинениях я заметила такую закономерность: каждый звук, который возникает в оркестре, влечет за собой звуковой шлейф. Причем звук как бы высекается. То есть тон задают медные, а за ними словно бы тянется шлейф. С чем связано это стремление заполнить все звуковое пространство оркестра?

Можно было бы идти по линии наполнения, то есть сверхмногоголосия, как это часто бывало в современной музыке. Но я пошел по той линии, что тут может быть два голоса, но они имеют пространственные возможности. Два или даже один голос идет, а на стене остаются его отражения, какие-то «тени». Они сопровождают мелодию, и получается многоголосие. Потому что мелодия и эти «тени» вступают друг с другом в какие-то диссонирующие отношения. Получается, что если есть небольшие звуковые объекты, допустим, два голоса, то им есть куда распространяться. А если бы объектов в многоголосии было много, то педали бы уже не работали, потому что все пространство было бы заполнено голосами.

Сл.: В продолжение этого вопроса: скажите, пожалуйста, Вам близок стаккатный штрих?

Да. В этих вещах есть некоторый недостаток, в этой педализации можно было бы больше проявлять стаккато. С Гобдичем, в хоровых сочинениях, мы это делаем. Когда на фоне педальных удвоений появляется стаккатный штрих, он срабатывает лучше. Допустим, пасторальная тема в Шестой симфонии. Ее исполняет кларнет. И там чувствуется, что педаль его забивает. Если бы я написал *staccato*, было бы лучше. Это бы указывало на то, что нужно сыграть более четко. Но в принципе к *staccato* я отношусь как-то осторожно.

Сейчас я хочу показать два небольших цикла: **Две песни на стихи Айги** для сопрано и **Три песни на стихи Хорошилова** для тенора. Их уже исполняли (Инна Галатенко и Роман Репка), но в записи я сам напеваю. Это 2003 г. Тексты Айги маленькие, это его шедевры.

Первый:

зачем тебе – почти не существующему
искать другого –

праха не имеющего?.. –
что от дороги примешь? тень ее
содержит что-то...

пищу неземную:

не там она... тебе не обнаружить

следов того –

кто раньше посетил...

Следующий текст:

в прахе нет гласного... смерть – это звук:

к Богу ли – крик?

он – в поверхности праха:

что же – просвет?

о не жертвы сокровище:

не представленье!.. не звуки и песнь:

а – ослепи и прими:

и откройся – коль есть обнаружится:

о тишина – Иисус!..

И третий – это обращение к розам.

И уступаете вы место дальнейшему –

уже незримому.

Тому, чей трепет обособлен.

Чему не содержаться в мире, пыли,

движении и времени.

И чей распад задуман и вашей белизны самой.

Все песни исполняются без перерыва.

Григорий Хорошилов – это замечательный киевский поэт, который внезапно умер в пятьдесят один год. Оторвался тромб. Он был искусствоведом, культурологом, даже в консерватории лекции читал. Но, по сути, он поэт. Он хорошо знал китайский язык. Сам его выучил. И знал китайскую поэзию. Знал, что когда ее переводишь, нужно делать несколько параллельных вариантов, потому что там многозначные символы. В общем, он очень хорошо в ней разбирался. Когда он был в Китае, он говорил, что он – единственный китаец <смеется>, других китайцев не осталось. Он написал роман с выдуманным персонажем Му-цзы, который пишет китайские стихи. (К нему даже китайское посольство приходило

учиться, потому что они такого не знали). А он представил дело так, что это китайский поэт, знакомый со Стравинским, что у него где-то есть остров и пр. В общем, это целая утопия. И вот в этом романе есть стихи, которые якобы являются переводом китайских стихов Му-цзы. Я взял два текста. Первый называется «Ночная песня».

В начале там идет такое перечисление:

«Ночные видения. Большие цикады. Хрустальные звуки. Но скоро, видимо, выход. И все это исчезнет». А потом перечисление идет в обратном порядке. Начинается: «Исчезнет небо, хрустальные звуки, большие цикады».

Второй текст звучит так:

Где облако, чуть трепеща,

звучит на веточке ручья.

Проходит сквозь прозрачный звук,

в котором тонет майский жук.

Где дышит в клапанах бамбук.

И оживает в стеблях руг.

Где все проходит и уходит,

и ничего здесь не находит.

А только свет и тишина.

В общем, вы услышите, я там текст довольно ясно произношу. Все песни звучат без перерыва.

<Звучат Две песни на стихи Геннадия Айги и Три песни на стихи Григория Хорошилова>

Вы часто говорили о том, что Ваши последние сочинения, на первый взгляд, совершенно простые, на самом деле чрезвычайно сложны, поскольку насыщены различными знаками. Скажите, пожалуйста, каким образом они у Вас появляются? Вы сознательно посту-

наете так: берете, допустим, уменьшенное трезвучие и трактуете его как символ иной эпохи? Или это происходит само собой? Можете ли Вы прояснить природу возникновения этих знаков?

Я уже говорил, что если поэт погружен в язык, то ему не нужно искать слово. Он, может, его и забыл, но он уже в языке. Мне кажется, что и в музыке есть тенденция возвращения к языку. И если ты распят в этом языке, ну, не распят, а хотя бы погружен в него, то в нужный момент слово приходит. Этот процесс можно рационализировать: выписать слова, комбинировать. Есть такой метод. Но поэт, особенно лирический, он такими вещами не занимается. Разве что в детстве или в качестве упражнения.

Когда ты находишься в языке, к тебе эти слова приходят. Главное, чтобы ты был пропитан этим языком, но не стремился к этому специально. Поскольку мы слушаем музыку, мы что-то любим, что-то отрицаем, что-то оседает. Не то, что ты владеешь этим богатством. Ты бедный, когда ты сочиняешь музыку. А богатство приходит от бедности, а не оттого, что ты переполнен музыкой. Переполненными музыкой часто бывают графоманы. А тут... Чайковский где-то писал (может быть, это была и шутка), что из него музыка прямо «прет». Вот такое грубое слово. (Если он посидел за две недели, когда писал «Пиковую даму», то это, действительно, был такой огонь). Но это происходило не только потому, что он обладал гениальным даром, а потому, что он был погружен в стихию языка. Для него девятнадцатый век – это был язык. Не важно, что в его музыке была цыганщина, Шуман, или Мендельсон (а его

Если поэт погружен в язык, то ему не нужно искать слово. Он, может, его и забыл, но он уже в языке. Мне кажется, что и в музыке есть тенденция возвращения к языку. И если ты распят в этом языке, ну, не распят, а хотя бы погружен в него, то в нужный момент слово приходит.

Он был свободен. И когда вещь получалась, все это было уже преображено. А когда не получалась, можно было тыкать, что вот влияния и так далее.

Эта же проблема была и у Шуберта. Он весь распластан в языковой стихии бюргерской культуры, которая, если вещь не получается, то это «сено и солома». А если получается – это озаренная музыка высшего полета. Потому что язык имеет большую силу, чем ты. Вот в этом весь смысл.

Композитор-драматург сознательно играет символами. Но не просто для того, чтобы на чем-то там выехать. У него есть дар к этому. Композитор лирического типа тоже мог бы это делать, у него тоже есть интеллект. Но он действует иначе, спонтанным образом. Конечно же, сказывается то, что называют «словарным запасом». Но ты же не будешь специально его накапливать. Ты живешь, живешь, живешь – и доходишь до такого уровня, когда какие-то простейшие вещи (в ситуации с поэзией) могут оказаться для тебя самыми существенными. Ты не делаешь это намеренно, что вот пора быть простаком, это происходит само собой. Допустим, у Хорошилова. Там были простейшие вещи. Я их слушаю и вижу – так это же то, что Ноно хотел.

Может быть...

Это можно выразить. Не нужно впадать в панику. Только нужно иметь определенную смелость. Часто говорят: сейчас эти аккорды неприменимы. Но поэзия их требует! То есть нужно сбить эту инерцию, что в музыке должна быть только секунда и нона. И больше ничего.

Ноно, между прочим, даже хотел какое-то сочинение вместе с Канчели написать. (Не знаю, как Канчели к этому относился). Был у Ноно такой проект. Но ему смерть помешала. Казалось бы, музыка Канчели совершенно несовместима с музыкой Ноно, но она на него действовала. Потому, что Ноно увидел, что Канчели выражает что-то, связанное с тем, что он сам хотел, но не мог себе позволить. Канчели спокойно идет на банальность. Эта банальность вызывает у Ноно *appetite*. Но сам себе он позволить ее не может.

Получается, что когда ты находишься в языке, тебе уже «до лампочки», что это банально, низкий стиль и пр. «Низкие» слова, у них есть свое место в иерархии, они тоже находятся в языке. И в нужный момент «низкое» слово может оказаться выше высокого. В определенном контексте.

Сл.: Два цикла, которые мы сейчас слушали, отражают два различных подхода: музыка на слова Айги, абсолютно разорванная в своих ударениях, неметрична, а песни на стихи Хорошилова подчеркнута метрические. Чем вызвано такое решение?

Ничем! Как звучало, так и решал. Просто поэзия имеет свою музыку. У Айги, вот в этом вот «в прахе нет гласного... в смерти – звук», там тоже ритм проглядывает. Скандирование слоговое. Просто сами стихи как бы свободные. Но мерность там есть. Вообще, в песнях мерности постепенно становится больше. То есть это *rubato*, но в пределах такой мерности. Это свойство песен. Они более метричны. У Айги стихи написаны под видом речитатива, но это все равно песни. Именно из-за того, что там есть скрытая рифма.

Сл.: Если можно, скажите, пожалуйста, несколько слов о своем отношении к поэзии Ахматовой, Цветаевой и Мандельштама.

Из этих поэтов мне ближе всего оказался Мандельштам. Ни на стихи Ахматовой, ни на стихи Цветаевой я музыки не писал. И, наверное, не смогу. Мандельштам, вот это странно, вроде бы переполнен какими-то историко-философскими аллюзиями и пр., но его тексты все равно поются. Может быть, и Ахматовой. Не знаю. Я, конечно, люблю ее стихи. Поздние. Да и среднего периода. Но из трех этих поэтов моей музыке только Мандельштам поддавался. Вот, например, его большой текст «Я слово позабыл, что я хотел сказать. Слепая ласточка в чертог...». Он просто ложится на музыку. Как какая-то бесконечная элегия. Хотя там текст очень сложный, философский. А Цветаева? ...У Тищенко есть три небольшие песни на ее слова, очень хорошие. Может быть, она больше поддается музыке. Но при всем восхищении Цветаевой, ее гениальностью... Она словесно, конечно, мощная, но у нее

есть какая-то «вздрюченность», мне это как бы не близко. Это особый тип. Так же, как и Маяковский. С Маяковским у меня была только одна случайная встреча, с одним стихотворением. А у Цветаевой есть ведь связь с Маяковским. Только какая-то другая. Другого типа. Как бы более...

Сл.: Из дневников Андрея Тарковского известно, что перед тем, как начинать большую работу, он, как к камертону, обращался к каким-то конкретным произведениям. К «Страстям» Баха или к картинам Босха и Брейгеля. Он как бы подстраивался к ним и старался держать эту планку. Есть ли у Вас такие камертоны?

Да, был один такой случай. Когда я сочинял «Эсхатофонию» (это авангардное сочинение, большое), я перечитал Гомера, чтобы как бы насытиться вот этой гекзаметростью. Но потом я этого специально не делал. Некогда было. Просто что-то параллельное идет...

Когда-то с Александром Степановичем Щетинским мы обсуждали вопрос о соотношении музыки и философии. Теоретики часто употребляют формулировку «глубоко философское сочинение». Мы же пришли к выводу, что так нельзя говорить. Потому, что в философии существует свой инструментарий: опора на доказательства, тезисы... Можем ли мы говорить о музыке как философии?

В музыке тоже есть доказательства, есть музыкальная риторика. Но это не философия. Современная классическая музыка отличается от бытовой именно тем, что там есть философический признак. Конечно, в песнях Окуджавы, допустим, тоже могут быть признаки философии. Но классическая музыка должна обладать законами «схватывания» формы. А это же какие-то философские понятия: как вещь творится в саморазвитии и так далее. Но это не музыка о философии. Это музыка, которая как бы поет философию или играет ее. Прогрывает. Танцует. Наверное, бывают случаи, когда в музыке заложено философствование. В «Искусстве фуги», например. Там все вырастает из одной темы. Это такой монотеизм. Му-

зыкальный. Но оно не читается все подряд, оно читается как замысел. В живом звучании «Искусство фуги» начинает как бы приедаться, надоедать. Но ты понимаешь, что оно сделано как трактат. Музыкально-философский. В этом заключается его трудность для концертного исполнения. В домашнем исполнении это, может быть, и возможно. Часто музыку «Хорошо темперированного клавира» лучше самому играть, чем в концерте слушать. Потому, что там все фуги – это тоже трактаты. Но трактаты такие, в которых ты сам вкушаешь... смысл. Для концертного исполнения она не очень годится. Потому что ты можешь не успеть... Две-три минуты. Такая сложность. А уже нужно аплодировать и следующую фугу слушать. А когда ты сам играешь, ты можешь вернуться, сыграть еще раз. То есть музыка Баха (в частности, музыка для клавира) была предназначена для любителей музыки, которые сами себе ее играют. А потом уже началась культура концертов.

Валентин Васильевич, как Вы относитесь к такому роду авангардного музыкального экстремизма, когда композиторы с помощью музыкальных средств пытаются «стукнуть человека по голове», чтобы пробудить его? Сама по себе это ведь неплохая идея: не просто ошарашить, а ошарашить для того, чтобы разбудить. Как Вы к этому относитесь?

Оно выполняет свою функцию, но потом все равно возникает вопрос: ты пробудил, а что дальше?

То есть такие вещи имеют право на существование в качестве какого-то первого шага?

Нет, ну да, но не первого шага. С этим «пробудить» может получиться так. Тебя так били по голове, что ты уже привык. И вот тебя «лупят», а тебе «до лампы». А ты сыграл ему какую-то простую вещь, ну, какой-то «цветок» поднес, и он свалился от изумления. Это обратный удар. Но кто этим занимается? Это свойство может быть начальное, «штурмующая драма». У каждого есть, наверное, такой период. Он, конечно, не является только личным усилием. Часто возникают такие «тусовки», плеяды, которые пытаются заявить о себе. Но сделать это можно по-разному. Можно заявить футуристически. Ты

войдешь тогда в энциклопедию – ну и все! А потом же надо... Получается, что не все эти вещи достигают своей цели. Одного желания мало. Одно дело, когда ты сознательно идешь на провокацию. Совсем другое – когда ты делаешь что-то, не думая ни о чем таком, с чистым сердцем, а это воспринимают как провокацию. К твоему недоумению. Вот эта ситуация мне кажется более подлинной. А то, о чем Вы говорите, – это социальные провокации, это другое. Она тоже имеет какой-то смысл, но... Ну, вот Штокхгаузен. В свое время его музыка на меня действовала. А сейчас я слушаю – нет, она для меня не уцелела. Но она выполнила для меня свою функцию. И я ей за это благодарен. Может быть, позже она вернется для какого-то другого сознания и сыграет ту же роль.

Получается, что есть вещи, которые, выполнив свою функцию, уходят в сторону, но не живут как неотменимые тексты. Тем не менее, они всегда в засаде, чтобы сделать свой шаг: поставить проблему и т. д.

Сл.: Валентин Васильевич, простите за такой, может быть, слишком общий вопрос. Как бы Вы могли сформулировать свои советы композиторам: что они должны делать, что им делать желательно и что они делать не в праве?

По-моему, лучший ответ – это стихотворение Пастернака. Вот это: «Быть знаменитым не красиво». Ты «должен ни единой долькой Не отступаться от лица, Но быть живым, живым и только, Живым и только до конца». Так оно заканчивается,

а вначале «Но надо жить без самозванства» «Привлечь к себе любовь пространства, Услышать будущего зов». Для Пастернака это совершенно очевидная вещь: тот, кто что-то делает, должен просто вступить на стезю судьбы этого делания и быть живым. И все. А там, того и глядишь, может быть, и карьера получится. Бывают виртуозные личности, которые могут этой судьбой управлять и ее планировать. Я говорю, что это «аранжировочный» тип композиторов. Такие люди, конечно, могут быть более успешными. Потому что они способны писать музыку на заказ и для каких-то проектов. Я отношусь к другому типу. Поэтому я могу дей-

ствовать только таким вот способом: стремиться, чтобы одно сочинение вызывало другое и чтобы был путь, а не гнаться за количеством; стараться, чтобы все же музыка была не *придуманной*, а *услышанной*.

Сл.: Вы часто употребляете слово неотменимое: неотменимая музыка, неотменимый текст... Объясните, пожалуйста, – может быть, в связи с тем, что Вы сегодня показывали – что для Вас является неотменимым?

Неотменимыми являются вещи, которые выдерживают многократное прослушивание. Чем больше ты их слушаешь, тем меньше думаешь, что я это уже слушал, сколько можно? Ты уже живешь, этот текст уже живет. Знаменитые шедевры

Неотменимыми являются вещи, которые выдерживают многократное прослушивание. Чем больше ты их слушаешь, тем меньше думаешь, что я это уже слушал, сколько можно? Ты уже живешь, этот текст уже живет. Знаменитые шедевры музыки – это вечные двигатели. Их исполняют бесконечное количество раз, бесконечное количество людей их слушает. Казалось бы, это инерция и в ней может быть какой-то недостаток. То, что называется «сотворением кумира». Но дело в том, что не все тексты сделаны так, что они могут выдержать эту инерцию. Однако тексты, которые записываются, они надеются на это. Потому что ты записываешь то, что неповторимо, что не хотелось бы забыть.

ются, они надеются на это. Потому что ты записываешь то, что неповторимо, что не хотелось бы забыть. Конечно, это может быть твое частное, личное дело, мало ли что? Но если твой текст вписывается в генетическую память человечества или в память определенной культуры (а ты ведь тоже пред-

ставитель этой генетики, худо ли бедно!), то может возникнуть какая-то татуировка в сознании. Ты ее хочешь отмыть, а она несмываема. Взять хотя бы Шопена, эту балладу, первую. Вроде бы банально, а несмываемо. Никуда уже от нее не денешься, она уже протатуирована – все...

Сл.: Музыку часто делят на хорошую и плохую. Скажите, пожалуйста, можно ли отождествить неотменимую музыку с хорошей?

Была одна интересная шутка, мотто такое Гершковича. Он когда-то сказал о Хиндемите: «Это хорошая плохая музыка». Я не знаю, может быть, он был и строг, но какая-то доля истины в этом есть. А я – если бы мне пришлось выбирать – предпочел бы, чтобы обо мне сказали обратное: что я пишу плохую хорошую музыку. Плохую в том смысле, что она как бы не до конца удалась, но все же музыку, которая есть.

“РАЗОРУЖЕНИЕ”:



Багатели и серенады (2005-2006)

“Элегия” для струнного оркестра

(И.Карабиц... В.Сильвестров) (2000...2002)

“Тихая музыка” для струнного оркестра (2003)

“Прощальная серенада” для струнного оркестра (2003)

“Два диалога с послесловием” для фортепиано и струнного оркестра:

1. Свадебный марш (1826...2002)

(Ф.Шуберт... В.Сильвестров)

2. “Постлюдия” (1882...2002)

(Р.Вагнер... В.Сильвестров)

3. “Утренние серенады” (2002)

(В.Сильвестров)

“Всенощные песнопения” для хора *a capella* (2006)

“Посвящение Перселу” и “Настала тиха ніч” для хора *a capella* (2008)

Ведущий – Сергей Пилютиков

Сегодня мы перебираемся в двухтысячные годы. Тут произошла такая вещь. В 2000 г. я почему-то начал сочинять (без всякой цели, естественно, не по заказу) так называемые багатели. «Багатель» в переводе с французского – это пустяк. Известны багатели Бетховена, два цикла. Даже у Веберна есть «Багатели» – это одно из самых замечательных его произведений. Шенберг считал «Багатели» шедевром мировой музыки, потому что здесь в сжатом виде сказано больше, чем во многих симфониях. Я понял, что багатели – это *музыкальные мгновения*. Они похожи на стихи, которые появились как бы случайно. Об этом есть и у Гёте, в автобиографическом романе «Поэзия и правда». Там он писал, что стихи возникают неожиданно, без всякой цели. Это свойство лирической поэзии. Многие пушкинские стихотворения (это видно) тоже сочинялись без всякого намерения. Это, конечно, связано с небольшими формами, которые аккумулируют в себе мгновение. Большая форма требует большего времени и обработки. Тем не менее, и большая форма начинается, видимо, с мгновения. Ей трудно было бы стать полноценным произведением, если бы в ней не затонул вот этот мгновенный прорыв от *ничто* к *что*. Это как раз то, что демонстрируют багатели или лирические стихотворения, подобные, к примеру, тютчевским. То же можно сказать и о шубертовских песнях или его неприятных, на первый взгляд, фортепианных экспромтах, музыкальных моментах. Там даже слово взято: музыкальный момент. Это французское название. Видимо, оно было связано с культом французской поэзии, с культом малых форм в живописи. Например, Шарден, его натюрморты со всякими стаканами: это как бы неприятные вещи, которые пришли на смену картинам с пышным развитием сюжета. Но, с

точки зрения живописности, они оказались, может быть, более сильными, чем многофигурные композиции. Видимо, тогда же возник во Франции вот этот вот термин «музыкальный момент».

А между тем, чем проще музыка (внешне), тем она богаче для исполнения, для этого чуть-чуть. В более сложной музыке чуть-чуть не так актуально. А в малых формах оно часто делает погоду.

Незнаю, почему Шуберт выбрал французское название. Его музыкальные моменты – это тоже своего рода

багатели. По сути, это периоды, притом – периоды, в которых он не стеснялся повторов. Видимо, он рассчитывал, что исполнитель будет не просто повторять, а чуть-чуть видоизменять эти простейшие, казалось бы, тексты. Здесь у пианиста появляется возможность внедриться *исполнительски*: чуть-чуть *ritenuto*, чуть-чуть какая-то оттяжка, чуть-чуть оттенок не тот. Часто пианисты этого не понимают и делают как бы формально. А между тем, чем проще музыка (внешне), тем она богаче для исполнения, для этого *чуть-чуть*. В более сложной музыке *чуть-чуть* не так актуально. А в малых формах оно часто делает погоду.

Дальше развитие происходило так. Из поствеберновской музыки багательность, мне кажется, исчезла. Формально багатели, может быть, и писали. Слово, возможно, сохранилось, но исчезло вот это ощущение, что вещь получилась *сразу*. Оно начало подменяться глубокими концепциями. У Штокхаузена, допустим, был такой термин – «музыкальный момент». Но «момент» у него скорее понимается буквально. Если сейчас, допустим, лампочка взорвется, это тоже будет момент. То есть момент – это когда что-то внезапно случилось, но ничего не образовалось. Музыкального момента у Штокхаузена нет, нет скачка от *ничто* к *что*, а есть просто *случай*. Этот случай, конечно же, вызывает какой-то аппетит или даже потрясение сознания, но стоит ему уложиться – и как будто ничего и не было. В то время как музыкальный момент, он *поселяется* в сознании. Я имею в виду, допустим, прелюдии Шопена, те же прелюдии из «Хорошо темперированного клавира» Баха, или его же инвенции: считалось, что они сочинены спонтанно.

Так вот, этот музыкальный момент стал из музыки исчезать. Мне кажется, что это было свидетельством того, что музыка чего-то лишается. Что в своем поступательном пря-

молинейном движении она перешла в некое новое качество: музыка стала лишаться *музыки*, *обезмузыкаливаться*. В качестве компенсации она приобрела очень большие средства манипуляции со звуком, с тембром, с фактурой и так далее. Но *вот это* качество начало ослабевать, что привело к новому типу действия композитора: «звуковое искусство». Многие композиции западных авторов как бы не претендуют на то, что это музыка. Именно для них придуман этот термин, «звуковое искусство» («*Klangkunst*»). По сути, звуки тут приравнены к камням или к каким-то объектам, с которыми можно делать все, что угодно. Они не сопротивляются, а поддаются твоим обработкам. В то время как музыка, как таковая, она *сопротивляется*, некоторые обработки могут ее просто погубить. Тут возникает такой странный парадокс: *бессмертная музыка – это именно та музыка, которую можно погубить*. Потому что, если музыку нельзя погубить, то она изначально мертвая. Я не говорю, что мертвая – это плохо. Я просто говорю, что это другой вид, «звуковое искусство». То есть искусство, связанное не с музыкой, а с различными типами игры со звуком. Оно, конечно, может нести и что-то музыкальное, но оно находится в зоне *интересности*. Это форма созерцания интересного...

Тут возникает такой странный парадокс: бессмертная музыка – это именно та музыка, которую можно погубить. Потому что, если музыку нельзя погубить, то она изначально мертвая. Я не говорю, что мертвая – это плохо. Я просто говорю, что это другой вид, «звуковое искусство».

Способ технических манипуляций

Да, манипуляций. Эти манипуляции тоже могут иметь свою поэтику. Точно так же, как и абстрактное искусство, состоящее, к примеру, из ромбов или квадратов, – у кого-то оно тоже может носить лирический характер. Там есть такая возможность. Другое дело, что этими возможностями редко пользуются, или я просто ничего об этом не знаю.

Дальше произошла такая вещь. В 2006 г. эти багатели плавно перешли в литургическую музыку. Хормейстер Нико-

лай Гобдич давно меня агитировал, чтобы я написал литургию, но я как-то не поддавался, потому что считал, что это в церкви нужно делать. Тем не менее, чтобы как-то его успокоить, я сочинил для него четыре псалма на стихи Шевченко. Это не Псалмы Давида. Я просто так их называл. Сначала я думал, что этим ограничусь. Особенно, когда услышал на концерте «Литургию» Скорика. Она звучала в филармонии, но в исполнении принимали участие дьяконы, и за исключением нескольких частей, она мне тогда не понравилась. Особенно, когда вступали дьяконы. Потому что они исполняли канонические фрагменты, а не музыку, написанную композитором. В церкви это носило бы характер службы. А в филармонии сразу повеяло какой-то идеологией, какой-то фальшью. Во всяком случае, для меня. Тогда я решил, что не буду писать литургию. Тем не менее, Гобдич подарил мне диск с литургией Скорика, и когда я послушал ее дома, в наушниках, я оценил скромность его музыки в отношении к этим текстам. У него часто бывает так, что простая мелодия, как бы украинская, ложится на серьезный текст, к которому мы привыкли. Благодаря этому я увидел, что литургическая музыка может быть *наивной*, а не просто такой вот намеренно «религиозной». Лжерелигиозной.

Потом я сочинял какую-то багатель, и эта мелодия вдруг пропела мне «аллилуйя». Это слово пропевадается, так сказать, на все лады. Потом я присмотрелся к остальным багателям и вдруг увидел, что там сплошные аллилуйи <смеется>. Тогда я и почувствовал, что вот эти вот багатели, «пустяки», плавно перешли в литургическую музыку. Потому, что если посмотреть на литургические тексты как бы таким более простым взглядом, то становится видно, что они тоже сочинялись людьми, поэтами. Златоуст, по сути, тоже был поэтом. Само имя о чем говорит! Его тексты – это глубокая поэзия, помимо того, что они имеют и религиозный характер. Поэтому к ним можно отнестись с той же бережностью, что и к поэзии Тютчева и Блока. И если ты *так* к ним относишься, то сама поэзия выведет тебя на какие-то духовные, какие-то религиозные пути, но не навязывая это. То есть нужно, чтобы сама поэзия вела тебя на эти пути, иначе получается тавтология.

Случайность заключалась вот еще в чем. Помимо дисков, Гобдич подарил мне ноты. В том числе ноты «Литургии» Дыч-

ко. Я их открыл – а там на последней странице весь текст литургии, притом именно на украинском языке. Это тоже было неожиданно. Причем текст был расположен так, что его можно было увидеть целиком. Если бы этого не было, то и я бы не «попался»... Там первый текст – это литания, то есть Мир-

ная ектения. Это большая молитва, и в ней, казалось бы, уже сказано все, что потом расшифровывается. Я подумал, что вот литанию я и сочиню, потому что она все в себя вбирает. Точно так же, как и молитва «Отче наш», которую я сочинил где-то в 1996 г. Если вдуматься, то в «Отче наш» есть вся литургия, но

в сжатом виде. Литания, то есть Мирная ектения, она тоже проходит по всему миру, это замечательный текст, и я опять подумал, что ею ограничусь. Но потом, когда я уже «попался», она дала эхо. Поскольку текст был все время в обозрении, я начал писать другие части, но не подряд. Постепенно образовалось целое, которое не было связано с традиционной службой, а основывалось на поэтических взаимодействиях. Некоторые тексты есть в традиционной литургии, а некоторых нет. Заканчивается «Литургия» вообще нетрадиционно, «Аве Марией». Так что она не является канонической.

После «Литании» идет цикл, который опять возвращает меня к багателям. Потому что это как бы песенки: четыре духовных песни на народные тексты или же аллилуйя, то есть слово, которое тоже никому не принадлежит. А багатели – это по сути как бы песни без слов. К чему это я веду? Я хочу объяснить, почему вообще я написал «Литургию». Я, как любой

В Средневековье иконописец перед тем, как писать икону, должен был поститься. Для того чтобы обрести какое-то спокойствие духа, чтобы потом эти каноны у него не были мертвые, чтобы они ожили. И вот на этих багателях я не то, что постился, но как бы «разоружился», то есть освободился от «композиторства». Самое главное здесь заключалось в термине, который, может быть, больше всего напоминает заповедь врачам: не навреди. Если приходит какой-то импульс, то важно сберечь это и не навредить. Потому что навредить можно не только неумением, но и мастерством. Мастерски украсил – и, по сути, навредил. То есть лишил то, что пришло, его первозданности.

человек, интересуюсь Евангелиями, но я не был таким уж... «завзятым». А с багателями получилась такая вещь. В Средневековые иконописец перед тем, как писать икону, должен был поститься. Для того чтобы обрести какое-то спокойствие духа, чтобы потом эти каноны у него не были мертвые, чтобы они ожили. И вот на этих багателях я не то, что постился, но как бы «разоружился», то есть освободился от «композиторства». Самое главное здесь заключалось в термине, который, может быть, больше всего напоминает заповедь врачам: не навреди. Если приходит какой-то импульс, то важно сберечь это и не навредить. Потому что навредить можно не только неумением, но и мастерством. Мастерски украсил – и, по сути, навредил. То есть лишил то, что пришло, его перво-

Я уже говорил, что вещь часто начинается с ерунды. Но это начало – как «семя», оно бросается, а потом расцветает. Одно «семя» похоже на другое. Но из одного получается один «цветок», а из другого – другой. Потому что они имеют свою тайну роста. Только для того, чтобы эти семена проросли, нужны условия. А условия – это, видимо, бережность и осторожность вслушивания. Значит, не навредить – это дать этому ростку в тебе, в твоём слухе прорасти, чтобы возникла самоорганизация. Конечно, ты можешь этому росту как-то помогать, каким-то естественным образом, но главное тут – не мешать. И не опережать. Не вырывать «колоски» прежде, чем они выросли. То есть не помогать им особенно усердно.

тому «семени» в музыке, которое часто проникает в сознание в виде какого-то «та-там» или «тара-там». Я уже говорил, что вещь часто начинается с ерунды. Но это начало – как «семя», оно бросается, а потом расцветает. Одно «семя» похоже на другое. Но из одного получается один «цветок», а из друго-

зданности. Казалось бы, первожданность – это эскизность. Но для того, чтобы ее уловить и чтобы тексты были удобопонятные, существуют определенные тайные жесты. Значит, это «композиторство» у меня сохранилось. Но оно вошло в эти тайные жесты. В эти чуть-чуть, в деформации времени, пустынные дыры в фактуре. В общем, там есть масса вещей. То есть основная композиторская задача в данном случае была в том, чтобы дать прорасти

го – другой. Потому что они имеют свою тайну роста. Только для того, чтобы эти семена проросли, нужны условия. А условия – это, видимо, бережность и осторожность вслушивания. Значит, не навредить – это дать этому ростку в тебе, в твоём слухе прорасти, чтобы возникла самоорганизация. Конечно, ты можешь этому росту как-то помогать, каким-то естественным образом, но главное тут – не мешать. И не опережать. Не вырывать «колоски» прежде, чем они выросли. То есть не помогать им особенно усердно.

Вот так и случалось, что я стал как бы «церковным» композитором (церковным, конечно, в кавычках), хотя исходил из багателя. Потом я вспомнил, что еще до этой литургии давал интервью какой-то газете, кажется, «День». Я говорил о багателях. Но редактор напутал, и написал слово багатели через «о». И оно звучало – богатели. Так что то, что для французов пустяк, у нас звучит как богатели.

Теперь, что мы будем слушать? Сейчас я покажу диск, который выйдет на ICM в конце года. Он называется «Багатели и серенады». Вначале я сам играю эти багатели. Притом играю принципиально не по нотам, а по памяти. Потому, что они так и возникали: в памяти, а не на бумаге. То есть это не импровизация, а как бы «схватываемость»: маленькие формы, они имеют эту возможность.

Одна багатель повторяется в конце как эхо. Это сделано специально для пластинки, чтобы возник цикл. Но на самом деле это багатели из разных циклов, как бы «избранные места из переписки с друзьями». Я взял именно те, которые знал наизусть, хотя внутри там есть четыре багатели, которые действительно образуют цикл.

<Звучат «Багатели и серенады» >

Сейчас я покажу несколько пьес для струнного оркестра. Сначала будет «Элегия». Это произведение, связанное с Иваном Карабицем. Собираясь в свою последнюю больницу, он взял с собой нотную тетрадь. Надеялся, что будет там работать. После его смерти Марина Капица отдала эту тетрадь мне. Там были какие-то наброски, эскизы, но не было цельной композиции. Видимо, он даже не пытался ее делать, но я увидел там как бы фрагменты: один такт, или два, какой-то

аккорд, интонация, какие-то музыкальные восклицания. Я собрал эти сигналы в некий алфавит и сделал из них композицию, которая была пронизана прерывистостью, свойственной самим эскизам. Конечно, композиция моя, но сами сигналы связаны с эскизами Карабица. Иногда они взяты буквально, иногда переработаны. Эту вещь я подписал «Иван Карабиц – многоточие – Валентин Сильвестров». То есть это – не Шуберт–Лист, а как бы сокомпозиция, кооперация. В принципе аранжировка – это, по сути, тоже досочинение, но в ней сохраняется какой-то каркас уже существующего произведения. Если его нет или оно написано до половины, то возникает как бы двойное авторство. Два автора пишут один текст.

После «Элегии» я поставлю «Тихую музыку». Тут три части: «Вальс мгновений», «Вечерняя серенада» и «Мгновения серенады». Они отличаются по стилю от «Элегии». Это будет ясно. «Тихая музыка» ближе к багателям.

Потом будет «Прощальная серенада», двухчастная композиция (*attacca*), посвященная памяти Ивана Карабица. А потом я поставлю «Два диалога с послесловием» для фортепиано и струнного оркестра. В диалогах будет тот же принцип, что и в «Элегии», принцип кооперации или досочинения. В «Диалогах» три части, которые идут *attacca*. Первая – «Свадебный вальс». Даты написаны 1826 многоточие 2002, в скобках Франц Шуберт многоточие Сильвестров. «Свадебный вальс» – это апокриф. По преданию, Шуберт сочинил его для своего друга в двадцать шестом году. На свадьбу. Шуберт пришел и сыграл этот вальс. Видимо, он его не записал. Может быть, потому, что очень спешил, или по какой-то другой причине. Вальс играли потом в этой семье по памяти, пока в 1943 г., когда уже полным ходом шла бомбежка Германии, друг этой семьи, Рихард Штраус не решил его записать. Причем записать так, как они его играли – со всеми неуклюжестями, не обрабатывая. Такой уртекст. Он мне попался, я его сыграл и начал досочинять, переделывать. Это был первый случай кооперации.

Вторая часть связана с Вагнером. После его смерти в Венеции нашли эскиз, записанный на партитурном листе. Это такой как бы неоконченный период, его играют как листок из альбома. Однажды я передавал его по факсу Владимиру Фельцману, но факс не проходил, и я начал этот период до-

сочинять, потому что он заканчивается в той же тональности, что и вальс. Первая часть там Вагнера, а вторая моя, кадансы. Это 1882 – многоточие – 2001 год. То есть с Шубертом мы сочиняли 170 лет, а с Вагнером 120. Потом, раз возник цикл, я добавил «Утреннюю серенаду». Там только 2002 г. и нет многоточия: я сочинил ее один и я сам ее исполняю, то есть пою серенаду Шуберту и Вагнеру. Это такой концептуалистский цикл, связанный с багателями. Багатели – это как бы платоновские идеи, то, что существовало всегда, поверх времени. Каждое время открывает в них свое, но опирается на эти идеи.

<Звучат «Элегия», «Тихая музыка», «Прощальная серенада» и «Два диалога с послесловием»>

Сл.: Анализируя музыкальный язык такого рода (шубертовские интонации и пр.), музыковеды часто пишут о том, что у композиторов ощущается ностальгия по прошлому. А чем является этот язык для Вас: каким-то ностальгическим, идеальным образом музыки прошлого или языком совершенно актуальным?

Ну, да! Есть такое расхожее мнение. Конечно, бывает и ностальгия. Ностальгия по прошлому – это тоже человеческое чувство. Свои фотографии перебираешь и становишься не в состоянии: был таким маленьким, а стал таким вот... Это уже ностальгия. По детскому садiku. Но дело в том, что мы же говорим и присутствуем в этом мире в человеческом облике, а не в облике динозавров. Поэтому у нас нет ностальгии по моллюскам, от которых мы произошли, согласно какой-то теории. В музыке тоже есть то, что отвечает актуальности человеческой души. Если оно проявилось в XIX веке, а потом было заброшено, так это не значит, что оно стало не нужно; душа все равно это требует. Даже старую му-

Когда современная музыка обращается к такому языку, часто говорят, что это тоска по утраченной красоте. Но как же утраченной? Посмотрите, каждое утро – это доброе утро! Солнце встает. Птицы поют. Какая же утраченная красота?! Она разлита бесконечно.

зыку, интересную нам как археология, того же Шуберта, мы часто слушаем как актуальную. Она становится актуальной, если ее хорошо, правильно играют, или если у нас есть соответствующее настроение. Так же и поэзия. Она принадлежит определенному времени, но если она вписана в генетичес-

Мелодия – это самая стойкая вещь, самая последняя вещь, благодаря которой музыка держит оборону, прежде чем раствориться в анонимности, в «вообще».

кий код сознания, то она является такой же актуальной, как и язык, на котором мы разговариваем, хотя по сравнению с языком Киевской Руси он претерпел значительные изменения. Вот

если бы я заговорил на языке Киевской Руси, то можно было бы сказать, что это ностальгия. А музыкальный язык девятнадцатого, а может быть, и восемнадцатого века, он присущ всем людям определенной культуры. Конечно, есть некоторые признаки, которые говорят о том, что это XVIII век, а это – XIX, но основные семантические смыслы этого языка – это, как раз, озвучивание сферы души человека.

Кроме того, язык как таковой, он может быть актуальным в прямом значении и в переносном. В переносном значении – это когда ты вроде бы говоришь как Шуберт, а на самом деле это басня. Говорят про ослов и козлов, а на самом деле – про людей. Так что язык может быть подан символически. Это не ностальгия. Мне кажется, что под видом ностальгии актуальный язык тут вторгается из сфер, которые были как бы отданы шоу-бизнесу.

Когда современная музыка обращается к такому языку, часто говорят, что это тоска по утраченной красоте. Но как же *утраченной*? Посмотрите, каждое утро – это доброе утро! Солнце встает. Птицы поют. Какая же утраченная красота?! Она разлита *бесконечно*. Посмотрите на детей, которые не знают, что красота утрачена и пр. Это просто определенное состояние души, когда возникает ощущение, что красота утрачена. Но это не значит, что ее нет. На самом деле ее навалом, звездное небо, например. Конечно, и безобразия много. Но в те времена, когда красота, казалось бы, еще не была утрачена, его было не меньше. Возникает ощущение, что прежде была одна красота, а теперь одно безобразие. Это неверно!

Валентин Васильевич, а почему, все-таки это музыкальное ощущение связано у Вас, у Вашей души и у Вашего мышления, с определенным видом изложения музыки, с элегичностью? Почему так мало гнева? Ведь Вы не такой человек. Вы человек импульсивный. У Шуберта, к примеру, тоже есть и гнев, и эмоция. А у Вас только элегичность, почему?

Тут получается так: почему озеро – это озеро? Разнообразие нужно искать именно внутри этого. А разнообразия тут много. Существует элегическая поэзия. Она бесконечно разнообразна. Хотя она может вступать в конфликты и контрастировать с какой-то другой поэзией. Но если находиться в самой элегической поэзии, то там бесконечное количество оттенков.

Я не об этом спросил! Мы слышали сочинения, написанные буквально два-три года назад. Там присутствовал Сильвестров, который был насыщен и элегичностью, и энергией, причем энергия эта очень хорошо опознавалась. А здесь создается впечатление, что одна часть абсолютно изъята и остались только эти поглаживания.

Нет, не поглаживания! А посмотрите, допустим, у Ноно или Фелдмана. Что там вообще творится? Где там гнев? Идеологически там есть указание на то, что это музыка на грани немоты. Переход. Там нет никакого разнообразия. Точнее, оно там есть, но внутри определенного состояния. А это – я же объяснял, – это не прямая музыка. Как не прямая, она обладает большим разнообразием. Но это нужно услышать или привыкнуть к этому, что ли? Потому, что это разнообразие воды. Сначала кажется, что она течет совершенно однообразно, но когда всмотришься, – там бесконечное многообразие.

Но конечно, в том, что присутствует именно элегическое начало, а другого нет, – в этом тоже есть какой-то знак.

А то другое, которое у Вас было, оно теперь совсем ушло?

Нет, не ушло! Оно сохранилось в этом чуть-чуть. Одно дело – плод, другое – цветы. У цветов есть определенная ра- нимость. Их красота преходящая. На них дунешь... В них нет никакого гнева, но они обладают какой-то своей особеннос- тью. То есть это нужно по жанру смотреть.

Да, я понимаю. Но бывают цветы очень красивые, маленькие ландыши. А бывают колючки, такие же ма- ленькие.

Да, но я же не ботаник <смех в зале>. Я просто говорю о том, что в этих самых багателях, которые я показал, там есть большое разнообразие. Но только в каком смысле – разно- образие? Если есть две мелодии, то это уже разнообразие, но мы это не оцениваем. Еще Прокофьев в своих мемуарах заметил, что мелодия – это самая неопознаваемая при пер- вом прослушивании вещь. Казалось бы – ну что тут такого? А между тем мелодия – это самая стойкая вещь, самая послед- няя вещь, благодаря которой музыка держит оборону, пре- жде чем раствориться в анонимности, в «вообще». Мы ее не замечаем до тех пор, пока она не пробьется в неотменимое.

В этих багателях все было направлено не на внешнее разнообразие, а на то, чтобы ме- лодии прорастали. Притом – из пустоты, из какой-то непредсказуемости. Когда она уже тут, то вроде предсказуема. А откуда появилась – непонятно. Вот это вот очень важно. Бывает творческое усилие, идеоло- гическое, у которого есть намерение. Там сразу видно, что это – гнев, а это – элегия. Но развитая контрастность, в ней тоже есть своя инерционность. И может быть, имеет смысл искать контраст в каких-то других вещах.

направлено не на внешнее разнообразие, а на то, чтобы мелодии прорастали. Притом – из пустоты, из какой-то не- предсказуемости. Когда она уже тут, то вроде предсказуема. А откуда появилась – непонятно. Вот это вот очень важно.

Потом от нее уже никуда не деться. Если мелодию мы не оцениваем, а оцениваем только характер, то тут и получается: и эта печальная, и эта, – почему такое однообразие? Но эта печальная ме- лодия имеет свое лицо, а эта – свое. Они разные!

В этих бага- телях все было

Бывает творческое усилие, идеологическое, у которого есть намерение. Там сразу видно, что это – гнев, а это – элегия. Но развитая контрастность, в ней тоже есть своя инерцион- ность. И может быть, имеет смысл искать контраст в каких-то других вещах.

То есть непрямой контраст.

Да, не прямой, а внутренний. Багатели, которые я пока- зывал, они очень разнообразны. Я это точно знаю. Хотя все они подчиняются элегической поэзии. Или лирической. Ско- рее так.

Сл.: Мне кажется, что Сережа нащупывает здесь очень важный момент, но не точно его формулирует. Никто не сомневается в том, что тут есть разно- образие. Вопрос в другом. Вот эта лексика, условно го- воря, – шубертовская. Мне представляется, что она становится каким-то расширением, дополнением к Вашему исконному языку. Этот язык формировался в шестидесятые годы, а затем появился так называе- мый «слабый» стиль как его расширение. То есть это фактически Ваш язык. Но шубертовская эпоха, во- обще – девятнадцатый, восемнадцатый век, это не просто разнообразие чего-то одного. Это разнообра- зие очень многого. Сами по себе эти многие миры очень разнообразны. Вы же выбираете из них только один мир и присоединяете его к собственному. Как Вы счи- таете, может ли современная музыка интегрировать весь этот комплекс языка восемнадцатого, девятнад- цатого и даже двадцатого веков и пользоваться им как собственным?

Да! Я считаю, что это возможно. Это, собственно говоря, основной пафос того, что я говорил о возвращении музыки к языку. Естественно, лексика другого сознания будет другой, но тем не менее...

Тут важна такая вещь. Одно дело – стилизаторский под- ход. Он, кстати, очень полезен в музыке драматической, опер- ной, где его требуют какие-то сюжеты. Или в кино, где отра- жается определенная эпоха и т. д. Другое дело, когда речь

идет о языке. Допустим, малеровские симфонии. Там столько всего намешано! Ромен Роллан (отчасти он, может быть, был и прав) даже обвинял его в эклектике. Но на самом деле через

Получается, что если музыка остается музыкой, а не замещается новыми формами взаимоотношения со звуком, то она обладает вот этим вот языковым ореолом.

симфонии есть явление Богоматери. Там звучит такая «сладкая» мелодия, «слабая», такой как бы ослабленный Лист. Но для Малера был важен не Лист, а *наивность* этой мелодии. Какая-то *трогательность* ее. С музыкальной точки зрения, она вроде бы какая-то такая слабая. Но она очень точно попадает. То есть для него это язык, а не просто отсылка к Листу.

Получается, что если музыка остается музыкой, а не замещается новыми формами взаимоотношения со звуком, то она обладает вот этим вот языковым ореолом.

Конечно, мне отчасти близка именно элегическая сфера. Может быть, сегодня. Но то же самое было, по сути, и в развитых культурах. Например, в Древнем Китае, история живописи которого насчитывала тысячелетия, были мастера, которые рисовали только рыб. Другие – только птиц и изъеденные лепестки. Изобразительность этих художников опиралась на все развитие китайской живописи. Только одному было близко одно, а другому другое. Но это не значит, что другое не существовало. Оно присутствовало, но в каких-то отблесках.

В багателях деформации скрытые. И это как бы создает тайну. Публика, которая не находится в этом контексте, слушает их просто как музыку. А для людей, которые, может быть, что-то в этом понимают, здесь существует и второй план.

в модернизме, когда даже к народной теме, допустим, подставлялось политональное сопровождение; в XIX веке это было невозможно. В багателях деформации скрытые. И это

привкус эклектики там проглядывало то, что Малер находился в языке всей этой культуры как ее завершение. Допустим, в Восьмой

Для меня важна фрагментарность. Через фрагментарность этот язык как-то актуализируется. И второе: отсутствие, или полное отсутствие внешней деформации. Внешняя актуализация, деформация, она присутствовала

как бы создает тайну. Публика, которая не находится в этом контексте, слушает их просто как музыку. А для людей, которые, может быть, что-то в этом понимают, здесь существует и второй план.

Сл.: Ваша Четвертая или Шестая – это совершенно полноценные симфонии. В малеровском смысле. Потому что интегральная картина мира объединяет здесь совершенно различные феномены: и трагизм, и драматизм, и моторику, и скерцозность, и лирику, и элегию – практически все, что положено находить в классической симфонии. Ретроэлементы Вы используете при этом, условно говоря, только в сфере побочной партии. То есть там, где речь идет о лирике, о рыхлой структуре. Для главной партии, напротив, Вы прибегаете – с некоторыми коррекциями, конечно, набор средств, который Вы сформировали для себя в 60-е гг. Скажите, пожалуйста, не было ли бы Вам интересно привлечь и туда элементы музыки Шуберта, Бетховена, Моцарта, Гайдна, Малера или Вагнера? Интегрировать и работать с ними, основываясь на тех же принципах: не деформируя и не искажая.

Я могу только сказать, что багатели являлись совершенно спонтанно, я ничего не использовал, ни с чем я не работал. Хотя потом и возникла идеология. Одно дело, когда ты что-то делаешь, а потом

оформляешь задним числом, как бы реагируешь. Совсем другое – когда ты сознательно идешь на какую-то такую работу золотоискателя. Пройдя путь длиной в сорок лет,

я вдруг решил: да отпусти ты все, пусть музыка идет как идет. Пусть музыка сама скажет. То есть я дал себе свободу и вот она говорит таким образом. Пусть однообразно, но говорит. Я всего-навсего... Поэтому я не ставлю себе целей расширять что-то. Вот когда оно закончится, тогда и закончится...

Конечно же, композиторы-профессионалы продолжают свое дело. Но любовь слушателей – в том числе образованных – она просто привязана к девятнадцатому веку. Хоть ты лопни. Потому, что музыка XIX века связана с состоянием души человека. Вот и все. Тогда как в музыке XX века другие критерии.

Кроме того, однажды, лет десять назад, я слышал какого-то культуролога по радио «Свобода». У него был один тезис, может быть, сомнительный, что XIX век победил XX. Конечно,

Эти багатели, которые возникают как какие-то цветы, они, конечно, опираются на тональную сферу, но если вслушаться, то эта тональная сфера, по сути, есть тональная атональность. Видимо, тут как-то сказывается предыдущий опыт. Но самое главное, что атональность этих вещей, она не прямая, а косвенная. Потому, что они – хоть тут есть и мелодии – строятся в зоне рождающегося, а не в зоне окончательного и ставшего. Вместо атональности есть вот эта зыбкость. Зыбкость – это как бы...

состоянием души человека. Вот и все. Тогда как в музыке XX века другие критерии.

Вопрос, который мне задали, – это вопрос сознательного действовования в сфере постановки каких-то задач. Я же в этих вещах никаких задач не ставил. Тем не менее они сами в каком-то смысле ставят вопросы, которые потом можно как бы... Вещи, сделанные без намерения, тоже могут нести какую-то свою идеологию, свою эстетику и тактику. Другое дело, что ты это задним числом опознаешь. Ты не участвуешь в этом сознательно. А подсознательно – наверняка.

Тут получается такая вещь. Эти багатели, которые возникают как какие-то цветы, они, конечно, опираются на тональную сферу, но если вслушаться, то эта тональная сфера, по сути, есть тональная атональность. Видимо, тут как-то сказывается предыдущий опыт. Но самое главное, что атональность этих вещей, она не прямая, а косвенная. Потому, что они – хоть тут есть и мелодии – строятся в зоне рождающегося, а не в зоне окончательного и ставшего. Вместо атональности есть вот эта зыбкость. Зыбкость – это как бы... (см. с. 324). Не знаешь, сюда повернется или туда. Хотя принцип тут такой: путь как бы зыбкий, но потом для того, чтобы показать, что это не случайно, включается репризность. Вещь все

это не окончательный итог. Но, тем не менее, тут получается такая картина. Конечно же, композиторы-профессионалы продолжают свое дело. Но любовь слушателей – в том числе образованных – она просто привязана к девятнадцатому веку. Хоть ты лопни. Потому, что музыка XIX века связана с

время повторяется, мелодия проходит не один раз. Это нужно для того, чтобы не просто создать какой-то зыбкий путь, а подтвердить, что это рифма, кристалл. Вещь не рождалась как кристалл. Но благодаря повтору сработала симметрия.

Слушал «Багатели», я все время пытался понять, что это: композиция, то есть сочинение, или все-таки наигрыш, импровизация? И вот мне никак не удалось отнести эти сочинения к импровизации или наигрышу. По-моему, это все-таки композиция.

Да, композиция, потому что тут есть геометрия.

То есть здесь работает какой-то композиционный принцип, хотя Вы даже не записываете сочинение.

Да, повтор. Повтор и экономия материала. В импровизации часто есть какая-то щедрость. А тут, если что-то произошло, то оно должно аукнуться. Даже если при этом оно движется как бы неуверенно. Если бы не было бы этого замыкания, то могло бы возникнуть ощущение, что это импровизация. Но когда есть эти створки, вещи как бы замыкаются. То есть они, конечно, разомкнуты, но все время есть какая-то тенденция замыкания.

Сл.: Есть ли у Вас какие-то особые представления о семантике тональности?

Нет. Как идет, так и идет. Конечно, общий опыт срабатывает, но специально я этого не делаю. Если вещь пробилась к бытию (если есть на это надежда), то она уже полна и семантики. Но эту семантику мы обнаруживаем. Как, допустим, мы обнаруживаем семантику в яблоке. Яблоко же не думало о том, что оно имеет семантику. Это мы ее обнаружили.

Если вещь пробилась к бытию (если есть на это надежда), то она уже полна и семантики.

Сл.: Валентин Васильевич, чем являются для Вас – для Вашей музыки и Вашей философии жизни – покой, тишина и молчание: некими субъективными вещами или некими фундаментальными константами, иг-

норируя которые человек, в том числе и композитор, всегда теряет?

Ну, я уже говорил об том, что может быть тихая музыка в буквальном смысле: что-то тихо играет. Мне интересно другое. Есть музыка, которая подчеркивает преходящесть, несхватываемость и говорит об ускользаемости. А есть музыка, которая хотя и является искусством ускользаемым, однако имеет бытийственность. Это то, ради чего мы начали записывать музыку: мы записываем ее потому, что не хотим утратить бытийственность. Потом есть гигантская область музыки, где бытийственность развита в ускользаемости. Ее не запишешь, это особый тип культуры, больше связанный, может быть, с востоком. Ну, и с джазом. Так вот, музыка, укорененная в тишине, в молчании, – вот это вот очень важно. Она может быть и громкая на выходе. Но она должна откуда-то возникнуть. А откуда? Тут получается так.

Часто говорят, что музыка может возникнуть из музыки. О Стравинском, допустим, говорили, что он как бы пишет музыку о музыке. Но если бы это было только так, то мы бы его не имели. У него был еще один параметр. Такое странное ощущение интервала. Он сам говорил, что его музыка – это как бы перфокарта, что в ней словно бы пробиты какие-то дырки, из которых сквозит хаос, тютчевский. Хаос в музыке – это молчание. Оно пронизывает даже те опусы Стравинского, которые близки к стилизации: пронизывают этими характерными дырками, заиканиями какими-то. Мне кажется, что это важно не только для меня, но для всех, кто записывают музыку на бумаге и стараются ее сохранить. А у тех, кому важна ускользаемость, а не бытийственность, эта проблема стоит не так актуально.

Сл.: Простите, я не музыкант. В начале встречи Вы говорили, что багатели – это музыкальные моменты. Мне кажется, что здесь лучше подходит термин «музыкальное озарение». Потому что речь идет о каких-то моментах музыки, которые возникают, а потом выражаются в продолжениях.

Да, я согласен. В беседе с одним музыковедом я даже говорил, что багатели – это по сути озарения. Но я боялся этого

слова, потому что оно насыщено такими возвышенными вещами. Поэтому я говорил, что это частные озарения. С маленькой буквы. Мгновения – это, возможно, тоже озарения. Мгновение в музыке – это когда что-то возникает, а потом как бы расширяется в виде мелодий. Потому что если ты хочешь просто мгновение получить, то возьми звук пиццикато – и все. Это мгновение не расширяющееся. А если мгновение начинает прорастать, то оно становится толчком к бытию. Без него бытие как бы спит. А тут вот этот толчок, он начинает расширяться и пока расширяется, возникает вот эта багатель. А это и есть озарение. Ну, на человеческом языке. Вспышка какой-то ясности. Или прозрачности.

Если мгновение начинает прорастать, то оно становится толчком к бытию.

Без него бытие как бы спит.

Сл.: Сейчас разворачивается масса дискуссий по поводу музыкального технологизма и спонтанности, спонтанной музыкальной композиции. Между тем, любые противоположности диалектических понятий, как известно, не могут существовать друг без друга. Там, где есть белое, например, есть и черное. Они существуют в каком-то единстве. Потому: если мы откажемся от технологизма, не поместим ли мы наше творчество в некоторую особую зону риска? И не окажется ли произведение, созданное таким образом, какой-то разновидностью очередного музыкального «изма?». Допустим, это, действительно, Ваш путь, путь, на котором Вы стоите и который Вы приняли – но не допускаете ли Вы, что для других людей он может не сработать? Не кажется ли Вам, что другой человек, действуя таким же образом, то есть отказываясь от технологизма может совершить большую ошибку? И последнее. Когда Вы говорите, что Ваш лозунг – «настало время разоружаться», может быть, Вы подразумеваете нечто другое? Не отказ от технологизма, а свободу от технологии? Свободу от накопленной информации?

В принципе, Вы тут ломаетесь в открытые двери. Если вещь удалась (допустим, какое-то произведение Моцарта), то воз-

никает ощущение: ну, куда ее развивать? Только повторить. Есть композиторские техники, которые так совпадают с сущностью, что тут просто нечего делать. Вот, например, язык не поворачивается сказать «композиторская техника Баха». Там есть техника, она видна. Но ее невозможно отделить. Это высший образец. А о Стравинском, допустим, можно сказать, что у него есть оркестровая техника. Или даже о Бетховене. Так что получается, что когда «что» и «как» совпадает настолько, что одно от другого уже не отделишь, возникает опасность, что музыку можно будет только повторить.

А пользоваться можно какими-то другими вещами. Тут возможен такой урок: что музыка может обладать какими-то минимальными собственными средствами, чтобы взлететь. Нечего сажать ее в вертолеты. У нее крылья могут быть из бумаги сделаны, но она взлетает. А бывает так: колоссальный аппарат и ручек много, но не летит! Нажимаешь – не летит.

То есть если что-то получилось, но им нельзя воспользоваться в обучении – это не значит, что оно не может действовать. Такие примеры действуют на композитора, но не технически, а... нравственно, что ли? (Есть ведь у композиторов и композиторская нравственность, а не просто богословская какая-то). Они указывают на то, что есть музыка, которая

Доктор Крэчмар в «Докторе Фаустусе» читал лекции и разбирал сонаты. Но как он их разбирал? Каким образом? Это был не просто технический, а технико-поэтический анализ. Именно он поднимает, оживляет душу творящего. Технический анализ полезен уже для того, у кого это уже есть. А для того, у кого оно еще спит или заглушено, технический анализ – это просто, так сказать, гроб. Он будет наученный и мертвый.

превышает нашу гордыню. Казалось бы, я должен ее презирать, потому, что она там такая-сякая. А она меня подкашивает, потому что не считается с моими вкусами и т. д. Вот тут есть урок вот этих вот вещей, которые получились, урок для высокого

сознания, которое как бы слишком «отлетело»: что «наивная» музыка может быть выше «искушенной». Это вот, гамлетовское, что есть многое на свете, что вам, мудрецам, не снилось. Композиторская община – это мудрые люди, они знают о музыке очень много, намного больше, чем нужно, может быть.

Но часто им не хватает этого небольшого опыта, который ставил бы их мудрость на какое-то зыбкое, наивное основание. Чтобы, сохраняя эту мудрость, не отказываясь от нее, они знали все же, что бывает и такая ситуация, когда ничем воспользоваться нельзя, а только слушать и все.

Недавно я слушал новую немецкую музыку, а потом взял Седьмую симфонию Брукнера. Когда я ее послушал, я написал записку одному немецкому композитору. Конечно, он знает эту вещь. Но я предложил ему послушать ее бескорыстно, без всяких целей. Считается, в этой симфонии есть гениальная вторая часть, *Adagio* памяти Вагнера. Но там и начало гениальное, экспозиция первой части. Уникальная музыка! А посмотришь – там ничем воспользоваться нельзя: тремоло и мелодия. И все. Так вот, пусть послушают бескорыстно, может, поможет.

Попробую задать иначе тот же вопрос. Обучаясь композиции в консерватории, мы проходим различные определенные предметы. Но может быть, нужно ввести что-то совершенно другое? Вот это «попасться на крючок», о котором Вы все время говорите: этому вообще можно научиться? Если нет, то наши усилия просто бесполезны?

Ну как же нельзя научиться! Люди, которые занимаются музыкой – по сути, они же полюбили музыку именно из-за этого. Когда слушали ее, еще не зная, кем будут. И вот теперь они на это не обращают внимания, а думают, что если они научатся музыке, то оно придет само собой. Это тоже должно входить в профессионализм, но не материальным способом. Доктор Крэчмар в «Докторе Фаустусе» читал лекции и разбирал сонаты. Но как он их разбирал? Каким образом? Это был не просто технический, а технико-поэтический анализ. Именно он поднимает, оживляет душу творящего. Технический анализ полезен уже для того, у кого это уже есть. А для того, у кого оно еще спит или заглушено, технический анализ – это просто, так сказать, гроб. Он будет наученный и мертвый.

Сл.: Как Вы считаете, человеческая интуиция – это динамический фактор? Интуиция развивается или она статична?

Интуиция не развивается. Она либо есть, либо ее нет. <Смеется>. Если ты начинаешь копошиться, то что же это за интуиция? Это уже рацию, или мудрость, на худой конец.

Сл.: Пафос «разоружения», о котором Вы говорите, безусловно, актуален для современной немецкой музыки. Там, действительно, наблюдается определенный кризис. Возможно, из-за того, что они не научились правильно использовать вооружение, которое имеют. Но актуальна ли эта проблема для современной украинской музыки? Ведь девяносто девяти процентам наших коллег – скажу откровенно – просто нечем разоружаться! Они работают на уровне палки и костяного топора. У большинства не то, что баллистических ракет, даже винтовок нормальных нет!

Эта проблема была актуальна для меня.

И все?

Отчасти это, конечно же, реакция на некий кризис авангардной и поставангардной музыки. Это то, что, кстати, с Пяртом произошло. Минимализм сделал такой же шаг. Но там шаг объявленный. А я не объявляю войну. Я иду как бы по другой линии. Когда я об этом говорю, это, может быть, звучит как война. Но на самом деле у меня просто появилось ощущение, что открылась какая-то зона, где существует музыка.

Тут возможно такое сравнение. Тот, кто роет землю с помощью специальных инструментов, может ничего не дорыть. А тот, кто с палкой, он подойдет, копнет – а там клад. Нельзя исключать такую возможность. Она редка, как говорил Гоголь, но бывает. Это по поводу носа <смеется, смех в зале>.

В бытовой музыке, в джазе, была распространена такая вещь. Какой-то дилетант сочинял мелодию – допустим, знаменитый «Дым» – и теперь весь мир аранжировки играет. Джазмен – он вооружен баллистическими ракетами, гармониями всякими. Но ему все равно нужна эта пожива. А эту поживу мог сочинить человек, который ничем не обладает, только даром вот этим, даром кладоискателя. То есть в джазе произошло как бы разделение функций полноценного композитора. Один аранжирует и имеет полную свободу

музыкальных технических возможностей. Другой может добыть вот эти сигналы. Тот, кто аранжирует, мог бы, казалось бы, сам мелодии сочинять, но он все равно берет вот эти вот сигналы как опознавательные знаки. В Моцарте, например, сосуществовали и дилетант, который добывает сигналы, и профессионал, который их обрабатывает. То же самое – в Бахе, в Бетховене, в Шопене, в Чайковском. А потом началось разделение. Наивное начало исчезать, а аранжировочное нарастать.

В живописи, допустим, центром долгое время была Италия, а Германия была как бы отставшей провинцией. Но теперь мы смотрим и видим, что там создавалось очень свежее искусство. Например, Кранах. Он вроде бы стремился ориентироваться на итальянские образцы, но у него остались какие-то деформации от Средневековья, которые создают невероятную свежесть. Или Бах. Он был отсталым по сравнению с Вивальди. Даже Гендель считался более передовым. Но на самом деле его отсталость была другая. Вивальди и Гендель вписывались в успешность, а у Баха это не получалось по причине художественной воли, ну и просто судьба не позволяла. Хотя он мог быть не менее успешным, чем Гендель: это доказывают «Бранденбургские концерты». Но он к этому не стремился. И вот посмотрите, что такое Вивальди и что такое Бах.

Так что получается, что отставшая, как бы провинциальная, культура тоже может внести какой-то свой вклад, но, конечно, если она не гордится своей провинциальностью, а, так сказать, спокойно ее претерпевает. Если мы лишимся своей провинциальности и станем в технологическом смысле наравне с Европой, это, конечно, будет хорошо. Но мы же видим, что в Европе происходит: технологии есть, а «самолеты» не летают. А тут вроде лопата и кирка, но какая-то вещь может взлететь. Основной пафос тут такой. Есть много знаменитых современных композиторов. Имена есть. Притом заслуженные. А слушать нечего. Потому что композитор открыл целые зоны действия с музыкой – и все. Я это к тому говорю, что нужно, видимо, внимательнее относиться к тем, что с лопатами, а не только бить их. Нужно помнить о том, что у них есть что-то ценное: чутье вот это, что они «водоискатели»; они чуют воду. Те, что с баллистическими ракетами, они могут даже не знать, что у них под ногами «вода». А тот, что с лопатой, может, и знает. Но только знание этого человека

не должно быть гордым. Он должен уважать и другое. В этом проблема отставших культур: не потерять водоискательную потенцию, которая у них сохранилась, может быть, в большей степени, чем у тех, передовых, но не думать с гордостью о том, что вы там зажрались, а мы тут все понимаем.

Сл.: Скажите, пожалуйста, для Вас сейчас важно изобретение чего-то нового? Или это уже не имеет значения?

Тут возникает новая мелодия, но она не кричит о том, что она новая. Каждое утро – это новое утро. Есть унылое повторение, а есть повторение жизненное, как бы повторение жизненного цикла, вдоха, выдоха. Поэтому новизна присутствует не только в непонятном. То, что есть в непонятном, – это прямая новизна. Которую, кстати, воспринимают те, кто знают, что в непонятном может потом появиться понятное. Они внимательны. Но есть же люди упорные. Они сразу: что это там за бред собачий? Все скандалы связаны именно с этим: вот, он тут что-то нагородил, а я должен слушать.

Это одна позиция. А есть и другая: да что тут слушать? Все и так понятно! То есть иногда понятность рождается из непонятности, а иногда тебе кажется, что тут все понятно, а на самом деле там много непонятного. Вот это очень важно.

Сл.: Касательно понятности, доступности и простоты. Академическая музыка (Вы не любите этого слова, но тем не менее) начала обращаться к этим категориям только в 70-х – 80-х гг. XX века. Тогда как неакадемическая, популярная музыка основывалась на них уже минимум лет сто. Она от этих канонов никогда не отходила. Не кажется ли Вам, что в этом направлении академическая музыка не может составить конкуренцию неакадемической? Потому что для рядового неподготовленного слушателя современная музыка, в том числе и Ваша, все равно будет менее доступной, менее актуальной, чем музыка популярная?

Во-первых, никто не ставит перед собой цели быть понятным или любимым. Ты просто делаешь свое дело, и никто не станет упрекать огурец за то, что он не помидор. И приста-

вать к нему: почему ты вообще не красный, а зеленый? <Смех в зале>. Ставить себе цель привлечь публику – это тоже возможно. Но я никого не хочу привлекать. Я просто считаю, что в музыке иногда возникают вещи, которые являются ценными для любого человека. Просто музыкального. То же самое касается и популярной музыки. Там тоже не все так просто. Иногда там появляются вещи, ценные для любого человека, а не просто раз-два-три... Потом их играют, и через десять лет делают новые аранжировки. Значит, и в этом есть неистребимость. Вот об этой неистребимости, этой сущности я и говорю. В современной нефункциональной музыке она должна присутствовать.

Сл.: Валентин Васильевич, Вы сегодня согласились с тем, что в XXI веке возможна интеграция музыки XVIII, XIX и XX веков. Хочется спросить, какими, с Вашей точки зрения, должны быть пути этой интеграции для того, чтобы музыка дала новый виток в своем развитии? Ведь и в двадцатом веке были попытки воссоздать, скомпоновать, скомпилировать, чертой стиля некоторых композиторов стало даже понятие «эkleктика».

Я думаю, что тут ничего не нужно предпринимать. Нужно просто как бы согласиться с тем, что есть язык. Композитор должен обладать техникой, научностью, какими-то ресурсами. Но он должен знать, что язык шире, чем какое-то его умение. Из гигантского поля, в котором он находится, он вырезает небольшой фрагмент. Вырезает согласно своим страстям, по своему вкусу, но в этот вкус должен входить, как отблески, весь тот слуховой опыт, на котором он распластан. Потому что если он просто вырезает, не зная, допустим, авангарда, то возникает какое-то усыхание. А если он на все это опирается, то он обретет свободу в этом океане универсального языка. Мне кажется, что такой универсальный язык был в XVIII веке: на простейших гармонических последовательностях сочиняли придворные композиторы во всем цивилизованном дворцовом мире. Сейчас благодаря компьютерам, гигантской информации вновь возникает вот этот универсальный язык. Его нужно *принять* каким-то образом, окунуться в него. А потом без всякой цели просто свободно

делать свое дело по своему вкусу. Это напоминает одну богословскую сентенцию: отдай волю Богу и делай что хочешь. Отдайся этому океану, – и делай что хочешь. Это, конечно, опасный тезис, его нужно расшифровывать. Но расшифровывать – это уже задача учебных заведений.

Композитор должен обладать техникой, научностью, какими-то ресурсами. Но он должен знать, что язык шире, чем какое-то его умение.

Есть еще один очень сильный тезис, Сквороды, но он должен быть правильно понят. Тоже сентенция, от-

части связанная с этими багателями. «Спасибо Тебе, Господи, что Ты сделал нужное не трудным, а трудное – ненужным». Казалось бы, педагоги тут должны просто разбежаться: зачем тогда учиться? Но у него есть вторая сентенция, которую нужно брать в паре с этой: «Как трудно быть злым, и как легко быть добрым». Если брать ее отдельно, то она противоречит здравому смыслу, но в паре они создают напряжение и открывают перспективы для обучения. Вот в это вот «добрым и злым» входят другие параметры музыки. Я ж не говорю, что нужно, чтобы только мелодия была, как какой-нибудь Жданов говорил, когда он критиковал Шостаковича. Это просто примитивное утверждение. Я говорю о неотменимости сигналов Шостаковича, благодаря которым появляется симфония.

«Безоружность», «разоружение» – это то, что тебе говорят «легко тебе быть добрым». То есть тебе говорят «легко тебе быть без техники. Я вот поработал, а тебе легко, потому что ты не поработал, не видно труда... все даром далось». Мне-то нелегко далось. Когда я отказываюсь от техники, я вступаю в зону опасности, потери профессионализма и т. д. Но с этой техникой нужно что-то делать: обладая техникой, должен ее как бы потерять.

Обучение – это тренировка. И все. А потом, натренировавшись, ты должен выходить безоружным. Точнее, ты вооружен, но ты не должен быть весь обляпанным этими «автоматами». Ты должен их отбросить, потому что ты с ними уже наигрался. Отбрось их и выходи один на один. Вот это вот очень важно. Но для того, чтобы выйти один на один, нужно пройти длительный путь. Сразу это не получается.

Сейчас будут «**Всенощные песнопения**», это всенощная для хора *a capella*. 2006 г. Вот это как раз пример того,

как багатели перешли в литургические песнопения. Тут семь частей: «Приидите», «Свете тихий», «Святой Боже», «Богородица Дева», «Ныне отпускаеши», «Многая лета» и последняя – нетрадиционная «Тиха ніч». Это слова европейской рождественской песни Груббера, но на украинском языке. Исполняет Николай Гобдич и хор «Киев». Запись с репетиции.

<Звучат «Всенощные песнопения»>

В завершение я по свежим следам хочу поставить две маленьких вещи, которые возникли буквально на днях. Они в таком доморощенном виде, но иногда доморощенный вид дает какие-то большие перспективы, чем концерт. Первая – это «Посвящение Перселу». Я его вчера сочинил.

Вторая – тоже для хора *a capella* – «Настала тиха ніч». Там тот же текст.

Это к вопросу о том, как XVIII или XIX век может быть интегрирован в современную музыку. Если это будет свободное обращение с языком, то есть если ты будешь находиться в языке, а не просто стилизовать (если получится, конечно), то ты будешь говорить Перселу то, что ты о нем думаешь. Конечно, там будут присутствовать и его интонации. Но не потому, что ты его изучил и теперь пытаешься как-то одеть. Просто мы часто встречаемся.

<Звучат «Посвящение Перселу» и «Настала тиха ніч»>

ПРОДОЛЖЕНИЕ АВАНГАРДА
С ОБРАТНОЙ СТОРОНЫ ЛУНЫ:



“Литургические песнопения” (2005)

Две песни на стихи Г.Державина и
В.Сильвестрова (1999-2000)

“Посвящение” для голоса и фортепиано (2005)

Две песни на стихи В.Хлебникова (2005)

“Диптих” для голоса и фортепиано (2004)

Четыре песни на стихи О.Седаковой,

П.Целана и В.Ходасевича (2006)

Две песни на стихи Д.Хармса (2006)

Три элегии на стихи В.Ходасевича

Ведущий – Сергей Пилютиков



Вместе с Сергеем Пилютиковым и Сергеем Зажитько мы отслужили эту «мессу» во славу музыки и немного – поэзии. Конечно, я не стремился здесь себя показать, мне важно было именно вот это: чтобы музыка сказала свое слово. По сути, мы проделали путь длиной в сорок лет. Мне самому это было любопытно (дома ведь не станешь слушать свою музыку вот так), но, тем не менее, это было нелегко. Обычно я слушаю музыку в концертном зале или у себя дома, и она ведет себя нормально. А в такой аудитории, я заметил, музыка начинает как-то мучиться, потому что здесь много профессионалов. У любителей более наивный, простой подход: их музыка либо увлекает, либо нет. И все. А профессионал слушает так, как будто поживу

какую-то ищет:
оценивает, ана-
лизирует, как это
сделано, выч-

Конечно, я не стремился здесь себя показать, мне важно было именно вот это: чтобы музыка сказала свое слово.

леняет какие-то понравившиеся места, и наступает полное разорение. Потому что пока он анализирует, музыка ведь идет дальше. Конечно, когда появляется новая вещь, люди не должны сразу верить в то, что это хорошо. Но любой текст, как и любой человек, хочет, чтобы его выслушали, а не смотрели, как у него губы шевелятся. Или искали ошибки в произношении, которые у него, конечно, есть.

Я говорю это к тому, что багатели, к которым я пришел, это какой-то тест. Но не для любителей музыки (им он совершенно не нужен), а именно для профессионалов, которые разучились или почти разучились слушать музыку бескорыстно. Им часто не хватает наивности (я подчеркиваю, не глупости, а наивности), с которой они начинали свой путь в

музыку. Когда-то они же любили ее просто так, ни за что, этой наивности не нужно стыдиться.

Еще два замечания, так сказать «последнее слово подсудимого» <смеется, смех в зале>. Иногда спрашивают: «А почему Вы использовали то-то, но не использовали такую-то

Вот это слово «использовали»... Конечно, ничего страшного в нем нет, возможно, это вполне почетное занятие – что-то использовать. Но есть и другая, не менее почетная вещь, когда не ты – хозяин музыки, а музыка – хозяин тебя, тебя использует музыка.

вообще почетное занятие – что-то использовать. Но есть и другая, не менее почетная вещь, когда не ты – хозяин музыки, а музыка – хозяин тебя, тебя использует музыка. Другое дело, что ты, может быть, и рад, чтобы музыка тебя использовала, но вот не берет она! Потому что для того, чтобы она тебя взяла, нужна соответствующая удача, состояние души. Потом, иногда такая музыка возьмет, что лучше бы не брала <смех в зале>. Так что я не говорю, что одно лучше другого. Я только говорю, что у музыкантов-профессионалов есть две возможности: либо они музыкой что-то рисуют (поют) или

В новой музыке – это основной пафос – должно быть больше внимания к персонализму, к неотменимости текста. Это не всегда получается, но этот ориентир должен быть взят. Потому что если от него отказаться, то мы будем иметь тексты, которые будут известны только по названиям.

тот, кто пытается быть послушным музыке, видимо – лирик. Когда у него не получается, он тоже пытается использовать или мимикрировать под лирику.

И еще одна вещь: в новой музыке – это основной пафос – должно быть больше внимания к персонализму, к неотменимости текста. Это не всегда получается, но этот ориентир должен быть взят. Потому что если от него отказаться, то мы будем иметь тексты, которые будут известны только по на-

лексику?» Вот это слово «использовали»... Конечно, ничего страшного в нем нет, возможно, это

рассказывают, либо музыка через них что-то поет или рассказывает. Возможно, это связано с типом мышления. Тот, кто сам использует, он видимо, драматург, у него дар драматургический. А

званиям. Хорошо сыграли – хорошая вещь, плохо сыграли – даже не узнали, что именно плохо сыграли. А вот если вещь персональная, то ее можно сыграть очень плохо, и, тем не менее, мы все равно будем знать, что испортили. Это очень важно.

В принципе композиторам-профессионалам, конечно, необходимо быть во всеоружии техники, чтобы не пропасть, не потонуть в дилетантизме. Но нужно, все же, отдавать себе отчет, что в определенный момент эта техника должна быть преодолена. То

есть, в конце концов, она должна войти в русло какого-то индивидуального начала. Но только не специально.

В принципе композиторам-профессионалам, конечно, необходимо быть во всеоружии техники, чтобы не пропасть, не потонуть в дилетантизме. Но нужно все же отдавать себе отчет, что в определенный момент эта техника должна быть преодолена.

Потому что специально – это такое гениальничанье. Оно тоже очень распространено, особенно в авангардной музыке. Сама авангардная позиция – это позиция гениальности как таковой, выход за пределы данности. Но, когда эта позиция манифестируется, появляется масса безответственных «гениев». Гений – это опасная вещь, а не то, что приносит какие-то дивиденды. Так вот, «разоружение», о котором я говорил, – это как бы попытка прополоть «бурьяны» академизма, которые очень пышно разрослись и в авангардной, и в поставангардной музыке, и в музыке вообще. Композитор должен постоянно их «пропалывать», а если не удастся, то хотя бы знать, что это такое. Потому что вот разговоры о том, что это – академическая музыка, – в них причина того, что за этим термином кроется какое-то уныние: раз музыка академическая, то пусть они ее и слушают, а мы будем веселиться и праздновать музыку в других местах! Мне кажется, в этом есть вина профессионалов – и композиторов, и исполнителей. Я имею в виду исполнителей филармонических, которые научились притворяться возвышенными, расплодилось «искусство филармонического вранья». Иногда слушаешь «живых», нефилармонических исполнителей и видишь, что они, может быть, и ниже по каким-то параметрам, но у них есть прямой контакт. А здесь смотришь – сплошные маски. Фальшивые маски, размалеванные под классику.

Только отдельным фигурам удастся это преодолеть. В частности, есть такой пианист – Григорий Соколов. У него уникальное отношение к фортепиано, к музыке. Потому у него все тексты как будто только что родились – и Персела, и Шопена. Это сразу чувствуется.

Сначала я покажу **багатели и серенады**, несколько небольших циклов. Три багатели написаны в 2006 г., три – в январе 2007 г., пять серенад – в феврале 2007 г. Это не совсем циклы, то есть не циклы миниатюр, это семьи. Хотя традиционные циклы тоже могут стать семьями, если их соответствующим образом сыграть.

<Звучат багатели и серенады>

Сейчас будут **«Литургические песнопения»** (я говорил в прошлый раз, что багатели плавно перешли в литургическую музыку). Это цикл, который я написал в 2005 г. Тут девять частей, *attaca*. Все они на украинском языке. В основном тут тексты Иоанна Златоуста, но эти песнопения не предназначены для богослужения, здесь нет дьяконов и порядок не всегда соответствует службе. Названия частей – на славянском и на латыни. То есть в самих названиях есть какой-то экуменизм. Сергей Борисович Крымский сказал, что это экуменическая литургия. Первая часть – это Мирная ектения, но я ее назвал «Литания». «Ектения» – это греческое слово, для славянского уха оно как-то «тыкает». А слово «Литания» я знал по одной известной шубертовской песне. Потом, само слово звучит как мирная молитва. Поэтому я его и взял. Литания – это мирная молитва, которая идет как бы по всему регистру жизни. Такой фундаментальный текст, который вбирает в себя всю Литургию, в нем как бы все есть.

После «Литании» – нетрадиционно – идет раздел из четырех духовных песен на украинском языке, они немного связаны с колядками: «Рождественская», «Дифирамбическая», «Херувимская» и «Аллилуйя». Текст первой песни – известная рождественская народная колядка «Ой на річці, на Йордані», «Дифирамбическая» – литургический текст («Слава Отцу и Сыну и Святому Духу»). «Херувимская» и «Аллилуйя» тоже. Но первый текст народный. Эти четыре песни составляют контраст «Литании», это как бы такие *песенки* духовные.

Потом идет третий раздел: «Благослови, душе моя, Господа», «Святый Боже» и «Credo». Потом как бы промежуточная, связующая часть «Gloria», потом более развитая «Херувимская песня» и предпоследняя часть – «Блаженство». «Литания», «Credo» и «Блаженство» – это большие, фундаментальные тексты. По сути, «Блаженством» все и заканчивается, но я добавил еще одну часть, как бы от автора – «Ave Maria». Для нее я текста не нашел, потому я сам поставил слова украинской молитвы, анонимные. Почему я ее добавил? «Блаженство» заканчивается очень уж фундаментально, и мне захотелось включить какой-то частный голос, голос частного человека. Не Иоанна Златоуста, который имеет все же большой вес, а голос анонимный. Так возник этот цикл. Латинские названия я вставил потому, что они есть в классической музыке. В советское время православная музыка была как бы запрещена, но вот эти вот «Credo», «Gloria», «Ave Maria» – их пели, и эти названия приросли. Взять «Credo» было для меня более естественно, чем взять просто «верую». Потому что верить можно во что угодно, даже в чушь какую-нибудь. А «Credo» все же к чему-то обязывает. Я говорю о самом слове.

Запись сделана в Успенском соборе, в Лавре. Исполняет хор «Киев» и Николай Гобдич.

<Звучат «Литургические песнопения»>

Поскольку это последняя из запланированных встреч, хотелось бы поговорить о будущем. В прежние времена композиторы находились внутри системы языка, системы формы и лишь отдельные личности, которых называли авангардистами, прорывались сквозь заданные рамки и закладывали новые основы для творчества (об этом говорил и Стравинский). В наше время, в условиях тотальной демократизации композиторы не строят новых систем, новых языковых структур, в силу чего широкое распространение получила идея, согласно которой композитор является композитором только в том случае, если он индивидуален.

Ну, а раньше?

Раньше все-таки существовали единые формы. Но вот что будет дальше? Продолжит ли современная музыка свое движение по пути индивидуализации стилей, принципиального отрицания систем? Или в тот момент, когда все окончательно измельчает, появится новая система? Как Вы думаете?

Если не брать пессимистические прогнозы... Пессимистические – тут ясно, что нас ждет... <смех в зале>.

Актуальная музыка – она удивляет, может быть, даже прочищает мозги, но потом мы все равно возвращаемся к более наивным вещам. Они все еще живы, потому что они опираются на музыкальный язык, все равно, устарел он или нет.

Я уже говорил, что на какое-то мгновение (но мгновение может продлиться и столет) возникает универсальный язык музыки. Это ставит новые задачи перед композиторами-профессионалами. Универсальный язык всегда существовал, только иногда он существовал тайно, партизански. Допустим, Рахманинов: совершенно устаревший, с точки зрения актуальности его времени, вроде бы композитор, а как ни странно, он сочинял вещи, которые живы до сих пор. Уже были и Стравинский, и Шенберг – а Рахманинов сочинял какой-то там Третий концерт. На фоне фортепианного концерта Шенберга он кажется отсталым, но все равно Третий концерт остается любимым произведением. И даже если профессионалу он надоел, он все равно время от времени его настигает.

Актуальная музыка – она удивляет, может быть, даже прочищает мозги, но потом мы все равно возвращаемся к более наивным вещам. Они все еще живы, потому что они опираются на музыкальный язык, все равно, устарел он или нет.

Но не можем же мы вечно возвращаться к XIX веку! Все-таки это будет куда-то двигаться?

Нет, это не XIX век! У Рахманинова есть признаки новизны, но они прячутся. Они не так явны, как у модернистов. Явные признаки новизны наблюдались у Прокофьева или Стравинского. А Рахманинов – это как бы традиционный

композитор, но поскольку он был гениальным музыкантом, у него тоже были видоизменения в слухе, свои деформации, перекодировки, только они были невидны. Он не думал обо всем этом, но все равно создавал живую музыку. Видимо, он махнул на себя рукой: «музыка пошла по такому пути..., мне это не близко, я устарел». Может быть, поэтому исполнительством занимался. То есть я к чему это говорю? Я хочу сказать, что даже в то время была некая возможность создавать музыку, которая шла поверх всех этих тенденций. Кстати, это часто было в малых формах. Откуда взялись, например, песни военных лет, основанные на устаревших гармониях? Почему они возникли, если с гармонией все уже было вроде покончено? Потому, что поверх гармоний там была мелодическая тяга. Гармония просто обслуживала ее, а не демонстрировала, что она устарела, что это гармоническая задачка. Если мы возьмем удавшиеся шедевры Россини, то там часто идет доминанта – тоника – доминанта – тоника, но эти простые гармонии обслуживают невероятно хитроумную мелодию, азартную. Если посмотреть с точки зрения Вагнера, то это просто чушь какая-то, потому что у Вагнера богатый гармонический язык и пр. Но у Россини мелодическая тяга вступает в контакт с простейшими гармониями, и это дает какой-то удивительный эффект. А посмотришь – вроде нечего играть.

Универсальный язык музыки включает в себя все системы, в том числе и современные, модернистские. Но только здесь они не претендуют на главенствующую роль, а входят в определенную иерархию, зону, присутствуя в которой они, конечно, влияют и на простые гармонии. То есть тут не просто так: одна система чисто тональная, другая – атональная, третья – модальная. Все они влияют друг на друга. В этом все дело. Даже веберновские серии – в них часто появляются минорные и мажорные терции, и эти терции, особенно мажорные, придают его музыке какую-то ясность. Получается, что даже малая их крупница видоизменяла его музыку. Но эта крупница – это же были остатки музыки, с которой вроде бы было уже покончено!

Хорошо, я задам вопрос по-другому. Эта мысль Вам не близка, но я хочу узнать Ваше мнение. Как Вы думаете, будет ли создана новая система мышления в музыке как науке? На смену позднеромантической

гармонии, допустим, пришла серийность, она создала новую систему мышления. Чувствуете ли Вы, Вы как композитор, что в сегодняшнем многообразии индивидуальностей, языков и позиций все уже настолько нивелировано, что нужна какая-то мельчайшая атомная единица, способная создать новую систему?

Ну, так мы же в этой зоне и действовали. Допустим, у меня, в «Медитации» и «Драме», была попытка диалога систем, у Шнитке были идеи полистилистики.

То есть Вы полагаете, что формула будущего – это диалог систем?

Может, и не диалог. Но многократное обыгрывание каких-то взаимодействий между системами, возможно, приводит к формулированию

По сути, классическая гармония – это тоже серийность. Только она там не сформулирована.

определенных законов. Например, уже ясно, что мажорное трезвучие хорошо «впитывает» атональные фигуры, если оно «висит» в нижнем регистре. Оно дает обертоны, и фигуры вверху, которые к нему совершенно не относятся, звучат не фальшиво. В этом уже есть определенная закономерность. Кроме того, никуда не делась, видимо, идея серийности.

Означает ли это, что пока не будет создана кардинально новая система, способная превзойти серийности?

По сути, классическая гармония – это тоже серийность. Только она там не сформулирована. Поэзия тоже имеет свою науку – поэтику. Но поэтов же не спрашивают, куда будет двигаться поэзия...

Почему? Спрашивают!

Но поэзия все равно остается поэзией. Есть музыка как наука, а есть музыка как действие: тут нужно идти на свой страх и риск и все. А потом уже придут аналитики, ко-

торые музыку исследуют, они найдут законы и пр. Но сначала закон должен родиться. Конечно, бывают такие композиторы, как Шенберг, которые объединяют в себе научное и творческое начало. Или Бах. Он обладал совершенным пониманием структуры, но в письмах ни одного слова об этом нет, только «пришлите бочку пива» <смеется, смех в зале>.

Потому что для него его живое действие было и его теорией, и наукой. Мне кажется, что будущее в том, что музыка все равно должна в каком-то смысле

Конечно, технический процесс неотменим. Раз музыка (так же как и живопись) вступила на эту дорогу, она будет двигаться по ней до предела, а предел все время отодвигается <смех в зале>. Но получается, что в искусстве, да и не только в нем, прямолинейность развития до поры до времени срабатывает, однако потом это превращается в простое упорство, упрямство и «тусовочность». Потому что развитие и рост не движутся по прямой, иногда они заворачивают.

ле оставаться музыкой, а не комбинацией звуков, подобной комбинации из трех или там из двадцати пальцев, что одно и то же. В принципе, любая музыка – это есть комбинация звуков, но не любая комбинация звуков есть музыка. Мы можем подменить музыку тем, что мы на струнных инструментах изображаем какие-то звуковые процессы – это может дать какой-то технический результат, но зачем он нужен? В природе этого и так навалом. Холодильник, когда заработает, он так рычит... Что мне не нужны никакие инструменты. Конечно, технический процесс неотменим. Раз музыка (так же как и живопись) вступила на эту дорогу, она будет двигаться по ней до предела, а предел все время отодвигается <смех в зале>. Но получается, что в искусстве, да и не только в нем, прямолинейность развития до поры до времени срабатывает, однако потом это превращается в простое упорство, упрямство и «тусовочность». Потому что развитие и рост не движутся по прямой, иногда они заворачивают. В таких случаях тебя упрекают, что ты что-то там предал. Да ничего не предал! В коммунистические времена принято было говорить, что мы владеем диалектикой. Помню, что мне это всегда было странно. Диалектика – это такая форма, что трудно сказать, что я ею владеешь, скорее она мной владеет. А раз она мною владеет,

то я в опасном положении: сегодня я говорю одно, но завтра диалектика меня так скрутит, что я буду говорить совсем другое, а меня сразу и посадят за это. Мол, я что-то предал <смеется, смех в зале>. Но я же диалектик! Эта диалектика делает так, что человек что-то предаёт, хотя он вроде бы все время идет вперед. Потому что он идет по линии саморазвития, а не простого упрямства. К чему это приводит, мы знаем. Тоталитаристская тенденция есть и в мысли. То есть все решает живое участие людей, конечно, – обученных.

Сл.: Вы считаете, что музыка всегда права. Но любую ли музыку можно считать хорошей?

Тут как с людьми. Мы называем человека хорошим или плохим, но, с точки зрения религии, это же не окончательное решение, мы не знаем его тайны. По отношению к нам он поступил плохо, но по отношению к кому-то другому он может проявить себя иначе. С музыкой тоже нужно быть очень осторожным.

Иногда плохая музыка – это отношение горделивого сознания: сразу не понравилась, но если присмотреться... В этом заключается проблема китча. Человек слушает «слабую» музыку и думает: что же там слушать? В принципе, это напоминает сентенцию, которой пронизаны Евангелия, вот эту формулу: «видя не видят, и слыша не слышат». Потому что, когда летающая тарелка – то там сразу видно, что тайна, а когда ребенок или цветок, то тут и смотреть нечего.

Так и с музыкой. Иногда она приходит не в одежде таинственности, какой-то лихости и «заморочки», а в одежде обыденности и простоты, но это все равно может быть подлинная музыка. А мы ее сразу записываем в разряд плохой, по какому-то первому сигналу. Тут нужно выслушать до конца, и того и глядишь, эта «низкая» музыка может оказаться выше той, которая «высокая», но лживая.

Эта проблема была у меня с Малером, в ту пору, когда я им еще не увлекался. Вначале я думал, что это за музыка такая, потому что отвергал ее по первому сигналу. В частности, Пятая симфония, траурный марш: какая-то минорная терция, «базарные» интонации... Нужно было выслушать целиком, а не хватало терпения. Был уверен, что тут нечего слушать.

Сл.: Скажите, пожалуйста, а чем все же музыка отличается от Klangkunst, то есть комбинации звуков? Где заканчивается Klangkunst и начинается Музыка?

Да, их трудно различить. Потому что музыка является звуковым искусством, это ясно. Но тут есть такая вещь. То направление, которое выделилось из музыки, все эти фестивали, там «музыка» – это просто какое-то бранное слово.

В «звуковом искусстве» (том, выделенном) звуки приравнены к камням. С ними можно делать все, что хочешь, они не сопротивляются. В музыке же ты не можешь делать все, что угодно. Потому что здесь музыка входит не только в какие-то логические системы, но и в семантические связи. То есть музыка включает звуковое искусство, но она предполагает еще и сопротивление, с ней нельзя сделать все, что хочешь.

Валентин Васильевич правильно сказал: камни – мы с ними оперируем, а музыка, насколько я понимаю, – это как цветок, который сам растет.

Да, и если ты попробуешь с цветком оперировать, то только лепестки оборвешь. И будет ясно, что ты разрушил. А в звуковом искусстве ты можешь переставить все, что хочешь. Это освобождает человека от чуткости, но тут есть своя компенсация, человек получает свободу задумывать любые структуры, фантазировать. То есть это тоже имеет свой смысл.

Но, может быть, звуковое искусство это тоже – музыка?

Это тоже музыка, но она лишена персональности, то есть того, ради чего мы записываем музыку.

Сл.: Как Вы относитесь к попыткам музыковедов анализировать Ваши произведения? Вас удовлетворяют их тексты?

Во-первых, я их не очень читаю. Некоторые тексты Светланы Савенко, Марины Нестьевой, Татьяны Фрумкис, Стефании Павлишин, Елены Зинькевич опираются на беседы. Они,

кстати, ничего не хвалят, пишут строго, без комментариев. А когда тебя хвалят за то, что ты там ловко расписываешь голоса... В Канаде исполнялись «Три Аллилуйи», и в какой-то рецензии (мне ее Гобдич дал) были такие слова: «рухлива та вдало написана мова» – какая-то чушь собачья! Но больше

Как прилепили тебе ярлык – что ты сперва был авангардистом, а потом обратился к простому языку, к неоромантизму – так это и кочует из проспекта в проспект. Это все совершенно поверхностно. Если бы написали, что «Багатели» – это продолжение авангардизма, только с обратной стороны Луны, – то тут, может быть, была бы хоть какая-то интрига.

оромантизму – так это и кочует из проспекта в проспект. Это все совершенно поверхностно. Если бы написали, что багатели – это продолжение авангардизма, только с обратной стороны Луны, – то тут, может быть, была бы хоть какая-то интрига. Но человек слышит мелодию и сразу навешивает тебе «романтизм», пишет, что последний романтик... Я на это говорю, что романтизм – это молодое искусство, романтики до моего возраста не доживают <смех в зале>. Вот если бы сказали «новый символизм», то в этом была бы хоть какая-то мысль.

Почему я говорю, что багатели связаны с авангардизмом? Если бы я писал специально для того, чтобы раздражать публику, то это, действительно, был бы действительный авангардизм. Ласковый авангардизм. А тут реакция похожа на восприятие авангарда, но с обратным знаком. Авангард кто-то принимал «на ура», а кто-то просто говорил, что сдурели хлопцы, с ума сошли. Здесь реакция похожая, но обратная. Одни люди (которым я верю, не только потому, что они мои друзья) видят в этом какое-то продвижение. А от интеллектуалов я часто слышу: впал в детство, «придушивается». Я совершенно не хотел такой реакции, я думал, что она будет нормальная. А эти вещи все равно вызывают какой-то протест, иногда и у близких для меня людей. Недоумение, что вот докатился.

всего меня раздражает даже не то, что люди пишут после концертов (у человека такое ощущение, это нормально), а то, что печатают в проспектах фестивалей. Как прилепили тебе ярлык – что ты сперва был авангардистом, а потом обратился к простому языку, к не-

У Вас есть записи исполнителей, которые прошли с Вами большую часть Вашего пути. Когда они играют Ваши нынешние сочинения, цепочка замыкается. Но как Вы думаете, способны ли молодые музыканты, которые не знают Ваши прошлые сочинения и сразу получают такой материал, прореагировать на него адекватно, а не просто сыграть пошленько, «сопливенько»?

Думаю, да. Ведь они получают не просто голые ноты. Там текст организован так, что человек может даже перепугаться, хотя на слух музыка простая. Если музыкант попытается выполнить все указания, если он внимательно к ним отнесется – волей-неволей что-то получится. Другое дело, что он может этого просто не захотеть...

Это все равно, что стихотворение. Допустим, это шедевр поэзии, но мы об этом еще не знаем. И вот представьте себе. Один человек нормально его прочтет, а другой начнет читать таким идиотским тоном, с завыванием. Так что же, стихотворения не будет? Текст все равно есть, как Вы его не ломайте. Тут никуда не денешься. Он

Когда есть внимательность и доверие, текст раскрывает себя, но, конечно, если он обладает какой-то ценностью, а не просто, так сказать, претендует на нее.

С музыкальным искусством как искусством, связанным со звуком, может получиться такое: что-то все вместе поиграли и что-то вроде бы получилось, а текста нет. А может быть иначе: текст может стать условностью, необходимой для того, чтобы из совместных усилий что-то получилось... Композитор с помощью текста фиксирует какую-то вещь, которую жаль забыть. А слушатель – если он навел фокус понимания – становится как бы сокомпозитором и уже не хочет, чтобы эта вещь потонула вот в этом «вообще».

есть и он судит, в нем есть приговор, только этот приговор не слышен и не видим для того, кто его искажает. Если ты этот текст искажаешь – ты уже осужден. Только ты этого не знаешь. Это касается любого текста, не только этих вещей.

То, о чем Вы говорите, связано с непониманием и с инерцией. Мы уже привыкли к тому, что нас увлекают какими-то

непонятными вещами и нам нужно усилие, чтобы их понять. С одной стороны, это благотворно для нашей духовной жизни, что каждая новая задача требует некоего усилия и сбиения привычки. Но, привыкнув к этому, автоматически, мы уже только этого ждем. И когда рядом приходит сообщение, которое находится в позиции обыденной, но в котором не меньше тайны, мы на него не реагируем, потому что мы привыкли только тут видеть тайну. Это вопрос дзенский.

Когда есть внимательность и доверие, текст *раскрывает* себя, но, конечно, если он обладает какой-то ценностью, а не просто, так сказать, претендует на нее.

С музыкальным искусством как искусством, связанным со звуком, может получиться такое: что-то все вместе поиграли и что-то вроде бы получилось, а текста нет. А может быть иначе: текст может стать условностью, необходимой для того, чтобы из совместных усилий что-то получилось. Это совсем другая позиция. Композитор с помощью текста фиксирует какую-то вещь, которую жаль забыть. А слушатель – если он навел фокус понимания – становится как бы сокомпозитором и уже не хочет, чтобы эта вещь потонула вот в этом «вообще». Таких вот текстов «вообще», их навалом, просто бесконечное количество, – под названием «симфонии» и пр. Именно благодаря им появился термин «академическая музыка». По сути, модернизм и авангардизм – это была борьба с академизмом, это был взрыв, попытка вернуть музыке первоначальное. Первыми авангардистами (в каком-то смысле) были «кучкисты». Потому что они не обладали академическим образованием. Их пытался учить Балакирев, который сам был самоучкой. И вот они «рванули» и образовалась такая лава. Самые яркие из них, конечно, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков – он тоже был *ранен* кучкизмом, но потом почувствовал необходимость обучения. Академизм на определенной ступени может быть очень плодотворным. Например, Глазунов. В советский период к нему как-то презрительно относились, потому что его музыка навязывалась. А я потом послушал – это замечательный, великий русский композитор. У него есть черты академизма, но только в неудачных его вещах. А в его лучших симфониях возникает какое-то равновесие, так что этот академизм тут будто только что родился. Лава, которая была в кучкизме, она у него застыла, он ее обработал и она стала эстетически чистой. Она потеряла свою хтоническую

напряженность, но зато обрела выделку какую-то, красоту. Я его для себя называл Моцартом кучкизма. Почему Моцартом? Потому, что Моцарт тоже пришел на все готовое. Все было сделано. Он мог бы пойти по линии академизма. Но вот то, что все было гото-

во, развязало ему руки. Он был свободен, в то время как

Академизм – это затвердевшая классика, как бы засахаренное варенье.

его предшественники выдумывали язык, пробовали формы. А тут пришел человек, гениальный, которому все было дано. Поскольку он был гениальный и все его хвалили, его ожидала судьба вундеркинда и академизм. Но он «проскочил». Глазунов тоже «проскочил», причем до тридцати лет. Все свои симфонии, все свои шедевры он создал до тридцати. Потом, после долгого перерыва – Скрипичный концерт. Получается, что академизм рождается тогда, когда степень заасфальтированности становится настолько высокой, что уже ничто не пробивается. А до поры до времени тенденции сохранности работают и остаются живыми. То есть академизм – это затвердевшая классика, как бы засахаренное варенье.

Сл.: Любое высказывание в сфере искусства, будь то живопись, поэзия, музыка – несет в себе некий информационный посыл. В чем заключается информационный посыл Вашей музыки? Что именно составляет Ваш текст, что Вы в него вкладываете?

Я скажу просто – это мелодия. Не мелодичность, а именно мелодия. Она может быть неправильно сыграна, но она все равно есть. Представьте себе классическую мелодию – ее можно так испоганить, а тем не менее, она все равно будет. А более сложная конфигурация – если ее исказить, она станет неопознаваема.

Сл.: Уточните, пожалуйста, чем является мелодия в Вашем представлении? Ведь это представление очевидным образом отличается от общепринятого. В частности, «Литургические песнопения». Ни в одной из ключевых, основополагающих частей – «Литания», «Блаженство», «Credo» – нет мелодии в традиционном смысле. Есть аккорды и есть речитирование, то есть

присутствует только определенный фонический эффект, движение музыки по горизонтали. Очевидно, мелодия у Вас – это не горизонтально вытянутое одnogолосие, а нечто другое. Что же именно?

Мелодия отличается от мелодизма. Мелодизм – это некое «вообще», то, что называют мелодической линией. А в мелодии есть структурированность. Мелодия ближе к рифмованному стиху, а мелодизм – к стиху свободному, к поэтической прозе. Мне кажется, важно то, что мелодия опирается на каданс. Когда кадансирование исчезает, нарастает мелодичность.

То есть должно быть напряжение и разрядка.

Да! Помимо каданса важна рифмовка и секвенция. Мелодия движется на крыльях секвенции. Но секвенция – это инерция. Получается, что мелодическая форма должна скрыто или явно иметь эти крылья инерции. Тут есть особое качество, особая стратегия. Кстати, мелодия может выглядеть как речитатив, а, тем не менее, ее можно считать мелодией. Даргомыжский, например, ввел в русскую музыку *каватинность*. Каватина – это не речитатив и не ария, но, тем не менее, это все равно мелодия. Потому что тут есть «схваченность» и потому что она поддается повтору. Возьмем, например, «Блаженство» из «Литургических песнопений», вот эту последовательность: «блаженны нищие духом», «блаженны плачущие» и т. д. Из-за того, что эти мелодии без реприз (хотя конфигурация тут такая, что их можно было повторить), они кажутся речитативами. На самом деле это не так, и это станет ясно, когда вещь будет освоена слухом. Тогда можно будет увидеть, что и в «Credo», и в «Литании», допустим, все сентенции – это мелодии. Только эти мелодии с вариантами, с небольшими изменениями – но это же бывает и в народных песнях, в которых возникает ощущение куплетности, хотя мелодии варьируются. Конечно, куплетность ощущается в этих частях не так, как в песенках, но она и тут есть.

Я к чему это веду? В тематизме Стравинского, допустим, есть признаки мелодии, но это скорее «огрызки». Конечно, он писал и арии, когда хотел, он мог создавать протяженные мелодии. Но в целом в его стиле происходит так, что мелодия

начинается и тут же, как бы спазматически, обрывается. Тем не менее, чувствуется, что интервалы у него носят мелодический характер, хотя внешне это не мелодия, а как бы кубики, которые он складывает. Стравинский, как и Рахманинов или Римский-Корсаков, принадлежал к тому поколению русских классиков, которое понимало смысл мелодии. Римский-Корсаков (хоть мне это и не близко) понимал даже, как нужно конструировать мелодию. А Прокофьев! Это же очевидно, что у него был мелодический дар. Если убрать прокофьевские мелодии, останется, конечно, прокофьевская характерность и темперамент. Но как потускнеет музыка, если исчезнут его удачные мелодии! Я имею в виду даже мелодии скерцозные. В современных скерцозных мелодиях мелодия вообще исчезла, осталась одна скерцозность. А у Прокофьева, как и у Россини, – слуховые образы.

Вот что я могу еще сказать. Если мелодия удалась, она вмещает в себя как бы всю музыку, рыхлое и твердое, – но внутри этого мгновения. Допустим, крылья секвенции – в мелодии это, возможно, разработка. Потому что разработки в больших формах, начиная с Моцарта, – это разработки «по этажам». Но в мелодии все это свернуто в мгновении. Это «цветок», который, конечно же, можно и растоптать, но ты будешь знать что ты делаешь, что это – злодеяние. А когда ты топчешь что-то другое, никакие вопли не раздаются <смеется, смех в зале>.

Сл.: Вы называли следующие параметры удавшейся мелодии: «схваченность», повторность, кадансирование. Но в современной музыке (если брать ее как целое) эти параметры присутствуют в основном в популярной музыке, она им абсолютно соответствует. Не считаете ли Вы, что в этом смысле современная «классическая» музыка является принципиально антимелодичной? И второй вопрос: допустима ли для Вас музыка без мелодии, то есть музыка, которая отказывается от мелодии как ценностного и информационного параметра?

Для меня это уже не музыка, а какая-то структуралистическая «бормотуха», хотя она тоже может вызывать инетерс. Мелодии не обязательно должны быть такими, как здесь.

Здесь они демонстрируются в самом прямом виде. А в моей музыке авангардного периода, в «Медитации», допустим, мелодия была скрытой. Тут получается так. При первом знакомстве вещь, в которой есть скрытая мелодия, кажется немелодичной. Просто вообще авангард. Но когда Вы слушаете ее несколько раз, она начинает прирастать к слуху, и у Вас возникает радость узнавания, а не просто вот, что был кластер, а потом играли громко и интенсивно. Вот эта радость узнавания говорит о том, что там есть структурная «схваченность», что внутри *немелодического* есть мелодические потенции, которые держат эту вещь, что она строится по законам мелодии. Только мелодия не манифестируется тут как данность, она как бы «затонула», как режиссер за сценой. Вот это очень важно. Мелодия – это какая-то тяга, дуновение. Если мелодия строится как форма, то это дуновение как бы «схвачено». Но если его разорвать, то мелодия все равно остается. По сути, мелодия и есть музыка. Вообще. Только иногда – когда мелодия связана с текстом или вербальностью – она имеет явную манифестацию. Если мелодическая тяга, сквозняк мелодический исчезает из композиции, то композитору просто нечего будет делать. Сам человек может считать, что он антимелодичен, но у него же есть тяга. А тяга – это и есть скрытая мелодия. Ты не просто используешь звуки или комбинируешь их, но у тебя тяга, сквозняк, то есть скрытая мелодия, и эта скрытая мелодия начинает тайным образом видоизменять немелодическую структуру. А потом можно сравнивать. Рациональная вещь, которая просто скомбинирована (напряжение, разрешение, контрастные структуры...), будет со временем усыхать. Даже если она будет более выигрышная с точки зрения публичности, она все время будет хуже и хуже, потому что вы будете видеть следы, лапы этого намерения. А вот вещь, в которой есть скрытая мелодия, будет все время оживать, там будет *рождение*. Это же очевидно! Я тут просто ломлюсь в открытые двери!

Это есть и в новой музыке. Даже Ксенакис, например. Хоть он и математик, но в его музыке чувствуется какое-то страшное дуновение. Это не мелодии! Но там есть какой-то огонь, античный. Древнегреческое дуновение напряженного хаоса.

Мои «шубертовские» мелодии, возможно, тоже образовались из этого античного хаоса, дуновения, но в них он

как бы присвоен, дистиллирован. Мелодии тут – это пчелы, которые собрали мед с цветов вот этих штокхаузенов, этих хтонических, хаотических пространств. Они собрали мед и принесли его, это особая ценность. Хотя они маленькие, они вбирают в себя больше, чем... (См. приложение, с. 324). Там же нас подавляет гигантность. Нам кажется, что если произведение большое, то оно величественное. На самом деле маленькая вещь может быть не менее величественной. Потому что она вобрала самое ценное – соки, смолы из всего этого. Эти мелодии суть изобретение музыки человеком. А там человеческая музыка опять растворяется во тьме внешней, в бесконечном мире хаоса, из которого она выкристаллизовалась. Конечно, кристаллы этой человеческой музыки могут опять растворяться, колебаться, иногда бывает так: волна пошла в одну сторону, а потом откат. Это естественно. У Хлебникова даже есть стихотворение по этому поводу, кто хозяин: то носорог, то человек. Вот носороги – хозяева музыки, – это и есть эта структуралистская «бормотуха».

Сл.: Скажите пожалуйста, как, по Вашему мнению, обстоит дело со скрытой мелодией в творчестве Лигети? Я имею в виду Лигети среднего периода: Второго квартета и «Атмосфер».

Он нашел свой метод. В общем простой. Штокхаузен даже оспаривал авторство этого метода, что у него он уже был, в «Группах». У меня ощущение такое: Лигети – замечательный композитор, но это – методоцентризм, сочинений, которые я люблю, нет, за исключением некоторых поздних: этюды, фортепианный концерт, скрипичный...

Там уже сквозняк пошел, да!

Там есть тот же метод, но я уже опознаю, что это не просто название, что этими сочинениями можно увлечься, их можно полюбить. Тут получается так. Одно дело, когда ты открыл индивидуальный метод и все время манифестируешь его в разных видах. Другое дело – когда этот метод остается, но уже не манифестируется. Он добывает какой-то клад и этот клад называется «Скрипичный концерт».

Сл.: Так, может быть, лучше говорить не о мелодии, а о метамелодии, что ли, или об органичности развития, потому что мелодия – это настолько распространенное понятие, что внедрять в него новый смысл – гиблое дело?

Я согласен. Я об этом говорил. Когда я писал Вторую симфонию, я строил форму как мелодию. Мелодии там не было, но чередования частей были подобны сверхмелодии. Но термин все же правильный. Другое дело, что о мелодии Жданов или все эти олухи говорили. Но мало ли что? Одни и те же слова разные люди произносят. Мелодия – это фундаментальное понятие в музыке, оно тождественно музыке как таковой. Вот это вот очень важно, во всяком случае для меня. Потому что, когда я думаю о том, как я к музыке пришел и за что я ее люблю, я вспоминаю не те вещи, где прозвучала одна мелодия, потом ты скучаешь, потом появилась вторая. Я вспоминаю ту музыку, которая организована по принципу метамелодии, «сквозняка», «тяги»: даже какая-то проходящая вещь, какое-то арпеджио сделано так, что ты просто не можешь его забыть. Почему я это говорю? Потому что в «Багателях» я манифестирую это. Не то, что специально. Я просто увидел, что эти маленькие багатели могут возникать не потому, что нужно что-то написать, а потому что в слухе вдруг образовался «цветок», и когда я к нему присмотрюсь, что он образовался по законам «цветка», по законам сонета или ямба, хорея. Вещь возникает. Конечно же, она опирается на все мои мании, жесты, которые были и в совершенно другой музыке. Но странно, что такая возможность вообще есть, существует. Это как в лесу. Тебе говорят: не ходи, там уже ничего нет, ни малины, ни грибов, и вообще никто туда уже не ходит. А кто-то вроде меня случайно посмотрит, а там всего полно: и малины, и клубники.

Сейчас я покажу **песни**, которые я писал начиная с 2000 года и до вчерашнего дня. Сначала будет небольшой цикл 1999-2000 г., в который входит «Река времен» – это последнее апокалиптическое стихотворение Державина и «Утренняя песня» – слова анонимные.

Второй цикл – «Посвящение» 2005 г. Он состоит из двух частей: первая – «Пастораль» (фортепиано соло), потом *attacca* – «Элегия» на стихи Хорошилова.

Третий цикл – две песни на стихи Хлебникова (2005): знаменитый «Кузнечик» и *attacca* «Бабочка» – стихотворение из произведения, которое называется сверхповесть «Зангези». Исполняют Инна Галатенко и Роман Репка, запись с репетиции.

<Звучат песни>

Еще четыре небольших цикла. «**Диптих**» 2004 года. Первая часть – стихотворение Тютчева «Слезы людские», вторая – «Постлюдия» для фортепиано соло.

Потом **Четыре песни** 2006 г.: «Голос» на стихи Ольги Седаковой, это замечательная московская поэтесса; «Ноктюрн» на слова Ходасевича; «Голоса», Пауль Целан в переводе Марка Белорусца, и «Элегия», слова Ольги Седаковой. Тексты, возможно, мало известные. Стихи Седаковой взяты из цикла «Китайские путешествия. Стеллы, надписи», текст загадочный и тревожный. Понятно-непонятный. Звучит так:

Может, ты перстень духа,
камень голубой воды,
голос, говорящий глухо
про ступенчатые сады, –
но что же с плачем мчится
крылатая колесница,
ветер, песок, побережье
океан пустой,
и нельзя проститься,
негде проститься с тобой.

О, человек простой –
как соль в воде морской:
не речь, не лицо, не слово,
только соль, и йод, и прибой.
Не имея к кому обратиться,
причитает сам с собой:
может, ты перстень духа,
камень голубой воды,
голос, говорящий глухо
про небывалые сады.

Теперь «Ноктюрн» на стихи Ходасевича. Ходасевич – замечательный поэт, у него репутация иронического автора, но это очень трогательный текст, по-моему:

Хорошо, что в этом мире
Есть магические ночи,
Мерный скрип высоких сосен,
Запах тмина и ромашки
И луна.

Хорошо, что в этом мире
Есть еще причуды сердца,
Что царевна, хоть не любит,
Позволяет прямо в губы
Целовать.

Хорошо, что, словно крылья
На серебряной дорожке,
Распластался тонкой тенью,
И колышется, и никнет
Черный бант.

Хорошо с улыбкой думать,
Что царевна (хоть не любит!)
Не забудет ночи лунной,
Ни меня, ни поцелуев –
Никогда!

Текст Пауля Целана:

Голоса, проросшие ночью, веревка,
на ней ты вешаешь колокол.

Выгнись куполом, мир:
Когда погребальная раковина доплывет,
Настанет пора здесь звонить.

Текст Седаковой:

Помни, говорю я, помни,
помни, говорю и плачу:
все покинет, все переменится
и сама надежда убивает.

Океан не впадает в реку;
река не возвращается к истокам;
время никого не пощадило –
но я люблю тебя, как будто
все это было и бывает.

Дальше **Две песни** на слова Даниила Хармса («Дождь») и Осипа Мандельштама (это одно из его первых стихотворений):

Звук осторожный и глухой
Плода, сорвавшегося с древа,
Среди немолчного напева
Глубокой тишины лесной...

Я позволил себе заменить слово: у него – «тишины лесной», а у меня «ночной».

И последние песни – это **Три элегии на стихи Ходасевича**. Тексты – просто шедевры:

Когда б я долго жил на свете,
Должно быть, на исходе дней
Упали бы соблазнов сети
С несчастной совести моей.

Какая может быть досада,
И счастья разве хочешь сам,
Когда нездешняя прохлада
Уже бежит по полосам?

Глаз отдыхает, слух не слышит,
Жизнь потаенно хороша.
И небом невозбранно дышит
Почти свободная душа.

Потом стихотворение «Ищи меня в свободном весеннем свете» и третье – из сборника «Путем зерна», это стихотворение 1917 г.:

Проходит сеятель по ровным бороздам.
Отец его и дед по тем же шли путям.

Сверкает золотом в его руке зерно,
Но в землю черную оно упасть должно.

И там, где червь слепой прокладывает ход,
Оно в заветный срок умрет и прорастет.

Так и душа моя идет путем зерна:
Сойдя во мрак, умрет – и оживет она.

И ты, моя страна, и ты, ее народ,
Умрешь и оживешь, пройдя сквозь этот год, –

Затем, что мудрость нам единая дана:
Всему живущему идти путем зерна.

Исполняют Ирина Галатенко и Роман Репка.

<Звучат песни>

Наши встречи подошли к концу. Я думаю, что каждому удалось приблизиться к этому чекловеку, к его музыке настолько, насколько он мог впустить музыку Сильвестрова в свою душу. Во всяком случае, мы почувствовали ее аромат. Для меня это было радостное событие. Благодарю вас.

«ДОЖДАТЬСЯ МУЗЫКИ»

(из разговоров в издательстве «ДУХ І ЛІТЕРА»)

30 апреля – 27 августа 2010 года*

А.В.: Валентин Васильевич, в расшифровках встреч в Союзе композиторов осталось несколько фраз, которые Вам по тем или иным причинам не удалось завершить. Может быть, Вы сможете сделать это сейчас?

Попробуем.

А.В.: Есть смирение перед музыкой, а есть такое героическое, утопическое желание... Утвердить себя?

Нет. Героическое, утопическое желание... захватить музыку в свои лапы <смеется>.

А.В.: Пишу: «Взять музыку в свои руки».

Нет! Руки – это мягко сказано! <смеется>. Профессиональные лапы! Это то, что сейчас модно называется «рейдерством». Музыкальным! <Смеется>. В профессиональных масках арестовать музыку и заставить ее служить твоим личным интересам, чтобы она вела себя не так, как она хочет, а так, как хочешь ты. То есть превратить музыку в собаку, чтоб она таскала тебе из реки палки, которые ты забрасываешь, и чтобы это называлось «Симфония такая-то» <смеется>. Ну, это образно сказано, конечно. Но сейчас это очень распространилось в

* В этом разделе книги мы поместили избранные фрагменты бесед в издательстве «ДУХ І ЛІТЕРА», поводом для которых послужила необходимость уточнить некоторые формулировки встреч в Союзе композиторов. Как правило, Валентин Васильевич давал пространственные ответы на наши вопросы. Так сложился новый корпус интереснейших записей, большая часть которых ждет дальнейших публикаций. Собеседники композитора – Алла Вайсбанд и Константин Сигов.

композиторской практике, особенно потому, что композиторов в консерватории учат. Моцарт учился у отца, Бетховен – у Гайдна, тогда этого не было, а теперь... Должно быть так: если ты взял не ту ноту, то музыка кричит тебе: «Мне больно!». А тут что ни возьми – никакой боли нет, сопротивления музыки нет, как звуки ни положишь, так они и лежат. Поэтому возникла новая форма отсутствия боли, которая называется «звуковое искусство». Звуки тут приравниваются к камням, к песку; и раз ты к ним так относишься, ты можешь формировать определенные структуры, как бы скульптуры из звуков делать. Да, действительно, в любой музыке может быть скульптура, но тут должно быть еще производное от того, о чем Шопенгауэр говорил, что музыка – это «звучащая воля». И вот воли в «звуковом искусстве» нет, а есть только красота манипуляции звуком: шуршаниями всякими, увязкой их. Это направление возникло на Западе, и поскольку Запад все унифицирует, то сложилась вот эта ситуация, которую я критикую. Я говорю, что это не музыка, но это критика не в ждановском смысле. Я признаю, что «звуковое искусство» может иметь свою нишу и даже обслуживать какие-то фильмы или скульптуры, создавать *environment* 'ы, окружение какое-то... Тут оно необходимо, потому что если абстрактную скульптуру сопровождает какая-то классическая музыка, то это как корове седло, оно не вяжется, а это – вяжется.

То есть боль-то в современной музыке есть, но не звуковая, а та, которая напоминает зубную. У Седаковой в каком-то интервью было такое выражение: «хроническое неблагополучие». Она говорит об определенном искусстве, в котором знак современности заключается в этом оттенке «хронического неблагополучия». Но это не просто печаль или трагизм, потому что Шестая симфония Чайковского, допустим, тоже трагическая вещь, но там есть *красота* этой трагедии. А «хроническое неблагополучие» – это когда нет трагедии, а есть зубная боль, вот какое-то такое... Теоретики говорят, что это боль существования, но это все просто разговоры. Боль должна быть вот эта: когда звук неправильный, то музыка говорит: «Мне больно». Музыка говорит. А если в современном искусстве есть социальная, зубная боль, которая говорит о том, что после Освенцима невозможна такая вот музыка «тру-ля-ля», – так эта боль связана не с музыкой, а с таким состоянием, что... тут не до музыки просто.

А.В.: *Дальше Вы говорите том, что Ноно «хотел прямого текста, но прямой текст – это немота» (см. с. 243) – поясните, пожалуйста, эту Вашу мысль.*

Ноно и Лахенманн нашли такой ход, не придуманный: исчезновение музыки как некая драма. У Ноно есть даже одно монументальное произведение, из последних, которое называется «Прометей» и потом в скобках – «трагедия восприятия». Почему-то названо именно так. Там тексты такие фундаментальные: и орфические, и Гераклита, и Рильке. Ноно говорил о трагедии слушания, что нужно опять восстанавливать процесс слушания, потому что «видя не видят, и слыша не слышат». Я тоже об этом говорю. Но у него постановка как бы концептуалистская. Там часто музыки почти нет, есть только шепот этого текста, а потом один аккорд – и все, никакого развития.

Получается, что там немота буквально понимается; ну это то же самое, как в поэзии, когда говорят, что все слова «чадят». Но если все слова чадят – то можно прийти к тому, что в стихотворении сплошная пустота. То есть это немота прямая. А немота ведь может быть выражена и как у Айги или Целана, когда есть текст, а он говорит о немоте, притом текст очень насыщенный, напряженный. Мне кажется, что немота и молчание присущи и таким простым текстам, как у Шуберта, допустим. Там есть ощущение некоей тихости, хотя она может быть окрашена в романтические какие-то тона: одиночества, или тоски, или специфической уединенности. Вот эта шубертовская пустотность, она выражена через текст, а не просто так, что «у меня ничего не получается и я демонстрирую невозможность сказать слово средствами искусства». К этому пришел концептуализм, не только в музыке, но и в живописи.

Я нашел из этой ситуации свой выход: багатели. Багатели – это тоже молчание, но метафорическое. Оно может быть дано через какие-то изящные, мелодичные серенады; но на самом деле это метафоры молчания. Метафоры, потому что мелодия здесь является символом невыразимого, а не сама по себе выражает какую-то радость жизни. Я это даже назвал «цветы, собранные на Елисейских лугах». Можно назвать это «теновой музыкой», но «теновая» – не в смысле «теновой экономики», а потому, что это как в театре теней, тут важен профиль. Профилем в музыке является мелодия.

Если мелодии нет, то получается какой-то такой... «болван». Мелодия – это профиль, поэтому в багателях есть профильность музыки, «чтойность», когда ты узнаешь *лицо*. Если повернуть иначе, то ты узнаешь только общую фигуру, какое-то «вообще»: что-то массивное, утонченное, но ты не сможешь сказать, «Вася» это или «Коля». Тут нет имени, *имени* нет! По Библии, человеку сказали «называй!», а тут в музыке начался отказ от называния самих текстов. Тексты не называют, и это неназывание, безымянность стало даже стилем. Целые эпохи философствуют на эту тему, а на самом деле смотришь... – это ж беда, бедствие!

К.С.: *А как Вам кажется, чем можно объяснить эту тягу к неназыванию?*

Саморазвитие искусства, оно приводит к таким вещам. Ну, слова «чадят» – это означает кажущуюся, а может быть, и настоящую исчерпанность того поля, в котором действует композитор или поэт. Эта исчерпанность толкает его на какую-то авантюру, или он умолкает вот таким способом. Один идет волевым усилием, а другой как бы приходит к кенозису, опускается. У Ноно прямой кенозис. Он же был коммунистом, все время с пролетариатом возился, а в конце концов пришел к немоте. А у меня кенозис метафорический. Так и с метамузыкой. У Ксенакиса она прямая, а у меня она держится еще грани метафоры.

То есть самоорганизация самого процесса искусства – это один мотив, но есть и социальные мотивы, естественно. Какой век...

К.С.: *С одной стороны, называть вещи своими именами – это, конечно, обязывает, это связано с риском. Но с другой стороны, это все-таки дает очень большую радость. То есть приходится отказываться от радости?*

В том-то и дело, да. Это бедствие, которое имеет и своих адептов – честных мучеников, но когда устанавливается мода, то сразу возникает такая ложная тусовочность, Например, Беккет. Его абсурд – это вход в ту зону умирания, которой раньше избегало искусство. Толстой касался этого в поздних

сочинениях, но чуть-чуть, а у Беккета... Я думаю, что за этим абсурдом стоит не просто его личный опыт, но вся история существования человека: все эти жуткие, идиотские войны, революции, весь этот колоссальный опыт умирания мира... Все это, конечно, и раньше было, но не в таком масштабе. Потому оно возникло и имеет отклик, а не является просто личной волей того, кто делает. Допустим, «В ожидании Годо» Беккета – такая вроде бы расхожая пьеса, но с другой стороны – это же целая история человечества в ожидании Годо. Два персонажа, два бомжа ждут Годо. До сих пор. А я багательки пишу.

А.В.: *«Одно дело, когда ты моделируешь и пестуешь свою индивидуальность, совсем другое, когда индивидуальность – это то, как ты живешь. Если ты живешь как индивидуальность, то все, что ты делаешь, будет индивидуально. Это совсем другая форма индивидуальности, точнее, личности. Индивидуальность – это когда ты говоришь "я индивидуален потому, что не использую таких-то аккордов". Индивидуальность как раз озабочена тем, чтобы аккордов не брать, а личность...» (см. с. 74)*

Ну, это философское, а как оно в музыке...? Когда не цепляешься за оригинальность, не акцентируешь ее, то это уже признак личности. Кстати: индивидуальность имеет свой стиль, а личность ускользает от стиля. Поэтому даже как-то странно выглядело бы, если б сказали «стиль Баха». Вот не говорят так! У него вроде бы и стиля нет, потому что все время идут какие-то заимствования, из французской музыки, итальянской... Но на самом деле он превышает понятие стиля, потому что он выдающаяся личность в музыке. Если бы не это, то это было бы просто эпигонство. То есть личность идет поверх индивидуальности.

А.В.: *«Я понимаю условность языка. А Ноно хотел ее преодолеть. Видимо, в этом его пафос и трагизм. Его последние вещи были очень печальные. Близкие ему люди говорили, что перед смертью он был очень пессимистичен. Он говорит, что моя музыка не имеет никаких шансов выжить, потому что я не смог ее записать. Он ошибался, потому что...» (см. с. 243)*

Потому что он каким-то образом все-таки записал эти тексты. Он их записал, но они все равно себя не помнят. Такие стихи тоже бывают: все вроде бы организовано и рифма есть, но они все равно не существуют, потому что они сами себя не помнят. Человек вроде бы и складно говорит, а потом останавливается и думает: «А что я, говорил, собственно?».

Получается, что сама верификационная сила присутствует, но с какой-то странной погрешностью. Тут дело еще в том, что тексты Ноно связаны с немотой. А как можно записать немоту? Ну, я-то ее записываю, но записываю метафорически. Багатели – это тоже молчание, но это метафоры молчания, а у Ноно тексты буквальные. Естественно, он опирался на всякие приемы. Допустим, у него есть один знаменитый квартет (но знаменитый только по названию, а не потому, что его любят и слушают), где во время пауз в нотах написаны фрагменты стихов Гельдерлина «К Диотиме». Эти тексты там вписаны как молчание. Музыканты, когда играют квартет, читают их, но, конечно, про себя. Ноно называет это «песней молчания». Как поэтическая метафора оно действует, но когда ты слушаешь, ты ничего этого не воспринимаешь. Даже если ты знаешь, что это молчание, оно не действует. То есть это утопическая идея, в этом смысле оно действует, но когда ты слушаешь: какие-то звуки, а потому вдруг молчание, и сколько ни слушай, так оно и остается, никакого продвижения. Ты только и знаешь, что это «К Диотиме», что Гельдерлин был сумасшедший, ну или не сумасшедший, что он заперся в башне, – но к тексту это не имеет никакого отношения, это скорее такой духовный самообман.

Это чем-то напоминает сказки Андерсена, которые на самом деле являются не такими уж и простыми. Допустим, «Голый король». Это же сказка очень мудрая. По сути, масса культурных явлений живут благодаря тому, что находятся в зоне доверия, веры, что в этом что-то есть, но потом смотришь: а где оно было? Где-то в истории осталась память, что оно было, а на самом деле *не было* его. То есть это была какая-то тотальная ошибка, как этот вот фашизм... Такое ощущение: откуда оно взялось? Ясно откуда – Блаватская, Тибет, теософия... Вначале оно захватывает, но потом смотришь – из него же такая дурь кровавая вспыхнула, и думаешь: как оно вообще могло быть?!!! Потому что оно несущественно. Там были гигантские усилия теософов, но копнешь – а оно все на пустом месте!

А.В.: Правильно ли я расслышала: «интервалы бывают также динамические и временные» (см. с. 239).

Да. Динамика – это же тоже интервалы. *Pianissimo* (ppp) – *piano* (p) – это уже скачок; скачок от *piano* (p) до *forte* (f) равносителен октаве, динамической октаве. Так что к динамике можно относиться так, как и к некоторым интервалам. Собственно, так происходит в новой музыке. В классике было так: *piano* – это соло, *forte* – когда оркестр вступает. У романтиков динамика была связана с вербальностью и душевными переживаниями, динамика выражала энергетику душевных процессов. А вот в XX веке динамика возникла из ощущения, что это интервалы. На одной динамике можно было построить если и не полноценную музыку, но, тем не менее, музыку, которая на одном звуке давала бы интервалы. Этот прием был в минимализме: *piano*, потом этот же звук на *forte*, потом на *mezzo-forte* – и возникает как бы минималистская интервальная музыка.

Ну, а я это тоже принял, но как особую форму деформации на основе какой-то простейшей музыкальной формы. Я деформирую форму при помощи динамических оттенков, которые не являются романтическими. Они несут романтическую потенцию, поэтому их часто путают и говорят, что это «неоромантизм». А на самом деле это структуралистская тенденция – рассматривать динамику как структуру.

То же самое – временные интервалы. Допустим, ускорение-замедление: раньше это было связано с психическими процессами. Но ускорение и замедление – это деформация времени, к ним можно относиться как к структуре. Конечно, у этих деформаций времени есть и психический оттенок, но если ограничиваться им одним, то это будут вторичные признаки. Отдаление и приближение звука – они похожи на природное явление, но на самом деле к ним можно относиться и как к структурам. Тогда у них будет чуть-чуть иная семантика.

А.В.: «Когда исполнители в этом стиле – в «Мета-музыке», или в Шестой симфонии, например, – натыкаются на что-то понятное с музыкальной точки зрения, они сразу как с цепи срываются, хотя на самом деле нужно продолжать играть...» – бережно, осторожно, неярко? (см. с. 228)

Так же продолжать, как они играли до того. Тут получается так: когда они натыкаются на знакомое, они делают скачок понимания, и сразу чувствуется, что они выпадают из стиля, из течения музыки. Понятность есть в самой музыке, и когда она натыкается на такое вот исполнение... то получается тавтология. Понятность должна быть выражена скромно, ее не нужно актуализировать, и тогда она остается в контексте, а когда ее подчеркивают – выпадает из контекста.

А.В.: «Мелодии тут – это пчелы, которые собрали мед с цветов вот этих штокхаузенгов, этих хтонических, хаотических пространств. Они собрали мед и принесли его, это особая ценность. Хотя они маленькие, они вбирают в себя больше, чем...». (см. с. 311).

Хотя они маленькие, но они... в них сконцентрирована большая информация, вот так скорее. Именно семантическая, а не количественная. Вот эта гигантность, когда один звук, один аккорд повторяется час. Ну, с маленькими изменениями, конечно, но какие бы ни были изменения, от этого все равно не легче. Тут музыка сразу превращается в обряд, она функционирует как музыка для медитаций. Ты стоишь час и смотришь на точку на стене. Такое тоже может быть. Но при чем тут музыка? Нечего делать из концертного зала сеанс спиритизма, понимаете? Для этого есть другие пространства!

А.В.: «Эти багатели, которые возникают как какие-то цветы, они, конечно, опираются на тональную сферу, но если вслушаться, то эта тональная сфера, по сути, есть тональная атональность. Видимо, тут как-то сказывается предыдущий опыт. Но самое главное, что атональность этих вещей, она не прямая, а косвенная. Потому, что они – хоть тут есть и мелодии – строятся в зоне рождающегося, а не в зоне окончательного и ставшего. Вместо атональности есть вот эта зыбкость. Зыбкость – это как бы...» (см. с. 278).

...символ атональности. Атональность традиционная – это когда звук не связан с другим звуком какими-то заранее заданными связями, то есть и сюда можно пойти, и туда. В какой-то мере это неуверенность самого звука: он обособ-

лен, он не знает, что его ждет вот тот вот звук, и возникает некая растерянность. А раз возникла растерянность, то композитор волен ему подсказать: «Иди туда, или сюда».

Когда ты находишься в тональной системе, но действуешь с такой же осторожностью (а не просто так, что все идет «тру-ля-ля»), то есть когда появляются многоточия, прерванность речи, или когда мелодия творится на ваших глазах, то появляется художественная неуверенность. Это и есть зыбкость как символ атональности. Неуверенность можно убрать, мелодию можно выровнять и она будет. Но это будет уже не тот стиль.

А.В.: «А в концертах Моцарта (если в них всмотреться!) совершенство проступает сквозь какую-то... ну не то чтобы неумелость, но какое-то "вот так!"». – Человеку, который не видит и не слышит Вас, будет трудно понять, что означает это «вот так!».

Когда слушаешь концерты Моцарта можно подумать, что он сочинял их так, как будто бы кто-то за ним гнался: успел написать только одну руку, другую недописал и на концерте что-то там наиграл. Да не в этом дело! Там часто качество самой мелодии, какой-то идеи музыкальной было настолько свежим, что как бы этого было достаточно, хотя с точки зрения стилистики, стилистической обработки, оно как бы «недоварено». Но тут получается так: оно-то «недоварено», но, тем не менее, там есть эта «схваченность», «чтойность», а когда это есть, появляется возможность «доваривать» при исполнении. Когда музыкант играет то, что чуть-чуть недоделано, ему есть куда двигаться. Потому что если все уже сделано, то он становится просто рабом. Это то же, о чем я говорил, что в симфонии музыка маленькая, но ей есть куда расширяться. В исполнительстве это тоже есть. Там где есть точная «схваченность», некая «недоработанность» может быть даже и запрограммирована, она запрограммирована для того, чтобы исполнитель мог себя проявить. Это как в каденции, но каденционность тут есть уже на уровне самого уртекста: недоделано, так вот сделай! Потому что музыка раньше была очень тесно связана с исполнением, а не только с самим записанным текстом. Это заметно именно в концертах Моцарта, потому что дальше концерты писались уже для виртуозов и так далее.

У Моцарта фортепианная партия часто очень скромная, там нет никаких виртуозных трудностей, но там красота заключена в диалогичности, очень точной. То есть сама фортепианная партия простая, а диалогичность очень богатая, в то время когда, допустим, в более поздних фортепианных

Во многих концертах Моцарта есть незабываемость... там есть невероятное разнообразие, невероятное разнообразие вот этой вот неотменимости.

но же, там фактура такая, что Моцарту и не снилось. Вся фактура шопеновских концертов, к примеру, пассажи в главных партиях, – это по сути то, что потом будет в его этюдах.

То есть получается такая вещь, что диалогичность концерта как бы исчезла, зато усилилась такая вот «затоваренность», то есть текст стал настолько продуманным, что там уже ничего нельзя было менять. Даже у Бетховена более хитроумная фактура. А концерты Моцарта можно сыграть убого, а можно – озаренно. Потому что Моцарт очень связан с диалогом: вот это мотив, потом мотив отсюда, этот ему ответил... – в этом есть очень большая чуткость.

То же и о его операх можно сказать. Эти оперы – такие гигантские талмуды, но там главное не в этом, а в том, чтобы ария получилась. Посмотришь – она вроде бы и не обработанная, но когда выдающийся исполнитель поет, то ничего уже и не надо. А если еще и оркестр хорошо играет...

Тут получается такая странность: есть музыка сделанная, а есть несделанная, но в этой «несделанности» есть очень большая точность главных моментов. Благодаря этой точности музыка выживает. Со многими вещами, где этого нет, получается так: открыли, поиграли и забыли, а во многих концертах Моцарта есть *незабываемость*. Они часто строятся по одной модели, но там есть невероятное разнообразие, невероятное разнообразие вот этой вот *неотменимости*.

А.В.: «Разнообразие неотменимости»: это определение очень хорошо подходит к Вашей музыке. Давайте так книгу назовем!

«Мнимое разнообразие» <Смеется>.

А.В.: «Разнообразие неотменимости», или «разнообразие неотменимого», – Валентин Васильевич, это очень хорошее определение!

Нет, оно слишком философское... Для Сквороды... <Смеется>.

К.С.: А какое название Вы дали бы этой книге?

«Манифестация "чтойности"»... – нет, это не то. Может быть то, что случайно пришло: «Музыка, которую нужно дождаться» или «Дождаться прихода музыки». Вот это вот может быть общее. Пафос тут заключается в том, что нельзя просто выковыривать музыку. Потому что есть ведь и такая форма деятельности: «выковыривание» или даже навязывание, «выманивание» музыки при помощи всяких «психотропных средств». Нужно дождаться музыки, и когда это удастся (если это не иллюзия, конечно, потому что может быть и такое!), – то возникает та же проблема, что у врача: не навредить. Когда ты ставишь свою фамилию, то это означает: «я старался не навредить», «Бетховен старался не навредить» и т. д. Композитор – это сурдина на музыке, эта сурдина – как и любая другая – что-то пропускает, а что-то нет. Там, где это есть, можно сказать, что это Бетховен, там, это – Бах и так далее. А если композитор – не сурдина, то имена и фамилии есть, может быть, даже достойных мастеров, но вот нет ощущения, что это... *уловленные смыслы*. Классическая музыка – это и есть уловленные смыслы. Та музыка, которая пишется сейчас (я протестую против слова «академическая», я говорю, что это современная симфоническая или современная камерная музыка), она тоже может стать классической, если в ней будут те же признаки. То есть если в ней будет присутствовать «чтойность», если эта «чтойность» будет перекликаться с «чтойностью» той классической музыки, и если будет какая-то встреча, *непрерывность*. Но только не академическая непрерывность, что мол «я знаю Баха, я научился, поэтому я пишу...», а вот эта вот, через семантический резонанс. Это основной пафос этих встреч: показать, что этим нужно заниматься. Другое дело, что у меня один опыт, а у кого-то другого – другой. Но заниматься этим нужно. Потому что иначе деятельность композитора и музыканта, она, может быть,

и будет почтенной, но это все равно, что лить воду в песок: ты вылил, потрудился, все похлопали, а смотришь – ничего нет. Сколько усилий музыкантов и композиторов «уходит в песок» таким образом! А почему? Не потому, что нет таланта, а потому, что потерян какой-то ориентир. Если, допустим, я плыву и знаю, что берег там, то у меня хоть есть шанс, что я доплыву. То есть я, может быть, и утону, но хотя бы шанс есть. А если я плыву туда, где берега нет, то и шанса никакого нет. Я плыву и даже не думаю, что там есть какой-то берег. Это, очевидно, ты ломишься в открытую дверь, а оказывается – какая новость... <смеется>.

К.С.: «Талант – единственная новость, Которая всегда нова»... Интереснейшая книга получается, просто интереснейшая.

Не знаю, тут как посмотреть. Для композиторов вообще она может быть как ладан для черта. А вот для любителей, посвященных любителей музыки, может быть, будет и интересно. Даже не в связи с моей биографией, а просто в связи с музыкой.

К.С.: Мне кажется, что тут происходит какая-то новая встреча музыки и слова. Не только музыка и стих (рифмованный или верлибр), но также музыка и речь разговора выявляют новые возможности взаимоотношений... Сквозь слова, сквозь высказывание просвечивает музыка. И получается, что так называемая проза способна служить музыке.

Ну да, я сейчас понял, что это такая живая речь, может, немножко путанная. Есть тексты стилистически выровненные и умные: Шнитке, например, обладал очень хорошим чувством стилистики и хорошо писал о музыке, но там ощущается обработанность. Вернее, в книге с Ивашкиным тоже есть живая речь, но чувствуется, что она отредактирована и что формулировки очень выверенные. Тут этого нет, да и вопросы часто были провокационные... Между прочим, Айги говорил (я этого не замечал), что когда заходил разговор о музыке, я еще и дирижировал, то есть структурировал речь. Потому он назвал это «Джакометти разговора». Он говорил, что

вообще-то он не любит слово «структурализм», но в данном случае оно подходит, потому что оно говорит о том, что когда музыкант заводит разговор о музыке и когда слов у него не хватает, то дальше он пальцами его разыгрывает. Вообще-то это хороший термин – «Джакометти разговора»... Диалог как скульптура Джакометти.

ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

А

- Абстрактное искусство 265, 318
- Абстрактный экспрессионизм 36
- Абсурд 48, 63, 65, 95, 152, 320–321
- Авангард 54–55, 59, 63, 65, 69–71, 111–112, 116, 122, 145, 160–162, 176, 182, 186–187, 197, 241, 256, 257, 295, 297, 304
 - есть романтизм 44
 - идеологическая vs. лирическая форма а. 40, 163
 - кризис а. 59, 284
 - освобождение музыканта от «музыкальности» как заслуга а. 45
 - ощущение тишины в сознании как признак а. 54, 122
 - паузы в а. 81
 - работа с оттенками как интервалами как признак а. 79, 239
 - сочетание разных типов времени в а. 52–53
 - и актуализация времени и пространства 39, 51–53
 - и генезис музыки, генезис форм 71
 - и канон 42
 - и классика 51
 - как выход за пределы данности 39–40, 196–197, 295
 - как попытка прополоть бурьяны академизма 295
 - как попытка вернуть музыке первоначальное 301
 - как реакция на однозначность языка 91
 - как «сильный стиль» 118
- Авангардная композиция и гамма, тождество 44
- Авангардный период 33, 111, 139–140, 162, 220, 246, 255, 310
- Автоматизм 24, 26
- Академизм, академическая музыка 121, 219, 228, 231, 286, 295, 306–307, 327
- Актуальность, актуализация
 - актуальная музыка 216, 271–272, 286, 298
 - актуальность актуальности 135
 - возможность быть актуальным, не выпячивая свою а. 117
 - демонстрация а. стиля поверх явной а. 148
 - сверхактуальность 135
 - теряться в бесконечности а. 135
- Актуальность языка 146–147, 151
 - демонстрация через незаметные вещи 147

ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

- прямая демонстрация а. я. 135, 148
 - Алеаторика 66, 78, 171
 - ташистская, атональная а. 61
 - Анализ музыки 18, 49, 109, 231, 293, 303
 - до (во время) слушания музыки 100
 - технический vs. технически-поэтический 283
 - Аннотации, объяснения музыки 39
 - Анонимность 69, 82, 117, 126, 272, 274,
 - анонимность vs. лицо 82, 126
 - анонимность vs. персональное 148
 - анонимные возможности поэтического текста 125
 - анонимное совпадение слова и музыки 117
 - Античность, античное 54, 310,
 - Апокалипсис, апокалиптическое 175, 312,
 - Аранжировочность 145, 257
 - как вторичный признак 219
 - наивность vs. а. 285
 - Ария 89, 94, 119, 127, 131, 308, 326
 - «Арпеджио-ничто», арпеджио, «творящие ничто» 215, 217, 244
 - Атональность 42, 60–61, 64, 80, 138, 139, 145, 147, 166, 194, 199, 204, 217, 248, 299, 300, 324–325
 - атональная импровизация 78
 - есть зыбкость 278, 324–325
 - исполнение а. структуры как мажорной гаммы 80
 - тональная а. 278, 324
 - Аура 96, 125, 141, 149, 150
- ### Б
- Багатели 66–68, 153, 197, 198, 220, 263–271, 274–281, 288–289, 293, 296, 304, 312, 319–322
 - суть метафоры молчания 313
 - суть платоновские идеи 271
 - Багательный стиль 11, 150, 152
 - Баллада 129, 232, 259,
 - Банальность 24, 73, 80, 253–254, 259
 - боязнь банальности как более страшная банальность
 - Бережность 5, 8, 55, 245, 266, 269, 323
 - Богослужение 25, 115, 296
 - Беспомощность, знак беспомощности 121
 - Бытие
 - бытийственность vs. ускользаемость 280
 - мгновение как толчок к бытию 281
 - произведение, которое пробилось к бытию 279

В

- Вербальное, вербальность 92, 138, 165, 167, 310, 323
 Ветер 144–145, 148
 Вечный двигатель 29, 238, 258
 Воздух, воздушная сфера 7, 145, 221
 «Вдох-выдох» формы 70, 144, 201
 «Вообще-сделанность» vs. конкретность воплощения 22
 Время 51–53, 55
 – деформации в. 268, 323
 – и пространство, отождествление 52
 – обратимость в. 51, 139
 – сочетание разных типов в.
 в искусстве авангарда 52–53, 167
 – узелки времени 185
 – утраченное в. возвращается как актуальное 117
 – чтобы время прозвучало как время 39
 Возвышенное
 – в обыденных предметах 11, 152, 302, 306
 – возвышенная незначительность 11, 152
 «Всенощные песнопения» для хора *a capella* (2006) 288–289
 Встреча 289
 – встреча музыки со словом 124, 126, 148
 – песня как встреча разных типов сознания 210
 – романтизм как встреча поэзии и музыки 92
 Высокое-низкое, преодоление дуализма 152–153, 254, 9–11

Г

- Гамма 21, 24, 80, 244–245
 – авангардная композиция и г., тождество 44
 – исполнение атональной структуры как мажорной г. 80
 Гармония 19, 38, 117–118, 141, 147, 151, 166–167, 174, 182, 197, 232, 245, 299
 – классическая г. и серийность, тождество 300
 – простейшие гармонии 287
 – устаревшие гармонии 299
 – гомофонно-гармоническое мышление 217–218, 225
 Генетика 259
 Генетический код сознания 258, 272
 Гений, гениальничанье 10, 43, 68, 109, 185, 188, 283, 295, 299, 307
 «Гимн» для струнного оркестра 16, 65, 246
 Гомофония, гомофонно-гармоническое мышление 217–218, 225
 Гротеск 41, 75, 125, 163, 187

Д

- Деформация, деформации 171–172, 182, 187, 196, 199–200, 208, 237, 299, 323
 – скрытая vs. внешняя 276
 Дзен 11, 62, 72, 152–153, 163, 241, 306
 Диалектика 301–302
 Диалог 60–61, 66, 81, 187, 193, 199, 211, 218, 300, 326, 329
 Динамика, динамическая структура, оттенки 61, 144, 172, 239–240, 323
 – работа с оттенками как интервалами как признак авангарда 79, 239
 – динамические интервалы 239, 323
 «Диптих» для голоса и фортепиано 313, 361
 «Диптих» для хора *a capella* 226, 360
 Додекафония, додекафонная техника 18, 25, 33–35, 87, 122, 204, 225, 246
 Драма, драматический 54, 60, 62, 64, 88, 136, 138–139, 256, 275, 142–143, 163, 199, 277, 294
 – лирический и драматический тип мышления (сознания) композитора 50, 253
 – симфония как удвоение музыкой д. 143
 «Драма» для скрипки, виолончели и фортепиано 59–60, 63, 66, 76–77
 Дублировки, удвоения 140–141, 249
 Духовность
 – в музыке 71, 130,
 – душевность и д. 130, 205, 227, 323
 – духовное и эмоциональное, равновесие 92–93, 130–131, 227
 – духовный самообман 322
 – и псевдодуховность 92, 131
 – и эмоция 130–131, 227
 Душа человека 92, 271

Е

- Евангелия 268, 302
 Естественность 37, 263
 Environment 318
 «Exegi monumentum» 164, 166–167

Ж

- Жест музыкальный 38, 59, 61–62, 70, 78, 93, 102, 129, 150, 171, 198, 242, 246, 268,

Жест речи 76, 208

Живопись 5, 82, 91, 94, 135, 144, 146, 162, 222–223, 230, 263–264,
276, 285, 301, 307, 319

З

Запись музыки 67, 174, 186–187

Запад, западная музыка 95, 97–98, 109, 129, 187, 227–229, 265, 318

Звук

- концепция равенства всех з. 45
- манипуляция со з. 5, 265, 318
- немзыкальные з. 76
- переход з. в шум 51, 59, 61–62, 76, 93, 145

Звуковое искусство (Klangkunst) 5, 265, 303, 318

Звуковая система 60, 64

Звуковая тьма 64

И

Идеология, идеологический 28, 40, 153, 163, 170, 181, 232, 266, 273,
275, 277–278

Икона

- для слуха, 88
- смысл и. 96
- идея и. 88, 95

Иконописец 268

Импрессионизм, импрессионисты 45, 144

Импровизация

- атональная 78
- vs. текст, который существует на «небесах» 148, 160
- vs. геометрия 279, 163

Инерция 80, 83, 98, 117, 128, 216, 253, 258, 275, 305, 308

- благодатная vs. затвердевшая 24

Индивидуальность композитора 22–23, 79–80, 295

- индивидуальность vs. личность 74, 321

Иносказание 75, 111, 122

Инсталляция 5, 44, 48

Интонация 6–7, 73, 99, 117, 118

- «интонационная мозоль» как стиль композитора 168
- интонационный путь 218
- интонационный плацдарм 36, 96, 104, 246

Интуиция 17, 22, 39, 222, 283–284

«Intermezzo» для камерного оркестра 358

Искусство

- демонстрирующее акт творения 71

– саморазвитие 320

– и жизнь 24, 63

Исполнение (музыкального произведения) 7, 9, 29, 46, 51, 72, 78–79,
81, 87, 111–112, 117, 119, 121–122, 142, 149, 171–174, 199,
201–202, 209–210, 216–218, 224, 228, 230, 237–240, 256

– как обратный ход, «растопливание» света–текста 46

– как движение от полного непонимания к пониманию 46

– атональной структуры как мажорной гаммы 80

– паузы 81

– простой музыки 264, 324–325

Исполнитель

– превращение и. в раба 81, 325

– как демонстратор 80

– как сотворец (соавтор) 28, 46, 78, 242

– и композитор, связь через обратный ход 46

К

Каденция 193–194, 202–203

«Кантата» на стихи Тютчева и Блока 16, 358

«Кантата» на стихи Т. Шевченко для смешанного хора *a capella* 95

Квартет № 1 359

Квартет № 2 359

Кино, музыка для кино (фильмов) 68, 222, 230, 232, 275

Китч, проблема китча 24, 187–188, 302

Клавир как вестник текста 223

Klangkunst 224, 365, 303

Классика, классицизм, классическая музыка, классическая

парадигма 20, 24, 37, 42, 61, 51–52, 70, 79, 81–82, 115, 125,
128, 137–138, 141–142, 194, 196, 199, 201–202, 217–218, 222,
224, 227, 232–233, 237–238, 255, 277, 295, 297, 300, 307, 309,
323, 327

– и авангард 51

Кластер 41, 44, 65, 68, 97, 138–139, 143, 145, 170, 187, 197, 229, 310

Комментаторство 120, 126, 129, 147

Композитор

– должен иметь слушателя в лице самого себя 28

– живой слух к. 50

– композитор–звукорежиссер 41

– лирический и драматический тип мышления (сознания)
к. 50, 253

– нравственность композиторская 282

Композитор и музыка

– композитор – хозяин музыки vs. музыка хозяин
композитора 294

- непротивление музыке 82
- несопротивление музыке 65
- обратная связь: музыка – композитор 27, 181, 198
- сопротивление музыки 82, 135, 150–151, 303, 318
- Композиторская техника 6, 18, 38, 50, 120, 246, 282, 287–288
 - внимание как необходимый компонент к. т. 22
 - музыка и т. 35
 - преодоление к. т. 295
 - растворение школьной т. 38
 - сложная т. vs. слуховое напряжение 246
- См. также: индивидуальность композитора
- Композиция 10, 88, 112, 163, 175, 229, 241, 279, 281, 283, 310
 - пошаговая 182, 184
- Контраст, контрастность 36–37, 163, 310
 - инерционность развитой контрастности 273
- Концепция 6, 41, 45, 122–123, 136, 161, 264
 - объединение песен по к. vs. по родственности 123
 - рождение изнутри текста vs. навязывание 123
- «Корявость», ценность «корявости» 9, 11, 207, 222
- Космос, космические пасторали 39, 138–139
- Красота
 - сочетание «неумелости» и к. 9, 11, 222–223, 325
 - тоска по утраченной к. 272
- Кризис 65–67, 70, 75, 136, 284
 - к. авангарда 59, 284
- Кульминация 76, 142, 196–197, 240
- Культура 5, 68, 76, 128, 227, 238, 243, 258
 - «культурологическое комментаторство» 243
 - проблема отставших культур 286
- Л
- «Лесная музыка» на стихи Г. Айги для сопрано, валторны и фортепиано 110, 359
- Lied 127–128, 147
- Лирика, лирическое 40, 49, 60, 138, 246, 252, 253, 263, 265, 275
 - как персонаж «Тихих песен» 111
 - лирический и драматический тип мышления (сознания) композитора 50, 237, 253
- Литература 10, 82, 91, 135, 162–163, 208, 222,
- Литургия, литургическая музыка 25, 115–116, 126, 138, 165, 265–267, 289, 196
- «Литургические песнопения» для хора *a' capella* 296–297, 307, 361
- Личность 39
 - индивидуальность vs. личность 74, 321

- Лицо 82, 126, 183, 242, 274, 320
- Логика, логическое 103, 204
 - внутренняя vs. внешняя логика 231
 - логические связи vs. обертоновые переходы 80
 - логика слуха 50
 - рождение л. из «сквозняка» 101
 - логическая система 83
 - логические системы vs. семантические связи 303
 - равенство звуков как логическое равенство 35
 - «сделанность», логичность vs. память вещи 177
- Любовь к произведению, к музыке 5, 6, 29, 36, 38, 53, 94, 97, 99, 127, 143, 145, 161, 180, 183, 209, 252, 256, 283, 286, 294, 298, 311, 328
 - любители музыки vs. профессионалы 293
 - ориентация письменной музыки на слух, который любит ее 94
 - полюбить сочинение персонально 179
- М
- Математика, математические процессы 53–54, 179, 185–186, 202, 231
- Манифестация
 - зона манифестаций vs. зона живого действования 73, 117
- Мгновение, мгновенность 27, 60, 63, 70, 82, 151, 185, 208, 232, 309
 - мгновение в музыке 281
 - мгновенный скачок от ничто к что 263–264
 - музыкальное мгновение 263
- Медитация 53, 64, 324
 - европейская 64
- «Медитация» – симфония для виолончели и камерного оркестра 337
- Мелодия 138–140, 148, 150, 159, 165, 173, 181, 187, 193–195, 199, 203, 206, 208–209, 218, 225, 230, 232, 240, 244–245, 248–249, 266, 272, 274, 276, 278, 281, 308–310, 312, 319–320, 324–325
 - бесконечная 37, 226
 - инерция как признак м. 24, 308
 - мета–мелодия 312
 - построение формы как мелодии 312
 - самоорганизация м. 83
 - сверхмелодия 37, 31
 - скрытая 310–311
 - мелодический горизонт 199
 - мелодический закон заполнения скачка 224
 - мелодическая «схваченность» 83, 118
 - мелодическая потенция внутри немелодического 156, 310
 - «сквозняк» мелодический 310

- тяга мелодическая 310, 399
- и секвенция 24, 83, 308–309
- и тема для разработки, счастливые случаи совпадения 83
- vs. мелодизм, мелодичность 120, 155, 307–308

Мета-баркарола 215, 245

«Мета-вальс» для фортепиано 338

Метамузыка 38

«Мета-музыка» – симфония для фортепиано и оркестра 338

Метасобытие 38

Метафизика, метафизические переживания 202, 205

Метафора, метафоричность 62, 83, 88–89, 122, 135, 146, 202, 243, 319, 320, 322

Мета-фуга 225

Метаязык 38, 135, 207, 243

Метод 4–5, 53, 79, 127, 225, 252, 311

Методоцентризм 5, 228, 311

Минимализм 55, 99, 284, 323

Мистерия 131

«Мистерия» для флейты и шести ударных групп 338, 358

Модальность, модальная система 60–61, 64, 88, 166, 299

Модернизм, эпоха модернизма 75, 90, 306

Молитва 55, 62, 166, 241, 267, 296–297

Молчание 122, 152, 211, 233, 319

- метафоры м. 319, 322
- метафорическое м. 313
- музыка, укорененная в тишине, в м. 280
- «песнь молчания» 322
- переход музыки на грань м. 208
- рождение музыки из м. 21, 184, 279
- хаос в музыке есть м. 280

«Монодия» для фортепиано и симфонического оркестра (1965) 51, 88, 338, 358

Музыка

- бессмертная 265
- бумажная 19, 69
- наивная vs. искушенная 282
- «низкая» и «высокая» 302
- плохая vs. хорошая 259
- подлинная 302
- претендующая на то, чтобы остаться 47
- придуманная за столом 178, 197
- «слабая» как отношение горделивого сознания 302
- устная и письменная 176–177, 197
- человеческая (humanus) и космическая (mundi) 227
- бациллы, семена м. 20–22

- возвращение м. к языку 252
 - гармонизация м. 87
 - генезис м. 71
 - законы м. 301
 - невозможность возврата м. во внешнюю стихийность 91
 - неистребимость 287
 - объединяющая функция м. 129
 - обретение вербальности в союзе с поэзией 92
 - основы м. 185
 - отношение к м. через тишину 146
 - переусложненность м. и превращение исполнителя в раба 81, 325
 - развитие м. 93
 - растворение человеческой м. во тьме внешней 311
 - ресурсы отождествления м. 129
 - усложненность м. как препятствие «чтойности» 150
 - «чтойность» м. 320, 325, 327
 - для слуха vs. для глаза 175–176
 - для слуха vs. для танца 70
 - м. для музыки 50
 - как наука vs. как действие 300
 - как человеческое изобретение 91
 - и философия 138, 255–256
 - vs. изображение звуковых процессов 301
 - vs. комбинация звуков 301
- См. обучение музыке, слово и музыка, рождение музыки из молчания, язык музыки, музыка и поэтический текст (слово), текст музыкальный, музыка и язык, композитор и музыка, письменная музыка

Музыкальный момент 264

Н

Навязывание 116, 123, 125, 327

Наивность 5, 24, 37, 39, 195, 246, 266, 276, 282, 283, 285, 293–294

- vs. аранжировочность 285
- наивный слух 37

Наслаждение музыкой 29, 43

«Настала тиха ніч» для хора для хора *a capella* 339

Натурфилософия 38, 54, 185

Невыразимое 319

Незабываемость 326

Немота 82

- данная через сильный звук 82, 243
- музыка на граи н. 273

- прямой текст как н. 243, 319
- Неоромантизм 43, 304, 323
- Неотменимость, неотменимая музыка 5, 42, 68, 92, 118, 151, 207, 219, 258–259, 274, 288, 294, 301
 - неотменимость текста (неотменимый текст) vs. текст, известный только по названию 5, 257, 294, 322
 - разнообразие неотменимости 326–327
- Неповторяемость, пафос неповторяемости 168
- «Неумелость» 9, 11, 325, 222
 - сочетание «неумелости» и красоты 223
- Новая музыка 60, 66, 104
 - стремление преодолеть антагонизм между старой и новой м. 87
- Новое, новизна
 - которая была навязана музыке в XX веке 5
 - прямая vs. непрямая 43, 286
 - упоеание прямой новизной 43
 - на фоне повторяемости 198
- Нововенская школа 18, 34, 40, 74, 162
- Нравственность композиторская 282
- О
- Обертон 80, 93, 202, 217, 244, 300
- Обратная перспектива 88
- Обучение музыке 5, 17–18, 55, 141, 282–283, 288, 302, 306
- «Ода соловью» на стихи Дж. Китса 157, 340, 359
- Опера 326, 120, 127, 138, 177
- «Осенняя серенада» (1980 ... 2000) 16, 340, 358
- Ориентир 69, 182, 294, 328
- Оркестровая техника 282
- Оркестровка 219, 248
 - субъективная о. 239
- Оркестровый стиль 199, 238
- Отчужденность 36, 39
- Оценка музыки 28, 209, 274, 293
 - универсальные и индивидуальные критерии 49
- П
- Память
 - генетическая память человечества, память определенной культуры 258
 - память текста vs. организация, структура 181

- текст, который имеет память (помнят сам себя) 173, 177, 181, 216, 224,
- тексты, которые не помнят сами себя 243, 322
- Парадокс Валери 169
- Парадокс Шенберга 122
- Пастораль, пасторальная сфера 145, 163, 164, 215, 249, 312
 - космическая пастораль 227
- Пауза 126, 147, 161, 196, 199, 206, 208–209, 232–233
 - в музыке авангарда 81
 - диалог звука и п. 81
 - исполнение п. 81–82
 - п. тьмы 82
 - тождество звука и п. 81
- «Пианист-виртуал» vs. пианист-виртуоз 220
- Первичная интенция 38
- Первотолчок, начало 68–69, 101
- Персональность, персональное, персональный знак 5, 54, 125, 148, 179, 181–184, 216, 295, 303
 - персонально-слуховое начало 184
 - утрата п. в современной музыке 182
 - персональный контроль vs. контроль вообще 171
- «Песнь песней» 183
- Песня, песни 113, 119–124, 128, 165, 200, 205, 207–208, 254
 - аура попадания в текст в п. 125
 - смысл п. 208–209
 - сочинение п. 119–120
 - и романс 130, 208
 - Семь песен на стихи А. Пушкина (2007) 359
 - См.: Lied
- Первобытная стихия 179
- Письменная музыка 184
 - зона п.м. – 185
 - ориентация на слух, который любит музыку 94
 - равновесие между устной и п. музыкой 177
 - устная музыка должна затонуть в п.м. 10, 176
 - и устная 176
- Пифагорейцы 93
- Попадание музыки в текст 98, 117, 125, 298
- Полистилистика, полистилистическая композиция 60, 88, 100, 101
- Политональность 245, 276
- Полифония 166, 175, 217, 248
 - пластов 217
 - пространств 218
 - систем 68
- Польская школа 36

- «Посвящение» для голоса и фортепиано 342
 «Посвящение Перселу» для хора для хора *a capella* 342
 Поставангард, поставангардный период 110, 122, 128–129, 284, 295
 Постлюдия 113, 142, 143, 144, 313
 «Постлюдия» – симфоническая поэма для фортепиано с оркестром 142–144, 313, 342, 359, 361
 Постромантизм, постромантическое 43
 Поток 80, 101, 116, 197, 237
 Поэзия 90, 92, 111, 137, 142–143, 145, 146, 160–161, 164, 166, 201, 236, 246, 248, 253, 263, 266, 275, 300, 305, 307, 319
 – суть поэзии 90
 Поэзия и музыка 114, 124–128, 138, 266, 272
 – возврат м. к п. в романтизме 92
 – встреча в романтизме 92
 – единство у бардов, условия 114
 – лирическая поэзия как персонаж 111
 – музыка обретает язык в союзе с п. 92
 – параллелизм между п. и м. 92
 – п. имеет свою музыку 254
 – романтизм как встреча п. и м. 92
 Поэт
 – есть раб языка, мученик языка 188–189
 Поэтический текст
 – анонимные возможности п.т. 125
 – суть священные тексты профанной культуры 164
 Поэтика 265, 300
 Прапение 244
 Прелюдия и fuga 142, 230
 Прелюдия и проповедь 142
 Прорастание *vs.* развитие 231
 «Проекция на клавесин, виброфон и колокола» 342
 «Принцип серенады» 100
 Прерванность 41, 160
 Пропорция 201, 55
 Пространство 52, 68, 88, 103–104, 136, 140–141, 144, 146, 206, 215
 – актуализация в авангарде 52
 – единство времени и п. 52
 – захват п. 244
 – полифония п. 218
 – и время, отождествление 52
 «Прощальная серенада» для струнного оркестра 270–271, 343, 360
 Пуантилизм 35
 «Путь» 343
 «Пять пьес для фортепиано» 33, 343, 358

Р

- Развитие 229, 230, 319
 – борьба против р. 231
 – есть культ повтора 231
 – р. музыки 93
 – этапы р. 74
 – *vs.* прорастание 231
 Разум, рациональное, рационализация 25, 39, 43, 50, 66, 72, 127, 152, 170–171, 179, 227, 252, 284, 310
 Ранимость 54, 121, 274
 Религия, религиозный обряд 26, 27, 63
 Ритм 70, 82, 114, 125, 148, 160, 179–180, 232, 242, 254
 Риторика музыкальная 200, 255
 Рождение музыки 77–78, 187, 310
 – ощущение, что музыка рождается заново 117
 – зона рождающегося *vs.* зона окончательного и ставшего 278, 324
 См.: рождение музыки из молчания
 Романтизм 33, 44, 51, 92, 304
 – как встреча поэзии и музыки, возврат музыки к поэзии 92

С

- Самоорганизация 82–83, 137, 269, 320
 Свет
 – как исходный пункт *vs.* итог процесса композиции 20, 46, 50, 242
 – как результат встречи слушателя с текстом 227
 – и есть текст 46
 Свобода 114–115
 Секвенция, крылья секвенции 24, 83, 145, 198, 218, 225, 308–309
 Семантика 41, 102, 138, 141, 144–145, 169, 172, 195, 199, 207, 215, 229, 248, 272, 279, 323, 324
 – логические системы *vs.* семантические связи 303
 – семантический, метафизический обертоны 202
 – техническая *vs.* семантическая связь 102
 Сентиментальность 92, 122, 131, 227
 – благородная и пошлая формы с. 92
 – и духовность 73
 «Серенада» для струнного оркестра 16, 344, 358
 Серия, серийная техника, серийность 33, 35, 42, 44, 225, 240, 299, 300
 – классическая гармония и серийность, тождество 300
 – языковая серия 98
 Сердце 24, 96, 111, 142, 157, 158, 207, 257, 314

- «Сделанность» 71, 104, 162, 177, 221, 222, 326
 «Сквозняк» 37, 101, 216, 310
 – рождение логики из «сквозняка» 177
 Символ 151, 159, 160, 165, 244, 250, 252–253, 272, 319, 324–325
 – полисимволизм 159
 – символическая симфония 15
 – симфонический характер 62, 135, 167
 – симфония символов 165
 – символическая емкость текста 165
 – символизм 160, 304
 Симфония 165, 193, 196, 237
 – с. действия vs. с. символов 165
 – как удвоение музыкой драмы 143
 Симфония №2 для флейты, ударных, фортепиано и струнных 344, 358
 Симфония №4 для большой группы струнных и медных инструментов 344, 359
 Симфония №5 344, 359
 Симфония №6 для большого симфонического оркестра 344, 360
 Симфония №7 344, 360
 Симфонизм 136, 197, 203, 216
 Системы музыкальные (звуковые) 64, 87, 199, 297–299
 – диалог с. 300
 – взаимодействие м. с. 300
 «Слабый» стиль, «слабая» лексика, «слабые мотивы», «слабая» форма 73, 113, 118, 150, 275–276, 302
 Слово (поэтический текст, стихотворение) и музыка
 – анонимное совпадение сл. и музыки 117
 – движение от сл. к м. 161
 – совпадение сл. с музыкой 117, 124
 См. комментаторство, попадание музыки в текст
 Слух 18, 62, 69–70, 78–80, 88, 93–95, 99–100, 139–141, 174–176, 195, 232, 244, 246–247, 269, 287, 299, 308, 312
 – икона для с. 88
 – персональное vs. слуховое начало 184
 – слуховая vs. техническая сложность 141
 – слуховой образ 162, 309
 – слуховая чакра 160
 Слушание
 – войти в процесс сл. 94–95, 100, 102–103, 164, 218, 233
 – критика (анализ) во время сл. музыки 102
 – музыка не для сл. 229
 – отождествление сл. со звучащим произведением 94, 145
 – понятийное и семантическое, перепад 141
 – трагедия слушания 319
 Слушатель

- как сокомпозитор 305
 Совершенство vs. точность выражения 114, 223
 Современное искусство 162, 223
 Современная композиция, музыка 6, 22, 48, 61, 112, 127, 137, 180–182, 187, 199, 202, 205, 227–228, 232, 249, 255, 272, 275, 284–289, 299, 309, 327
 – знак современности 318
 – учебник по современной композиции 4
 Сонатный сюжет 65
 Соната для фортепиано №2 (1975) 345, 359
 Сонет 217, 312,
 Сочинительство 126, 177, 246
 – вдохновенное vs. унылое 126
 Союз композиторов 4, 8, 35, 317
 «Спектры» 35–36, 345, 358
 Стилизация 117, 170, 221, 274, 280
 Стиль 60, 88, 95, 144, 176, 182, 196, 206, 240, 245–246, 321
 Стихотворение, стихотворения 115
 – возможность быть актуальным, не выпячивая свою актуальность 117
 – встретиться со ст. лицом к лицу 123
 – зона выражения желаемого ст. 117
 – музыкальная инерция с. 117
 – навязывание своей лексики стихотворению 116, 126, 147
 – понять, что ст. хочет от тебя 147
 – просто красивые vs. настоящие 42
 – совпадение мелодии со ст. 208
 – ст. для скрипки 195
 – точно «схвачено» в мелодическую форму 121
 – услышать ст. как оно само себя хочет произнести 116
 Структурализм, структуралистская музыка 80, 222, 225, 241, 323, 329
 – музыка vs. структуралистская «бормотуха» 45, 309, 311
 Судьба 68
 – вступить на стезю судьбы своего делания 257
 «Схаченность» 151, 197, 210, 215, 216, 228, 308, 325
 Схоластика 50,
 Сюита 75, 137

 Т

 Танец, танцевальность 157, 75,
 Ташистская алеаторика 61
 Театр 54, 60, 61, 64, 117, 128
 – инструментальный театр 61–62
 – театр теней 319

- Тембр 7, 33, 52, 218, 265
 Теория 148, 153, 301
 Техника композиторская (см. композиторская техника) 120, 282
 Текст музыкальный
 – автономия т. 135
 – который помнит (держит) сам себя 157
 – который передает информацию vs. доставляет наслаждение 29
 – неотменимый vs. известный только по названию 5, 42, 68, 92, 118, 151, 207, 219, 257, 258, 259, 274, 288, 294, 301, 326, 327
 – не приспособленные для того, чтобы их любили 180
 – порождение лица т. 82
 – приговор текста 305
 – символический характер т. 135, 62, 167
 – суд текста 305
 – укорененность т. 10
 – как живое существо vs. как последовательный путь 118, 122
 – как свет, добытый из тьмы 227
 – как число, родившееся из тьмы 20–21
 Темп 33, 51, 78, 171, 201, 216, 224, 237–238
 «Тихая музыка» для струнного оркестра 270–271, 360
 «Тихие песни» для голоса и фортепиано 9, 109–113, 119–122, 176, 359
 Тишина 54, 121, 122, 146, 184, 188, 279
 – музыка, укорененная в т., в молчании 280
 – музыка, укорененная в тишине, в м. 280
 – особое качество т. 54
 – отношение к музыке через т. 146
 – ощущение т. в сознании как признак авангарда 54, 122
 Тональная система (сфера) 60–61, 64, 68–69, 71–72, 80, 82, 88, 177, 278, 299, 324–325
 Трио для флейты, трубы и челесты 33, 59, 62, 77, 171, 358
 у
 Узнавание, радость узнавания 204, 242, 310
 Украинская музыка 266
 Умозрение, умозрительное 179
 Ускользаемость vs. бытийственность 280
 Устная музыка 176
 – должна «затонуть» в музыке письменной 10, 176
 – равновесие между устной и письменной музыкой 177
 Ученики Сизифа 174, 175

- Ф
 Фестивали музыкальные 303, 146
 Филармония 33, 121, 266
 Философия 52, 54, 163, 173, 231
 Финал 138
 – проблема финала 136
 Фокус понимания 69, 305
 Фонетика 129
 Форма 297–298, 307
 – построение ф. как мелодии 312
 – язык и ф. 70, 75
 Формализм 41
 Фортепианный квинтет 347
 Фрагментарность 75, 276
 Фуга 18, 142–143, 215, 225, 256
 – двенадцатитоновая ф. 18
 – мета-фуга 225
 – скрытая ф. 225
 Футуризм 256
 Х
 Хаос 52, 280, 310, 311
 – хаос в музыке есть молчание 280
 Хорал 138, 165, 166, 167, 170
 Храм 4, 136, 138
 – симфония создает храм внутри себя 136
 Хтоническое 306, 311, 324
 Ц
 Целотоновая гамма 244, 245
 Ценность 36, 40, 42, 68, 79, 91, 127–128, 148, 219, 222, 305, 309, 311
 Ч
 Четвертитон 44
 «Чтойность» 320, 325, 327, 150
 – манифестация «чтойности»
 Ш
 Шашмаком 111, 123
 Шедевр музыкальный 249, 258, 263, 299

Школа 38, 59, 50, 140, 231

– как единство анализа и слуха 50

– школьность vs. первичная интенция 50

Шпрехгезанг 149

«Штурмующая драма» 256

Э

Экуменизм 296

Элегия 312, 313, 113, 137, 254, 269, 271, 275

«Элегия» для струнного оркестра (И. Карабиц... В. Сильвестров) 269

Эмоция, эмоциональная сторона музыки 25, 54–55, 71, 89, 93, 266, 306

Эпатаж 48, 63

«Эпитафия» для фортепиано и струнного оркестра 16

Эскизы, черновики 269, 149, 205, 223

Эскизность, зона эскизности 268, 9, 10, 121, 122

Эстетика 188

Я

Язык

– как возможность сказать внеязыковое 135

– и мелодия 148

Язык и музыка 91, 95, 98, 101, 103

Язык и умение 287

Язык музыки 90, 91, 298

– актуальный 116

– метафорический 88

– первоначальный, праязык 170

– современный vs. актуальный 205

– универсальный 287, 298–299

– авангардный взрыв – реакция на однозначность я. 91

– выдумывать я. 307

– есть условность 205

– зона я. 41

– имеет большую силу, чем композитор 253

– находится в языке, в процессе 169, 289

– невидимые жесты деформации я. 208

– новизна я. как цель композитора 168

– обновление я. 37

– обретение я. душой человека 271

– ореол я. 99, 276

– «попадание» в я.м. 23

– погружение в язык 252

– свободное обращение с я. 289

– условность я. 243, 321

– язык в языке 113

– отношение языковое 42

– языковая серия 98

– и вербальный я. 89

– и форма 70, 75

– и человеческая речь 89

См.: актуальность языка, метаязык

«Widmung» 193

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

А

Айги Геннадий 109, 170, 249, 251, 254, 319, 328
Ализаде Фирангиз 245
Алябьев Александр 159
Андерсен Ганс Христиан 322
Анненский Иннокентий 112, 113
Асафьев Борис 89
Ахмадулина Бэлла 109
Ахматова Анна 47, 113, 254

Б

Балакирев Милий 306
Балей Вирко 159
Бальмонт Константин 110
Баратынский Евгений 110, 124
Барский Вилен 162
Барток Бэла 220
Батюшков Константин 60
Бах Иоганн Себастиан 5, 21, 24, 29, 51, 53, 78, 79, 80, 103, 105, 131,
142, 175, 177, 201, 222, 226, 243, 256, 264, 282, 285, 301, 321, 327
Беккет Сэмюэл 243, 320, 321
Берг Альбан 35, 194, 221
Берио Лучано 60, 241
Берлиоз Гектор 193
Бетховен Людвиг 5, 20, 21, 22, 28, 94, 100, 101, 137, 140, 141, 184, 198,
200, 201, 247, 263, 277, 282, 285, 318, 326, 327
Блаватская Елена 92, 322
Блажков Игорь 16, 33, 34, 35
Блок Александр 16, 207, 266
Бор Нильс 55
Борейко Андрей 51, 88, 136, 142, 215, 164, 237
Бородин Александр 306
Босх Иероним 255
Брамс Иоганнес 196, 224
Брейгель Питер 255
Бродский Иосиф 47, 109
Брукнер Антон 224, 237, 240, 283
Булез Пьер 5, 40, 52, 225, 239

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

В

Вагнер Рихард 37, 177, 178, 240, 270, 271, 277, 283, 299
Вакуленко Сергей 26
Валери Поль 91, 169
Варламов Александр 147, 151
Введенский Александр 63, 95
Веберн Антон 18, 21, 35, 55, 79, 147, 182, 231, 263
Верди Джузеппе 119
Верлен Поль 160
Вивальди Антонио 128, 285
Витковский Евгений 157
Войнаровская Людмила 16, 159
Вольф Хуго 147
Воскресенский Михаил 79

Г

Гавриленко Григорий 162
Гайдн Йозеф 64, 98, 137, 139, 184, 277, 318
Галатенко Инна 249, 313, 316
Гельдерлин Фридрих 322
Гендель Георг 285
Гераклит Эфесский 139, 319
Герасимова-Персидская Нина 6
Гершкович Филипп 21, 201, 259
Гёте Иоганн 124, 164, 263
Гилельс Эмиль 79
Глазунов Александр 306
Глинка Михаил 111, 125, 130, 147, 151, 206
Гобдич Николай 249, 266, 289, 297, 304
Гоголь Николай 188, 284
Годзяцкий Виталий 18, 34, 35
Гомер 143, 255
Гораций Квинт 164, 165, 167
Горовиц Владимир 79, 220
Грабовский Леонид 18, 34, 35, 37
Григ Эдвард 222
Гринденко Татьяна 77
Груббер Франц 289
Губа Владимир 18, 34, 35
Губайдулина Софья 20, 97, 146, 241
Гурецкий Хенрик 184
Гурилев Александр 72, 147, 206, 209

Д

Давид 266
 Данькевич Константин 35
 Даргомыжский Александр 126, 147
 Дебюсси Клод 45, 144, 178
 Дельвиг Антон 47
 Демокрит Абдерский 139
 Денисов Эдиссон 66, 67, 98, 118, 145, 171, 182, 194, 202, 210, 220
 Державин Александр 114, 130, 164, 165, 312
 Джакометти Альберто 328, 329
 Джойс Джеймс 135
 Довженко Александр 181
 Достоевский Федор 222
 Друскин Яков 63
 Дычко Леся 266, 267

Е

Евтушенко Евгений 109
 Есенин Сергей 110

Ж

Жванецкий Михаил 128
 Жданов Андрей 288, 312
 Жуковский Василий 111

З

Зажитько Сергей 293
 Зинькевич Елена 303

И

Иванов Александр 223
 Ивашкин Александр 210, 328
 Иконник Виктор 97
 Иоанн Златоуст 266, 296, 297

К

Кандинский Владимир 162
 Канчелли Гиви 54, 144, 146, 183, 196, 197, 253
 Капица Марина 269

Карабиц Иван 269, 270
 Кейдж Джон 48, 128, 152, 176
 Китс Джон 110, 120, 157, 160, 167, 241
 Кнайфель Александр 20, 54, 183, 184, 220
 Кофман Роман 173, 237, 238, 245, 248
 Кранах Лукас 285
 Кремер Гидон 146, 194
 Кречко Михаил 96, 97, 98
 Крымский Сергей 99, 296
 Ксенакис Янис 5, 53, 54, 140, 162, 178, 179, 180, 185, 188, 202, 310, 320
 Кучер Иван 65

Л

Ламах Валерий 162
 Лао Цзы 181
 Лахенман Хельмут 5, 48, 49, 53, 54, 75, 76, 93, 122, 153, 167, 184, 188, 243, 319
 Леонтович Николай 211
 Лермонтов Михаил 110, 111
 Ли Нелли 16
 Лигети Георгий 187, 311
 Лист Ференц 270, 276
 Лотман Юрий 90
 Лурье Артур 40
 Любимов Алексей 33, 77, 78, 87, 142, 181, 186, 202
 Людкевич Станислав 98
 Лютославский Витольд 137
 Лятошинский Борис 17, 18, 34, 35, 36, 60, 137

М

Маларме Стефан 160
 Малевич Казимир 73, 162
 Малер Густав 16, 28, 40, 188, 221, 224, 276, 277, 302
 Мандельштам Осип 110, 111, 113, 254, 315
 Манн Томаса 160
 Марклевский Анатолий 97
 Матюхин Валерий 16, 65
 Маяковский Владимир 51, 255
 Менделеев Дмитрий 112
 Мендельсон Феликс 252
 Мессиан Оливье 159
 Модильяни Амедео 223

Монигетти Иван 77
 Мосолов Александр 40
 Моцарт Вольфганг Амадей 21, 22, 25, 29, 39, 64, 67, 79, 98, 100, 103,
 105, 111, 137, 139, 144, 146, 177, 183, 201, 209, 222, 230, 247,
 277, 281, 285, 307, 309, 318, 325, 326

Музиль Роберт 24
 Мусоргский Модест 117, 306

Н

Набоков Владимир 135, 163, 222
 Нестьева Марина 215, 303
 Ноно Луиджи 54, 60, 140, 208, 238, 242, 243, 253, 273, 319, 321, 322

О

Окуджава Булат 255

П

Павлишин Стефания 303
 Параджанов Сергей 33, 34, 38, 77
 Пастернак Борис 67, 68, 109, 257
 Перайя Мюррей 230
 Пёрселл Генри 289, 296
 Пикассо Пабло 223
 Пиросмани Нико 59
 Платонов Андрей 222
 Полянским Валерий 97
 Прокофьев Сергей 18, 34, 114, 136, 194, 240, 274, 298, 309
 Пушкин Александр 75, 89, 110, 111, 114, 116, 146, 164, 166, 169, 170,
 206, 207, 243
 Пярт Арво 20, 54, 97, 153, 183, 284

Р

Рахманинов Сергей 94, 110, 111, 176, 230, 298
 Рембо Артюр 66, 160
 Репин Илья 162
 Репка Роман 249, 313, 316
 Рильке Райнер Мария 319
 Римский-Корсаков Николай 126, 127, 306, 309
 Рихтер Святослав 79, 80, 102
 Роллан Ромен 276
 Рославец Николай 40

Россини Джоаккино 37, 89, 299, 309
 Ростропович Мстислав 183
 Рудин Александр 16
 Руссель Давис Денис 202
 Руссо Анри 10

С

Савенко Светлана 303
 Савчук Евгений 98
 Седакова Ольга 313, 314, 318
 Сезанн Поль 10, 91
 Селин Луи-Фердинанд 245
 Сильвестрова Лариса 105
 Сиренко Владимир 225, 245
 Сковорода Григорий 288, 327
 Скорик Мирослав 266
 Скрябин Александр 27, 34
 Соколов Александр 47
 Соколов Григорий 296
 Соколов Иван 51, 142
 Стерн Лоренс 227
 Стравинский Игорь 34, 35, 75, 99, 129, 162, 178, 182, 199, 201, 220,
 280, 282, 297, 298, 308, 309
 Судзуки Дайсэцу Тэйтаро 163, 170

Т

Танеев Сергей 165
 Тарковский Андрей 255
 Тищенко Борис 163, 254
 Толстой Алексей 47
 Толстой Лев 135, 222, 243
 Тынянов Юрий 114
 Тютчев Федор 16, 110, 111, 114, 204, 206, 208, 210, 266, 313

У

Уствольская Галина 126, 228, 229

Ф

Фелдман Мортон 208, 273
 Фельцман Владимир 270
 Фенеху Брайан 174, 177

Фитцджеральд Элла 149
Фрумкис Татьяна 303

Х

Хармс Даниил 63, 95, 315
Хиндемит Пауль 259
Хлебников Велемир 51, 80, 89, 109, 137, 148, 311, 313
Ходасевич Владислав 314, 315
Хорошилов Григорий 127, 249, 250, 251, 253, 254, 312

Ц

Цветаева Марина 254, 255
Целан Пауль 89, 314, 319
Циммерман Алоис 153

Ч

Чайковский Борис 165
Чайковский Петр 73, 92, 111, 127, 140, 227, 252, 285, 318
Черненко Константин 121

Ш

Шагал Марк 223
Шарден Жан-Батист 263
Шевченко Тарас 95, 96, 97, 98, 124, 226, 266
Шелли Перси Биши 110
Шенберг Арнольд 18, 25, 40, 75, 79, 122, 128, 149, 194, 221, 263, 298, 301
Шенберг Гарольд 35, 36
Шестов Лев 188
Шишкин Иван 162
Шмидт Франц 40
Шнитке Альфред 59, 60, 63, 119, 138, 187, 194, 210, 328
Шопен Фридерик 19, 29, 39, 41, 143, 173, 174, 182, 185, 188, 201, 227, 230, 237, 243, 259, 264, 285, 296
Шопенгауэр Артур 318
Шостакович Дмитрий 16, 18, 19, 34, 98, 114, 116, 136, 176, 194, 240, 288
Штогаренко Андрей 35, 36
Штокхаузен Карлхайнц 36, 40, 41, 52, 53, 60, 140, 162, 187, 241, 247, 257, 264, 311
Штраус Иоганн 226

Штраус Рихард 270
Шуберт Франц 25, 29, 43, 49, 50, 73, 80, 91, 92, 111, 121, 123, 128, 139, 145, 147, 176, 183, 209, 210, 224, 225, 230, 247, 253, 264, 270, 271, 272, 273, 277, 319
Шуман Роберт 41, 188, 193, 227, 252

Щ

Щетинский Александр 255
Щютц Генрих 165

Э

Эйнштейн Альберт 55

Я

Яковенко Сергей 114, 115, 117, 119, 121, 164

ПРОИЗВЕДЕНИЯ В.В. СИЛЬВЕСТРОВА, ЗАПИСАННЫЕ НА ДИСК

(Записи из архива композитора)

1 L

1. Симфония №2 для флейты, рояля и струнного оркестра (1965) (дир. И. Блажков)
2. «Кантата» на стихи Тютчева и Блока для сопрано и камерного оркестра (1973) (Нелли Ли – сопрано, дир. И. Блажков)
3. «Серенада» для струнного оркестра (1978) (дир. А. Рудин)
4. «Осенняя серенада» для сопрано и камерного оркестра (1980... 2000) I. «Танго», II. «Серенада», III. «Intermezzo», IV. «Колыбельная» (Л. Войнаровская – сопрано, дир. В. Балей)
5. «Intermezzo» для камерного оркестра (1993) (дир. В. Балей)
6. «Эпитафия» для фортепиано и струнного оркестра (1999) Посвящается Ларисе Бондаренко (В. Матюхин – фортепиано, дир. В. Балей)
7. «Гимн – 2001 год» для струнного оркестра. Посвящается Гие Канчели (дир. В. Матюхин)
8. «Музыка» на слова А. Блока (2006). Посвящается А. Волконскому (домашняя запись – автор)

2 L

9. «Пять пьес для фортепиано» (1961) (Е. Ржанов – *piano*)
- 10–11. «Трио для флейты, трубы и челесты» (1961) (Западный Берлин, 1964)
12. «Мистерия» для альтовой флейты и шести ударных групп (1964) («Пражская весна», 1968)
- 13–15. «Спектры» – симфония для камерного оркестра в 3-х частях *attacca* (1965). Посвящается И. Блажкову (дир. И. Блажков, Ленинград, 1965)
- 16–18. «Монодия» для фортепиано и симф. оркестра (1965)

3 L

- 19–21. «Драма» для скрипки, виолончели и фортепиано (1970–1971) I. Соната для скрипки и фортепиано (*attacca*), II. Соната для виолончели и фортепиано (*attacca*), III. Соната для скрипки, виолончели и фортепиано (А. Марджанян – скрипка, М. Чайковская – виолончель, автор – фортепиано; домашняя запись, 1971)
22. «Медитация» – симфония для виолончели и камерного оркестра (1972). Посвящается М. Ростроповичу (В. Потапов – виолончель, дир. И. Блажков, Киев, 1976)

4 L

- 23–25. «*Quartetto piccolo*» (1961) в 3-х частях *attacca* (квартет им. Лысенко)
26. Квартет № 1 (1974) (квартет им. Лысенко)
27. Соната для фортепиано № 2 (1975). Посвящается А. Любимову (А. Любимов, Франция, 1990)
28. Симфония № 4 для струнных и медных духовых инструментов (1976). Посвящается А. Волконскому (дир. Дж. Кахидзе, Мюнхен, 1990)
- 29–31. Кантата на стихи Т. Шевченко для смешанного хора *a capella* (1977). Посвящается Я.С. Друскину («Думка», дир. Е. Савчук)

5 L

32. «Лесная музыка» на стихи Г. Айги для сопрано, валторны и фортепиано в 3-х частях *attacca* (1977–1978). Посвящается В. Ламаху. (Л. Стовбун – сопрано, А. Карпань – валторна, В. Матюхин – фортепиано)
- 33–56. «Тихие песни» для голоса и фортепиано (цикл из 24 песен на слова классических поэтов) (1974–1977). (О. Яковенко – баритон, И. Шепс – фортепиано)
- 57–60. Четыре песни на слова О. Мандельштама (1982) (С. Яковенко – баритон, автор – фортепиано)

6 L

61. Симфония № 5 (1980–1982). Посвящается Р. Кофману (дир. – В. Юровский)
62. «Постлюдия» – симфоническая поэма для фортепиано с оркестром (1984). Посвящается А. Любимову (А. Любимов – фортепиано, дир. В. Юровский)
- 63–69. Семь песен на стихи А. Пушкина (2007). Посвящается Ларисе Бондаренко (домашняя запись – автор, 2007)

7 L

70. «Ода соловью» на стихи Дж. Китса (перевод В. Потаповой), кантата для сопрано и камерного оркестра (1983). (Л. Войнаровская – сопрано, дир. В. Балей)
71. Квартет № 2 (1988). В. С. и Е. Н. ... в память (квартет им. Лысенка)
72. «*Exegi monumentum*» («Памятник») симфония для баритона и симфонического оркестра на стихи А. Пушкина (1987); Посвящается Г. Гавриленко (С. Яковенко – баритон, дир. А. Бореико)

8 L

73. «*Widmung*» («Посвящение») (1990–1991) симфония для скрипки и оркестра. Посвящается Г. Кремеру.
(Г. Кремер – скрипка, дир. В. Ашкенази, Берлин, 1993).
74. «Мета-музыка» симфония для фортепиано и оркестра (1992). Посвящается А. Любимову
(А. Любимов – фортепиано, дир. А. Тамай, Берлин, 1993).
- 75-77. Три песни на слова Ф.Тютчева (2007).
Посвящается Л. Мартинезу (домашняя запись – автор)

9 L

- 78-82. Симфония № 6 для большого симфонического оркестра (1994–1995). Посвящается В. Балею. (дир. А. Борейко)
83. «Мета-вальс» – симфоническая поэма для фортепиано (1992). Посвящается В. Сиренко. (дир. В. Сиренко)
- 84-85. «Диптих» для хора *a capella* (1995). Посвящается М. Коцю.
I. «Отче наш...» (*attaca*), II. «Заповіт» на слова Т. Шевченко.
(Хоровая капелла «Думка», дир. Е. Савчук)
86. «Реве та стогне Дніпр широкий» (2006) первая часть
«Псалмов» на стихи Т. Шевченко для хора *a capella*
(эскиз – автор).

10 L

87. Симфония № 6 для большого симфонического оркестра (1994–1995) (Дир. Р. Кофман, запись с концерта, Бонн, 2007)
88. Симфония № 7 для большого симфонического оркестра (2002–2003). Посвящается Ларисе Бондаренко
(дир. В. Сиренко)
- 89-90. Две песни на стихи Г. Айги (2003)
- 91-93. Три песни на стихи Г. Хорошилова (2003)

11 L

- 94-107. «Багатели и серенады» (2005–2006).
(Исп. автор – фортепиано)
108. «Элегия» (2000–2002) для струнного оркестра.
Посвящается М. Капице (И.Карабиц В. Сильвестров).
- 109-111. «Тихая музыка» для струнного оркестра (2003). (М. Eicher)
I. Вальс мгновений, II. Вечерняя серенада, III. Мгновения
серенады
- 112-113. «Прощальная серенада» (2003) для струнного оркестра.
Посвящается И. Карабицу
114. «Вестник – 1996 год» для фортепиано, синтезатора и
струнного оркестра. Посвящается Ларисе Бондаренко

- 115-117. «Два диалога с послесловием» для фортепиано и струнного
оркестра. Посвящается А. Пярту (Ch. Poppen – дир.):
I. Свадебный вальс (1826.....2002) (Ф. Шуберт.....
В. Сильвестров), II. «Постлюдия» (1882...2001) (Р. Вагнер...
В.Сильвестров), III. «Утренняя серенада» (2002)
(.....В. Сильвестров). (дир. В. Матюхин)
- 118-119. «Два вальса» (2007). Посвящается И. Барсовой
(домашняя запись – автор)
- 120–126. «Всенощные песнопения» для хора *a capella*
(2006, М. Гобдич – дир., хор «Киев»)
- 127-130. «Посвящение Г. Перселу» (2007) ор. 95
(домашняя запись, автор – фортепиано)
131. «Настала тиха ніч» для хора *a capella* (2007),
слова – аноним, (эскиз – автор)

12 L

- 132–143. «Литургические песнопения» для хора *a capella* (2005).
(Хор «Киев», дир. М. Гобдич).
- 144–145. «Две духовные песни» для хора *a capella* (2006).
I. «Алилуйя», II. «Ave Maria» (Хор «Киев», дир. М. Гобдич).
- 146–154. «Девять вальсов» (2007) ор.106.
(домашняя запись – автор).
- 155–156. «Пять музыкальных моментов» (2007) ор.107.
(домашняя запись – автор).
- 157–159. «Шесть вальсов» (2007) ор. 108.
(домашняя запись – автор).
- 160–161. «Две пьесы» (2007) ор. 96. Посвящается В. Балею.
- 162–163. «Посвящение» для голоса и фортепиано (2005).
Посвящается С. Савенко
I. «Пастораль» (фортепиано-соло), II. «Элегия»
(сл. Г. Хорошилов) (домашняя запись – автор).
- 164 –165. «Две песни» на слова В. Хлебникова (2005).
Посвящается С. Савенко
I. «Кузнечик» (*attaca*), II. «Бабочка»
(домашняя запись – автор).
166. «Диптих» для голоса и фортепиано (2004).
Посвящается Ларисе Бондаренко
(И. Галатенко – сопрано, Р. Репка – фортепиано)
I. Стихотворение Ф. Тютчева, II. Постлюдия (*piano solo*)
- 167–170. «Четыре песни» (2006). Посвящается А. Вустину
I. «Голос» (О. Седакова), II. «Ноктюрн» (В. Ходасевич),
III. «Голоса» (П. Целан, перев. М. Белорусца) IV. «Элегия»
(О. Седакова) (домашняя запись – автор)

APPENDIX

For books – 1

- 1-3. «Три элегии» (2006). В память Г. Айги (сл. В. Ходасевича)
- 4-5. «Две песни» (2006).
I. «Дождь» (Д. Хармс)
II. «Звук осторожный...» (О. Мандельштам)
6. «Две элегии» на слова Р. Кофмана (2005).
- 7-8. «Две серенады» на сл. П. Бобровского и Н. Вареник (2004).
Посвящается Ларисе Бондаренко
- 9-11. Три песни (2003)
I. «Песня Судьбы» (А. Блок), *attaca* (6 – пауза), II. «Прелюдия Будущего...» (В. Маяковский), *attaca* (12 – пауза)
III. «Последняя песенка странствующего подмастерья» (Я. Ивашкевич, перев. М. Павловой)
12. «Мой дар» на сл. Е. Баратынского (2-й вариант) (2008).
13. «Тихая ода» на слова С. Вакуленко (2009).
Посвящается С. Вакуленко

For books – 2

- 1-2. «Две рождественские колыбельные» для хора *a capella* (2006) (хор «Киев», дир. М. Гобдич).

For books – 3

- 1-2. «Два псалма Давида» для хора *a capella* (№27, 22) (2007).
Посвящается И. Блажкову
- 3-4. Два духовных песнопения (2008).
I. «Не отвержи мене...» II. «Аллилуйя»
- 5-6. Две духовные песни (2007).
- 7-9. Три духовные песни (2006).
(Хор «Киев», дир. М. Гобдич)

For books – 4

- 1-2. Две духовные песни для хора *a capella* (2008).
(Хор «Киев», дир. М. Гобдич).
I. «Аллилуйя» II. «Многая літа...»
3. «Элегия» для скрипки solo (2010).
Посвящается Ф. Дружинину (фортепианный эскиз – автор)
4. «Посвящение I. S. B.» для скрипки и фортепиано (*quasi Echo*) (2009) (В. Пивненко – скрипка, В. Матюхин – фортепиано)
5. «Молитва» на слова О. Седаковой для хора *a capella* (2010).
Посвящается С.Б. Крымскому (фортепианный эскиз – автор)

For books – 5

- 1-2. «Две песни» (2010). Посвящается Ларисе Бондаренко
I. «На заре туманной юности...» (Кольцов)
II. «Редет облаков летучая гряда...» (Пушкин)
3. «Элегия» на слова В. Хлебникова (2010).
Посвящается Л. Грабовскому
- 4-6. «Три песни» на слова Б. Пастернака (2009).
Посвящается Ю. В. Малышеву.
7. «Элегия» на слова Я. Верещарина (2008).
- 8-9. «Две песни» на слова Ст. Тельнюка.
10. «Прощай...» на стихи Дж. Китса, перев. С. Крутикова (2010, домашняя запись – автор)
- 11-13. «Посвящение Г. Сковороде» для хора *a capella* (2009) (эскиз – автор)
I. «Псалом» на слова Г. Сковороды, II. «Аллилуйя»
14. «Псалом» для хора *a capella* на стихи П. Целана, перев. О. Седаковой (2010). Посвящается Г. Канчели (эскиз – автор)
15. «Пастораль» для хора *a capella* на стихи П. Тычины (2010).
Посвящается А. Пярту (Эскиз – автор)
16. «Думи мої...» на слова Т. Шевченка для хора *a capella* (2008).
Посвящается В. Балею (эскиз – автор).
- 17-19. «Три духовные песни» для хора *a capella* (2010).
Посвящается И. Лапинскому (эскиз – автор).
I. «Херувимская»
II. «Псалом Давида» (№24)
III. «Пасхальный псалом»
20. «Посвящение – всем и каждому» для хора *a capella* на слова А. Кочеткова (2010). (эскиз – автор)
21. «Три серенады» (2010). И. С. Царевич... в память (домашняя запись, фортепиано – автор)

For books – 6

1. «Пастораль и элегия» на стихи К. Батюшкова (2007)
I. «Пастораль» (*piano solo*), II. «Элегия»
- 2-4. «Три песни» на стихи Б. Пастернака и Гете (2008).
Посвящается О. Киве
- 5-6. «Две песни» на стихи Ю. Балтрушайтиса и Э. Дикинсон (2007)
- 7-8. «Две песни» (2008). Посвящается Ларисе Бондаренко.
I. «Приближается звук» (Блок), II. «Не ветер...» (А. К. Толстой)
- 9-11. «Три песни» (2008) на стихи А. Пушкина.
Посвящается Н. А. Дейч.
I. «Дар напрасный...», II. «Я помню чудное мгновенье...»,
III. «Фонтан»

- 12-14. «Три песни» (2008)
 I. «Элегия» на слова Г. Гурьева
 II. «Элегия» на слова Е. Ветровой
 III. «Пастораль» на слова В. Экелунда
- 15-16. «Две песни» на слова А. Пушкина (2008).
 Посвящается Я. Верещагину.
 I. «В степи мирской...», II. «Лишь розы увядают...»
17. «Три хокку» на стихи М. Басе (2008).
 Посвящается О. Седаковой
18. «Мой дар» на стихи Е. Баратынского (2008). 1-й вариант.
- 19-20. «Две элегии» на стихи П. Целана, пер. М. Беларуса (2009).
 (Посвящается Ларисе Бондаренко) *Л. Бондаренко*
- 21-22. «Пять песен» на стихи О. Седаковой и Дилана Томаса (2009)
 1-3, 5 сл. О. Седаковой 4. Сл. Д. Томаса, пер. О. Седаковой
 (домашняя запись – автор)
- 23-27. «Пять песен» на стихи О. Седаковой и Дилана Томаса (2009)
 1-3, 5 сл. О. Седаковой 4. Сл. Д. Томаса, пер. О. Седаковой
 (домашняя запись – автор)

For books – 7

- 1-2. «Семь пьес» (2005) ор. 69. Посвящается Ларисе Бондаренко.
 I–VI. «Мгновения Гайдна» (attaca) VII. «Песня Орфея»
3. «Пять серенад» (2005). Посвящается С. Пилютикову
- 4-6. «Три пьесы» (2006)
- 7-11. «Четыре пьесы» (2006). Посвящается Ларисе Бондаренко.
 (Две колыбельные, элегия и серенада)
 (домашняя запись – автор)

For books – 8

- 1-3. «Три пьесы» (2009) ор. 131. Посвящается С. Крутикову
 I. «Мазурка», II. «Серенада», III. «Вальс»
- 4-5. «Три пьесы» (2009) ор. 147
- 7-9. «Три пьесы» (2009) ор. 148
- 10-11. «Два вальса» (2009) ор. 149. Посвящается Лиле О.
12. «Три серенады» (2010) ор. 161. И. С. Царевич... в память
- 13-14. «Посвящение Р. Шуману» (2010) ор. 162
15. «Мгновение Гайдна...» (2010) ор. 163.
 Посвящается Р. С. Леденеву
- 16-17. «Посвящение Францу Листу...»
- 18-21. «Пять вальсов» (2007) ор. 98. Посвящается М. Нестеровой *Нестеровой*
22. «Три рождественских вальса» (2008) ор. 151.
23. «Три пасторали» (2008) ор. 150.

For books – 9

- 1-11. «Ступени» (1980-1982, 1997), цикл из одиннадцати песен
 (attaca) на слова классических поэтов (Яна Иванилова –
 сопрано, Алексей Любимов – фортепиано)

- 12-13. «Устная музыка» (1998-1999)
 I. «На день рождения Т. Ф. (attaca)»
 II. «На день рождения Т. Р.» (автор – фортепиано)
14. «Чакона» (2007) на слова А. Ахматовой.
 Посвящается Ф. Дружинину (домашняя запись – автор)

For books – 10

- 1-7. «Мелодии мгновений» (2004–2005) – семь циклов (attaca)
 для скрипки и фортепиано.
 I. «Пять пьес» Посвящается Г. Кремеру.
 II. «Три пьесы» Посвящается А. Баженову.
 III. «Три пьесы» Посвящается Хелле Мустонен.
 IV. «Мелодии мгновений» Посвящается О. Рексрот.
 V. «Две элегии». Посвящается Э. Идельчуку.
 VI. «25.X. 1893г... в память о П. И. Ч.»
 VII. «Песни без слов». Посвящается Б. Пивненко.
 (Богдана Пивненко – скрипка, Валерий Матюхин –
 фортепиано, Брно, 2010)
8. «Икона» (2004) для струнного квартета (исполнитель –
 Rosamunde Quartett. Базель, 2004).
- 9-10. «Музыка в зимнюю ночь» (2004), версия для фортепиано и
 синтезатора («ветер»). Посвящается В. Игнатову.
 I. «Танго» (attaca) II. «Серенада земляничной поляны»
 (домашняя запись – автор)
- 11-12. «Диптих» (2004)
 I. Ф. Тютчев «Слезы людские» II. Постлюдия
 (исполняет автор)

For books – 11

1. «Симфония №6» (1994-1995). Посвящается В. Балею
 (дир. Вирко Балей, Киев, 1998, (премьера)).
2. «Симфония №1» (1963; ред. 1974) в трех частях attaca.
 Посвящается Ларисе Бондаренко (дир. В. Саренко, Киев, 2001)
- 3-5. «Эсхатофония» (1966) – симфония №3 для большого
 симфонического оркестра (в трех частях attaca)
 (дир. Бруно Мадерна; Дармштадт, 1968)

For books – 12

- 1-7. «Реквием для Ларисы» (1997-1999) (капелла «Думка» и
 Национальный симфонический оркестр Украины,
 дир. В. Сиренко, хормейстер Е. Савчук)

For books – 13

- 1-4. «Четыре пьесы» (2008), op. 108
I. «Прелюдия» II. «Intermezzo» III. «Вальс» IV. «Intermezzo»
- 5-14. «Десять пьес» (2008), op. 117
I. «Пастораль» II. «Вальс» III. «Вальс» IV. «Intermezzo»
V. «Вальс» VI. «Серенада» VII. «Вальс» VIII. «Вальс»
IX. «Вальс» X. «Пастораль»
- 15-16. «Две пьесы» (2008), op. 112. В. Бибику... в память.
I. «Элегия» II. «Вальс»
- 17-19. «Три багатели» (2008), op. 111
- 20-21. «Шесть вальсов» (2008), op. 119 (for Jean-Paul Dessy)
- 22-23. «Две пьесы» (2008), op. 115. Б. Архимовичу... в память
I. «Пастораль» II. «Элегия»
24. «Три серенады» (2008), op. 116. Посвящается Ю. Полубелову
- 25-28. «Шесть багателей» (2008) op. 113.
Посвящается А. Любимову, (домашняя запись – автор)

For books – 14

- 1-2. «Мгновения Поэзии и Музыки» (2003), версия для голоса и фортепиано. Посвящается М. Белорусцу
I. Стихотворение Пауля Целана (пер. М. Белорусца) *attaca*
II. «Мелодия – *post scriptum*» (piano solo)
- 3-5. «Прощальная песня» (2005). Г. Хорошилову... в память
I. «Элегия» (piano solo) II. Стихотворение Г. Хорошилова
III. «Колыбельная» (piano solo)
- 6-8. «Три элегии» (2005)
I. «Элегия» на слова М. Новиковой II. «Intermezzo» (piano solo)
III. «Ангел» на стихи М. Лермонтова
- 9-10. «Две песни» (2006) на слова И. Мамушева
- 11-15. «Пять песен» (2007) на стихи И. Франка
(домашние записи – автор (эскизы))
I. «Твої очі...» II. «Ой ти, дівчино...» III. «Розвійтеся з вітром...» IV. «Сипле сніг...» V. «Хоч ти не будеш квіткою цвісти...»

For books – 15

- 1-4. «Пять песен» на слова Ю. Балтрушайтиса (2007).
Посвящается В. Балакаускасу
I. «Призыв» II. «Тишина» III. «Ночь» IV. «Мгновения»
V. «Синева»
- 5-7. «Три песни» (2007). Посвящается Ф. Дружинину
I. «Чакона» на стихи А. Ахматовой II. «Карусель» на стихи Ю. Балтрушайтиса III. «Элегия» на стихи А. Блока

- 8-9. «Две песни» (2003), (домашние записи – автор (эскизы))
I. «Я вас люблю...» на стихи А. Пушкина, *attaca*
II. «Колыбельная Эмилию – коту и пианисту» (сл. В.С.)

For books – 16

1. «Два хора» (2006). Посвящается Ларисе Бондаренко
(дир. Н. Кречко)
I. «Заспівайте сестро...» (Л. Киселев) *attaca* II. «Ave Maria»
- 2-3. «Две песни» (2007) (домашняя запись – автор)
I. «Песочные часы» на стихи Ю. Балтрушайтиса
II. «Элегия» на стихи Э. Дикинсон, перев. В. Марковой

For books – 17

- 1-3. «Четыре багатели» (2006) op. 87 (домашняя запись – автор)
4. «Четыре пасторали» (2006) op. 156.
Посвящается А. Кнайфелю (домашняя запись – автор)

For books – 18

1. «Misterioso» (1996) для кларнета и фортепиано
(Е. Оркин – кларнет + фортепиано)
- 2-8. «Орфей – вечная мелодия» (1997–1998)
(синтезатор «Roland XP-80», исп. – автор)

For books – 19

1. Беседа В. Сильвестрова с К. Сиговым.
2. «Псалом» (2010) на слова апостола Павла для хора *a capella*
Посвящается К. Сигову (фортепианный эскиз – автор)
- 3-4. «Две багатели» (2010) op. 159
для фортепиано (домашняя запись – автор)
5. «Вальс» (2010) op. 160 (на день рождения С.Б. Крымского)
для фортепиано (домашняя запись – автор)

For books – 20

- ①③ Три «кит» песни (1973) (на укр. языке)
I. «Три слухайся...» (сл. Т. Ковала)
II. «Святу слів» (сл. В. Куріньського)
III. «Пам'яті Тарсія Лоркі» (сл. В. Куріньського)
квіт Лариса Б.; автор (фортепиано)
[дом. запис 1973 год]

**По вопросам заказа и приобретения
просим обращаться:**

г. Киев – 04070
издательство «ДУХ І ЛІТЕРА»
ул. Волошская, 8/5
корпус 5, ком. 210
тел./факс: (38-044) 425 60 20
E-mail: duh-i-litera@ukr.net – отдел сбыта
litera@ukma.kiev.ua – издательство
<http://www.duh-i-litera.kiev.ua>