

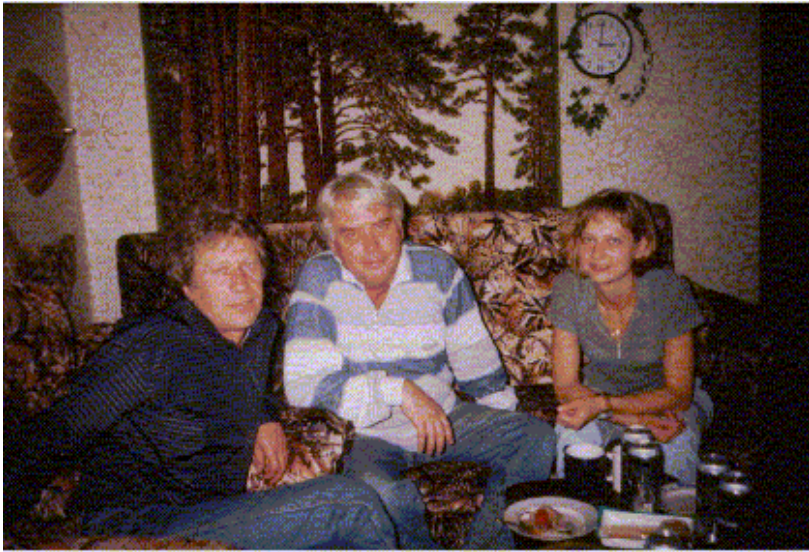
Государственный музыкально-педагогический институт
имени М.М. Ипполитова-Иванова

Д.И. Шульгин
Т.В. Шевченко

**ТВОРЧЕСТВО -
ЖИЗНЬ
ВИКТОРА
ЕКИМОВСКОГО**

Монографические беседы

Москва-2003



Екимовский В.А., Шульгин Д.И., Шевченко Т.В.

Шульгин Д.И., Шевченко Т.В.

Творчество-жизнь Виктора Екимовского. Монографические беседы. – М.: Государственный музыкально-педагогический институт им. М.М. Ипполитова-Иванова. – 209 с.

Книга «Творчество-жизнь Виктора Екимовского» написана в содружестве двух авторов – музыковеда Т.В. Шевченко и Д.И. Шульгина. Ее содержание, решенное в жанре "монографических бесед", посвящено творчеству Виктора Екимовского – одного из ярких современных российских композиторов, его общественной жизни, далеко не ординарным взглядам на всевозможные аспекты современного искусства и музыку прошедших столетий, на исполнительскую деятельность ряда отечественных и зарубежных музыкантов. В книге представлены многочисленные оценки и анализы композитора собственных сочинений, рассказывается об истории их создания, о первых и последующих исполнениях. Вся работа написана на основе эксклюзивных бесед ее авторов с Виктором Алексеевичем Екимовским.

ISBN 5-93994-003-X

© Шульгин Дмитрий Иосифович, текст – с. 3-149, 1983-2000

© Шевченко Татьяна Васильевна, текст – с. 150-173, 1999-2000

Оглавление

О композиторе.....	5
О книге.....	7
ГЛАВА 1 «ЗНАКОМСТВО».....	11
ГЛАВА 2 «ВЕЧНОЕ ОБНОВЛЕНИЕ».....	27
Композиция 1 (1969).....	27
Композиция 2 (1969).....	31
Композиция 4 (1969).....	35
Композиция 5. «Каденция» (1970).....	38
Композиция 6. «Подблюдные гадания» (1970).....	41
Композиция 7 (1970).....	42
Композиция 8. Трио-соната da camera (1971).....	44
Композиция 9. Лирические отступления (1971).....	46
Композиция 10. Sublimations (1971).....	51
Композиция 13. Ave Maria (1974).....	53
Композиция 14. «Balletto» (1974).....	55
Композиция 15. Kammervariationen – Камерные вариации (1974).....	60
Композиция 16. Ноктюрны (1974).....	65
Композиция 22. Квартет-cantabile (1977).....	66
Композиция 24. Иерихонские трубы (1977).....	68
Композиция 28. Бранденбургский концерт (1979).....	72
Композиция 30. Прощание (1980).....	76
Композиция 31. Die ewige Wiederkunft– Вечное возвращение (1980).....	79
Композиция 32. Cantus figuralis – Многоголосное пение.....	82
Композиция 33. Соната с похоронным маршем (1981).....	86
Композиция 39. Мånдала (1983).....	90
Композиция 40. Стансы (1984).....	95
Композиция 42. Прелюдия и fuga для органа (1985).....	99
Композиция 43 (1986).....	101
Композиция 44. В созвездии Гончих Псов (1986).....	104
Композиция 51. Двойные камерные вариации (1989).....	108
Композиция 52. Успение (1989).....	112
Композиция 55. "Deus ex machina" – "Бог из машины" (1990).....	114
Композиция 56. Тройные камерные вариации (1991).....	116
Композиция 58. Посиделки двух пианистов... (1992).....	119
Композиция 59. "Полет воздушных змеев"(1992).....	120
Композиция 60. Лунная соната (1993).....	123
Композиция 61. «Симфонические танцы» (1993).....	126

Композиция 63. Из каталога Эшера (1994).....	131
Композиция 64. La Favorite - La Non favorite (1994).....	134
Композиция 65. 27 разрушений (1995)	136
Композиция 66. Зеркало Авиценны (1995).....	138
Композиция 71. Призрак театра (1996).....	141
Композиция 72. Лебединая песня [Первая] (1996).....	143
Композиция 73. «Лебединая песня» [Вторая] (1996).....	145
Композиция 74. «Лебединая песня» [Третья] (1996).....	147
Композиция 75. Эффект Допплера (1997)	150
14.10.1999.....	152
Композиция 76. Урок музыки в византийской школе (1998). 155	
Композиция 78. Graffiti (Граффити) (1998)	156
Композиция 79. Corona di sonetti (Венок сонетов)(1999)	157
Композиция 80. Vers libre (1999)	159
Композиция 81. «Словарь непечатных выражений» (1999)...	160
ГЛАВА 3 «НА РАСПУТЬЕ!?»	162
Примечания	176
Именной указатель.....	189
Каталог основных сочинений	204
Каталог публикаций В.Екимовского	209
Список литературы о Екимовском	215

О композиторе

Виктор Алексеевич Екимовский – композитор, чьё творчество уже сегодня может быть определено в современной музыкальной культуре как исключительно яркое художественное явление, – композитор авангардист, органично связавший своё талантливое "я" и с лучшими достижениями далекого и близкого музыкального прошлого, и с самыми перспективными и жизнестойкими авангардными находками своих современников.

Начало его творческого пути – 60-е - 70-е годы – это время неустанного поиска и стремительного освоения нового музыкального языка, конец 80-х - начало 90-х – активное созидание и обретение собственного стиля, конец 90-х – его совершенствование.

Сейчас, когда искусство Виктора Екимовского находится на подъеме, музыкальная общественность начинает воспринимать многие из его композиций как интересное, оригинальное и перспективное конструктивное явление, как сочинения удивительно музыкальные, отличающиеся сложнейшим драматургическим содержанием, как музыку, наполненную страданием и болью и, одновременно, жёстким сарказмом и иронией, как музыку, в которой есть место и удивительному юмору и даже откровенному смеху, и одновременно тончайшей печали, поэтичности, как просто красивую музыкальную архитектуру и как мир художественных образов, навсегда и неразрывно связанный со всей окружающей композитора и нас Жизнью.

Наверное, еще не близко то время, когда искусство этого крупного мастера "звуковой скульптуры" получит свое заслуженное признание. И В.Екимовскому, как и многим другим ярким представителям его мощного поколения, предстоит не один раз испытать боль от незаслуженных языков злого критического пламени, окунуться в ледяные водопады неприятия "генералов от искусства", познать горечь непонимания отдельных "слушательских сословий".

Но, к счастью, первые свои "медные трубы" Виктор Екимовский уже услышал, и не только за рубежом, но и у себя на Родине – в России. Уже сегодня отечественное музыковедение и слушатели начинают всё пристальнее вслушиваться в сочинения этого композитора, интересоваться его духовным миром, тайнами творческой лаборатории, историей этих сочинений и при этом не перестают удивляться постоянно новым и ярким его музыкальным открытиям, свершениям.

На рубеже 80-90-х гг. XX столетия Екимовский становится одним из лидеров движения молодых советских «поставангардистов», стремившихся освоить лучшие достижения современной отечественной и западной музыки, доступ к которой в те времена был уже, к счастью, открыт для наших музыкантов.

В конце 90-х творчество Екимовского обретает большое признание не только в профессиональной среде отечественных и западных музыкантов, но и у широкого круга слушателей. Его произведения всё чаще звучат со сцены и, в том числе, на многих очень авторитетных международных фестивалях.

Все эти годы он пишет также большое количество критических статей и аннотаций, ставя своей задачей широкую пропаганду творчества многих отечественных и зарубежных композиторов-современников, выступая при этом без всякой оглядки на возможные последствия как для своей творческой деятельности, так и обычной повседневной жизни. В конце девяностых годов Екимовский выдвигается на пост руководителя Ассоциации современной музыки, став, таким образом, наследником выдающегося русского композитора Эдисона Васильевича Денисова.

На протяжении 35-ти лет профессиональной композиторской деятельности Екимовским создано около 200 произведений. Среди них более 50-ти обрели широкую концертную жизнь на Родине и в десятках зарубежных стран, в частности, Германии, Франции, Голландии, Англии и многих, многих других¹. Десятки композиций Екимовского записаны на пластинках, компакт-дисках. Все его сочинения куплены, буквально, на корню, то есть от самого первого до ещё не написанных, крупнейшими западными издательствами Hans Sikorski и Le Chant du Monde. В последние годы популярность композитора у многих зарубежных исполнителей привела к появлению большого ряда интересных творческих заказов.

¹ Например, его «Balletto», число исполнений которого далеко перевалило за цифру 100.

О книге

Книга содержит три главы (Глава 1. Знакомство, Глава 2. Вечное обновление, Глава 3. На распутье!?) и четыре приложения (Примечания, Именной указатель, Каталог основных сочинений, Каталог музыкаловедческих публикаций В.Екимовского)².

Все главы выстроены на материале бесед с композитором. Содержание этих материалов – ответы композитора на более, чем 100 вопросов различного порядка, в том числе, на вопросы, посвященные его биографии, творческим позициям, отношению к музыке композиторов прошлого и настоящего времени, к собственным сочинениям и их исполнителям, его рекомендациям, относящимся к исполнению своих композиций, оценкам премьер и некоторых других исполнений (включая сюда как удачные, так и неудачные, с точки зрения самого композитора), творческим и дружеским контактам с отечественными и зарубежными деятелями искусства и др.

Определенная часть вопросов была подготовлена до начала бесед с композитором, в том числе те, которые в свое время были поставлены перед И. Стравинским, П. Хиндемитом, А. Шенбергом, Ф. Пуленком, В. Лютославским, Д.Д. Шостаковичем, а также вопросы, на которые давали ответы в своих интервью одному из авторов этой книги Альфред Шнитке и Эдисон Денисов³.

Другие вопросы готовились на основании анализов предшествующих бесед с Виктором Екимовским и его композиций. Такая подготовка позволяла "наводить" композитора на информационно более емкие ответы по проблемам, возникавшим как перед сочинением этих композиций, так и в процессе их сочинения, заставляя его даже (в ря-

² Кроме этой работы Д.И. Шульгиным опубликована книга «Современные черты композиции Виктора Екимовского», которая предлагается в качестве первого и в теоретическом отношении относительно нового монографического исследования общехарактерных закономерностей современного музыкального языка и формообразования, проявляющего себя на уровне разных и, в том числе, ранее не исследованных компонентных (= параметрных) слоев музыкальной ткани, связанных с творчеством одного из наиболее ярких, самобытных и талантливых отечественных композиторов. Её содержание составляют в большинстве своём только оригинальные аналитические материалы, не имеющие опубликованных аналогов. Текст книги, идеи и материалы, положенные в его основу, формировались в период с 1983 по 1995 годы, а её окончательный вариант написан в 2000 году.

³ См.: Д.И. Шульгин «Годы неизвестности Альфреда Шнитке» (М.1993) и «Признание Эдисона Денисова» (М.1998).

де случаев) спорить с собеседниками, а в результате давать ту информацию, которая при пассивных – "слушательских" – беседах обычно не бывает получена.

Третьи вопросы возникали спонтанно в процессе бесед и имели своей задачей уточнить отдельные высказывания композитора, создать психологическую ситуацию, которая бы позволила ему высказываться с большей откровенностью и подробностью.

В текст бесед внесены следующие корректировки:

переносы ответов и вопросов из одних встреч в другие;

переносы предложений и отдельных абзацев из текста бесед одних месяцев или даже лет в другие. Причина – желание скомпоновать материалы бесед в соответствии с родственными проблемами и вопросами, сделать отдельные ответы более подробными, полными. В тех же случаях, когда при ответе на одни и те же, или сходные вопросы, заданные в разное время, композитор давал не во всём сходные ответы, а в некоторых (редких!) случаях даже противоречивые, "разговорные материалы" никуда не переносились. Это, по нашему мнению, позволяет, в одних случаях, увидеть определенную эволюцию во взглядах, оценках и самооценках композитора, произошедшую за многие годы наших встреч, а в других – осознать личность композитора В.Екимовского как далеко неординарную и в чем-то даже противоречивую;

сделаны различные и относительно многочисленные купюры⁴ – композитор чаще всего отвечал искренне, не щадя себя (но, правда, и других), неоднократно возвращаясь при этом к ранее сказанному, повторяя отдельные определения и фразы; кроме того, некоторые его мысли обрывались, не находя либо своего продолжения, либо представляясь Виктору Екимовскому не достаточно правильными, поэтому многое из этого (но не всё!) исключено из текста книги. В то же время, в ряде случаев, здесь сохранены повторы отдельных слов и, так называемые, "сорные" слова, предлоги, а также некоторые "живые словечки" (иногда произнесенные с юмором, иногда и с некоторой резкостью); в отдельных абзацах текста сохранена та расстановка подлежащих, сказуемых, наречий и тому подобных речевых единиц, ко-

⁴ Купюры выделены многоточием. В зависимости от масштаба той или иной купюры, соответственно, меняется протяженность многоточия.

торая позволяет ощутить беседы как "живое" общение с композитором, то есть то, что несёт в себе характерную для него манеру речи, в которой особенно ощущается его искренность, стремление убедить в чем-то своего *l'interlocuteur* и подчас даже самого себя;

при чтении Виктором Алексеевичем Екимовским предпоследнего варианта книги, ряд своих ответов он подверг самостоятельной литературной обработке.

Раздел "Примечания" включает в себя 12-ть больших цитат из книги композитора "Автобиография". Ссылки на эти примечания сделаны в тексте книги "звездочками". Необходимость создания такого раздела продиктована тем, что в процессе бесед определенная часть информации и, прежде всего, связанной с общественной деятельностью Виктора Екимовского, в том числе, на поприще АСМа, не оказалась освещенной должным образом, причем не столько по вине собеседников, сколько по желанию самого композитора, который в те годы работал над собственной "Автобиографией" и, по его выражению, "несколько устал от всей этой проблематики", "литературно выдохся". В основном эта информация относится к истории АСМа и его знаменитого ансамбля под руководством Юрия Каспарова, характеризует отдельных участников этого ансамбля и композиторов, чьи сочинения исполнялись "каспаровцами", к Фестивалю «Альтернатива», к личности нашего выдающего "маэстро ударных" Марка Пекарского, а также к отдельным сочинениям Екимовского – «Эффект Допплера», «Призрак театра», «27 разрушений», «Лунная соната», некоторые пьесы из цикла «*La Favorite - La Non favorite*».

Раздел "Каталог" охватывает только те сочинения Виктора Екимовского, которые оцениваются им как "единственно достойные своего исследования". В отличие от авторского каталога, представленного в его "Автобиографии", здесь добавлены еще пять сочинений – Композиция 76. Урок музыки в византийской школе (1998), Композиция 78. *Graffiti* (Граффити) (1998), Композиция 79. *Corona di sonetti* (Венок сонетов) (1999), Композиция 80. *Vers libre* (1999), Композиция 81. Словарь непечатных выражений (1999).

В разделе "Музыкаведческие публикации В.Екимовского" дано перечисление более, чем 150 публикаций композитора по разной тематике. В основном, все они являются его рецензиями на сочинения разных авторов, концерты и фестивали. Подобного рода информация

позволяет, хотя и косвенно, представить себе ещё одну важную творческую грань личности Виктора Екимовского.

Все материалы раздела, посвященного публикациям о композиторе, в основном можно отнести к разряду рецензий, не содержащих подробного и, с нашей точки зрения, глубокого музыковедческого анализа его сочинений. Исключение здесь – только научные исследования А.С. Соколова [Соколов А. Константы индивидуальности. Музыкальная академия, 1992, № 4, с.46-50 и Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. (Глава 7: Виктор Екимовский. Камерные вариации) М., Музыка, 1992, с.241-256]⁵, отчасти, В. Барского (Владимир Барский. Лирическое отступление с комментариями или Тот самый Екимовский. Музыка из бывшего СССР. М., 1994)⁶ и две краткие статьи-рецензии В. Рожновского (Рожновский В. Музыка в СССР, 1986, X-XII, с.95-96 и Странные замыслы Виктора Екимовского. 4 этюда о грамзаписях композитора. Мелодия, 1992, №№ 3-4, с.11-12).

Содержание данной книги составляют, в основном, только оригинальные материалы, не имеющие опубликованных аналогов, а также во многом не известная информация историко-биографического порядка и информация, связанная с мировоззрением талантливого современного художника, его взглядами на широкий круг художественных и жизненных явлений, его эстетикой и этикой, жизненными позициями.

⁵ Эта глава посвящена одной из новейших и актуальных областей современной композиторской техники – выстраиванию ритмоструктуры и формы музыкального сочинения в соответствии с закономерностями конкретного прозаического текста.

⁶ Названная работа содержит только общие характеристики основных сочинений Екимовского (до Композиции 56) с включением очень немногих реплик самого композитора.

Глава 1 «Знакомство»

- Виктор Алексеевич, до института Гнесиных вы заканчивали гнесинское училище?

- Верно. И все задокументировано, кстати... так что могу предъявить.

- Спасибо, спасибо – верю на слово... А кто первый увидел в этом училище будущего олимпийца?

- Да-а-а! Начало неожиданное... так уж сразу и олимпиец..... Вообще, в училище было много педагогов, которые ко мне хорошо относились, но, пожалуй, только двое пророчили мне композиторского будущее.

- И кто они?

- Валентин Николаевич Зелинский – преподаватель гармонии и Рашель Исаевна Барановская – она вела у нас музыкальную литературу.

- Рашель Барановская?

- Да. Это мама Сани Кушнера – одного из моих сокурсников... А, в общем, в училище всё было хорошо, пожалуй, даже интересно, потому что эти педагоги были для нас очень большими авторитетами. Мне просто повезло – это точно.

- А кто вел композицию?

- Ну, когда я поступал в училище, композиции там, как таковой, и не существовало. Ее, кажется, на втором или на третьем курсе открыли, и я стал здесь как раз самым первым пробным камешком. Определили меня тогда к Чугаеву, Александру Георгиевичу Чугаеву... И у него я и сделал свои первые композиторские шажочки тогда... Правда, он вечно был мной недоволен – мы во многом не сходились... Но, в общем, он в меня вложил, конечно, что-то необходимое...

- А чем он был недоволен?

- Так, я же строптивый был.

- Но это хорошо.

- Ну, нет! То поколение всегда очень любило школу и академическую программу.

- А вам хотелось сразу писать что-то необычное?

- Нельзя сказать, что сразу, но хотелось, хотя я еще тогда не очень-то и много экспериментировал, честно говоря, но зато очень, очень много работал и много написал.

- И что именно?

- Вот, хотя бы, шесть фортепианных сонат или струнный квартет, еще какие-то хоры были, пьесы фортепианные – целая куча...

- А кто их исполнял?

- Сонаты играл я сам.

- А квартет?

- Квартет исполнился значительно позже, когда я уже закончил училище. Сыграли его просто знакомые ребята, среди которых был,

кстати, Захар Брон – тогда еще абсолютно никому не известный.

- А где всё это игралось?

- У нас были иногда какие-то концерты и в том же гнесинском училище, и в каких-то школах, и где-то еще. Всё, конечно, на самом голом энтузиазме и на чисто студенческом уровне.

- Сколько лет вы занимались композицией в училище?

- Где-то два, два с половиной года, вот так, скажем. Но я понимаю теперь, что мне это как бы особенно и не нужно было.

- Это почему же?

- Да потому, что я всё равно бы пошел по своей дорожке. Тем более, что когда я потом в институте Гнесиных попал к Хачатуряну, то он уже никак мною не руководил, да и не мог мне ничего уже дать.

- В институт вы поступали на композиторский факультет?

- Да.

- А что произошло при поступлении в консерваторию?

- Меня "забодал", или, если хотите, откровенно и просто завалил Баласян – уж очень ему не понравилась моя музыка.

- И от кого вы узнали об этом?

- А от него самого и узнал, потому что он мне после экзамена сказал примерно следующее: "Идите в свой гнесинский комбинат и не мешайте нам тут жить по-другому". И еще добавил: "Это всё у вас какое-то не то".

- Что значит: "не то"?

- А я и не понял, честно говоря.

- И не было более подробных объяснений?

- А что он будет семнадцатилетнему юнцу объяснять? Я сейчас почему-то вспомнил Эдисона Васильевича⁷, которого тоже в свое время "завернули" в консерватории, причем с какой (!) характеристикой: "за полным отсутствием композиторского дарования"...

Тогда на экзамен я, помню, принес целую кипу произведений, очень большую; а ведь некоторые поступали с одним-двумя романсиками. И, как мне потом сказали, просто не было ни одного человека в этой приемной комиссии, который бы захотел взять меня. Наверное с моей стороны была большая ошибка, что никаких предварительных консультаций я ни у кого не взял – я был абсолютно убежден, что и так поступлю.

- Да, наверное, надо было всё-таки показаться.

- Вот этого я никогда не делал и не делаю – на том и стою.

- А как же вы успели "переброситься" в институт?

- Так в экзаменах была тогда разница в несколько дней, и поэтому с теми же сочинениями я пошел в гнесинский, где мне поставили уже пятерку.

- За то же самое?

- Абсолютно. А Баласян, я сейчас вспомнил, в консерватории сказал мне еще и такую фразу: "Мы не хотим вам закрывать дорогу и не будем ставить двойку. Так что забирайте чистые документы и иди-

⁷ Э.В. Денисов.

те в свой Гнесинский институт". Он ведь понимал прекрасно, что скандал будет большой, если я начну что-то говорить при таком количестве подготовленных произведений – да какие бы они ни были! А тем более в общем-то вполне нормальные сочинения для того возраста.

- А кто занимался с вами в институте по фортепиано?

- По фортепиано? Сейчас я вспомню, вспомню... – это Ида Иосифовна Гольдфарб. Она в свое время была достаточно известна по одному фортепианному дуэту. Но занимался я, кстати, у нее "спустя рукава", потому что никогда не любил долго сидеть за роялем.

- Вы пишете без рояля?

- Да, всегда. Абсолютно.

- И в то время?

- Ну, тогда я, по крайней мере, очень старался отвыкнуть от него.

- А зачем было отвыкать?

- Дело в том, что в детстве я написал очень много именно рояльной музыки, потому что ничего другого не умел. А потом понял, что надо осваивать разные инструменты, и оркестр в целом, а тут уж за роялем писать просто вредно. И впоследствии я понял, кстати, что это правильный путь, потому что представлять в голове гораздо лучше: яснее и точнее получается, нежели "вытыкивать" на инструменте какие-то мелодии, аккорды или еще что-то. В сознании всегда возникает более яркая звуковая картина, да и изобрести при этом можно еще что-то, что никак нельзя сыграть.

- А когда вы слушаете первое и другие исполнения своего сочинения, вам не хочется что-либо поправить в нем?

- ...Когда я еще был юношей, что-то я иногда и поправлял, конечно, если был чем-то недоволен, но сейчас я стремлюсь к тому, чтобы каждое сочинение, которое выходит на свет Божий, было бы для меня абсолютно безукоризненным. И, практически, в готовые сочинения, я вот уже, наверное, лет двадцать, не лезу никогда. Не было никаких вторых редакций. Меня всё устраивает.

- А вы пишете карандашом или ручкой?

- Ручкой. Только ручкой. Карандашом никогда не писал, в отличие от Денисова. Карандаш мне не нравится, потому что, если ты им пишешь, то ты можешь стереть что-то, а потом вдруг окажется, что вариант предыдущий был лучше. Поэтому у меня все черновики исчерканы и перечерканы. Иногда я даже беру красную ручку, чтобы править по черному. И при этом, как правило, у меня бывает не один черновик. А чистовик – это когда уже всё отработано и переписано набело. Вообще, я считаю, что, если уж ты месяца три сочинял произведение, то можно потратить еще несколько дней на то, чтобы его красиво и хорошо переписать, чтобы всё было четко, ясно и понятно. Поэтому, например, терпеть не могу плохо отработанные (чисто графически) рукописи композиторов, а ведь девяносто процентов только так и пишут. Мне это очень не нравится, потому что в таком случае даже исполнителю психологически становится неясно, что от него требуется. Я не боюсь на это потратить время.

- Виктор Алексеевич, начальные ваши композиторские опусы были связаны с осознанным подражанием?

- Так этого и не могло не быть! Когда я только-только начинал как композитор (а было это еще в музыкальной школе) мною писались всякие польки, мазурки, вальсы; причем всё в каком-то причудливом, смешанном стиле – от чего-то шопеновского или григговского до советской популярной песни. Получалось что трогательное и сентиментальное...

- По юношески чувствительное?

- Что-то в этом роде. То есть, это было абсолютное стилистическое блуждание и, в общем, вполне естественное. А вот настоящее что-то в меня вошло и стало интересным – это когда я с Прокофьевым столкнулся.

- И когда именно?

- В училище, на втором курсе. До этого я еще не был уверен, что мне надо заниматься композицией, и что это вообще что-то даст. Я тогда терпеть не мог современную музыку. И даже Шостакович с Прокофьевым на меня не действовали – я их не понимал и всегда в сторону отставлял, не говоря уже о каких-то других композиторах. Ну, вы же знаете это время?! Они были тогда вершиной современной музыки, потому что ни Булеза, ни Штокхаузена, ни других имен для нас еще не существовало. Но однажды, буквально в одночасье, мне что-то открылось вдруг в музыке Прокофьева, и я начал понимать его язык...

- А с какими произведениями Прокофьева это было связано?

- Я хорошо помню, что первым в меня вот так "вошло" его «Наваждение». Оно мне не просто понравилось, оно меня просто потрясло. И я тут же, буквально, написал несколько сочинений в чисто прокофьевской стилистике: гавоты, скерцо, токкаты с его альтерированными доминантами, с оstinатными фактурами и это был целый "прокофьевский период". И хотя я в скором времени его прошел, любовь к Прокофьеву осталась у меня на всю жизнь.

- А кто был следующей "любовью"?

- Трудно сказать... Вот я вспомнил еще один момент – где-то на третьем-четвертом курсах я написал свое первое додекафонное произведение. А ведь это был 67-й год, когда еще как бы ничего такого и не должно было быть. Я тогда где-то достал учебник Кшенека «Лекции по двенадцатитоновому контрапункту», прочел его, и вот захотелось попробовать что-то сочинить в этом духе. Ну, естественно, это было примитивное сочинение, построенное на серии, которая только в одном движении и шла – без всяких инверсий и "кресов" разных. Но вот, что здесь оказалось для меня очень важным, так это то, что я его писал без рояля. И именно с этого момента я и решил вообще писать "за столом". Мне это понравилось. Я помню, что мы как-то с ребятами, которые тоже баловались композицией, сидели в библиотеке Ленина, чем-то там занимались, и вдруг решили: давайте каждый напишет по прелюдии, прямо вот сейчас, без рояля. Нас там трое сидело и каждый написал, а потом уже сыграли и посмотрели. Ну, конечно,

кто-то и "промазал", кто-то что-то ляпнул не нужное.

Вообще, мне этот додекафонный стиль тогда очень понравился.

- Это, вероятно, можно назвать стилем, хотя мне ближе было бы здесь понятие "техника письма"...

- Ну, естественно. Стиль – это вообще проблема теоретически очень сложная, а в отношении моей музыки – особенно, потому (я так думаю), что у меня его как бы и нет в обычном смысле: ведь каждый раз, в каждом следующем сочинении я ставлю совершенно новые задачи... и поэтому у меня каждый раз возникает, может быть, и новый стиль. Я всегда шел по этому пути. Возьмем, например, хотя бы первые самые опусы: «Композиция 7» для струнного квартета – это алеаторика, а более ранняя «Композиция 2» – уже чистая додекафония, которая дает совершенно другую стилистику. Причем здесь додекафония идет, по-моему, от Шенберга, откуда-то оттуда. Хотя здесь и нет никаких шенберговских ритмических сложностей – это совершенно простая музыка, но вот интонационно – она вся додекафонно-шенберговская. Абсолютно! А вот алеаторика в «7-й» – это скорее уже что-то лютославско-пендерецкое... Так что стилистика чудовищно различная получается, хотя эти сочинения разделяются только одним годом. И техника здесь, именно она для меня в первую очередь определяет стилистику и еще, конечно, фактура.

- Мне кажется, что это всё только отдельные составляющие того, что вы сейчас называете стилем.

- А для меня – это стиль, потому что у меня сначала придумывается какой-то технологический момент, технологическая идея, скажем, та же фактура, и потом эта фактура сама уже диктует стилистику.

- В ваших сочинениях, как правило, взаимодействуют всегда несколько фактур, а часто и техник письма.

- Может быть и так. Но это редко. Чаще всё наоборот – каждое сочинение выдержано на чем-то одном. Ну, вот, например, мой Бранденбургский концерт. Здесь "всё квази", то есть как бы стилизация, хотя и не совсем чистая, но он весь выдержан на этом. А вот Шнитке, тот смешивает в одном сочинении всё что угодно. Я этого не делаю никогда...

- Потому что это Вам не нравится?

- Понимаете, я не могу себе дать отчет: нравится мне это или нет. Мне просто представляется, что всё должно быть именно таким и только на этом пути я могу что-то сделать. Для меня, когда начинаешь блуждать между чем-то и чем-то – это место может одно напоминать, а это – другое, – для меня – это уже ущербность. Поэтому я просто избираю какую-то, если хотите, техническую модель и для меня – это есть стилистическая модель, и с ней стараюсь работать чисто. Но она рождается только на одно сочинение, во втором я не буду этого делать.

- А какие из этих "стилистических моделей" вы осваивали, участь в институте ?

- Как вам ответить!?!..... Начало семидесятых годов – это для

всех нас был такой мощный взлет информации, что тогда у меня как-то просто появился позыв в одном сочинении попробовать одно, в другом – другое. И вот с этого, собственно, и начались мои серьезные сочинения, то есть, когда я отбросил, так сказать, свое ученичество – до этого два года у Хачатуряна в институте я писал только по его указке: вот сейчас сочиняйте сонату для гобоя – надо освоить сонату, потом напишите для голоса что-то – надо освоить это, стал всё время параллельно делать что-то своё. А затем, почти сразу, я, вообще, просто плюнул на всё и мы с ним установили такие отношения: я ему приношу готовое сочинение и говорю, что следующее у меня будет такое-то. "Ну пишите, – говорит, – ладно" – ему со мной и работать-то не надо было – на этом всё и заканчивалось, то есть занятия с ним к современной музыке, конечно, никакого отношения не имели... И вот самыми первыми моими самостоятельными сочинениями стали два фортепианных квартета – Композиции 1-я и 2-я. Их я делал специально для камерного ансамбля из класса Самолетова (у него тогда были, кстати, очень хорошие студенты и, в том числе, Саша Ивашкин)... Первая из этих композиций атематическая, в ней нет никакой повторности материала, никакой репризности, то есть всё идет насквозь, как бы стихийно, и приводит, если так можно выразится, к какой-то "аформе". Другая, как я уже говорил, додекафонная. А потом появились и «Композиция 4» для фортепиано с темповой строкой, и «Композиция 7» с алеаторической техникой. То есть, всё в каждом сочинении радикально разное. И этот путь и стал моим стилем – моей *idée fixe*. За что потом, кстати, очень долгое время, то есть первые десять лет, практически, после окончания института, меня постоянно все ругали. Я никогда не забуду, как в Союзе композиторов Пейко выступал и говорил: "У него же своего стиля нет, он не мог выработать его не только в институте, но и после института!".

- Вы учились в гнесинской аспирантуре?

- Нет.

- А почему?

- Ну, потому что меня опять "бортанули" и очень сильно. Ведь там же Пейко возглавлял кафедру композиции, а он меня просто люто ненавидел.

- И за что?

- Да за все! И за мою самостоятельность, и за то, что я, так сказать, плюю на все их учебные планы, и, самое главное, что когда я написал оркестровое дипломное сочинение (оно называлось «Сублимации» и, естественно, что здесь подразумевался чисто фрейдовский смысл этого термина), то они ничего не могли понять, поскольку там была сплошная алеаторика, что у нас вообще тогда не писали. И вот вся комиссия (я помню, там сидел Пейко, Витачек и некоторые другие товарищи) с недоумением вертела мою партитуру: дескать, что это такое вообще? и решила, что я должен написать другое сочинение, другой диплом: "если хотите, вообще, закончить институт". Потом, спустя двадцать лет, «Сублимации» у меня были всё-таки сыграны. И я понял, какой бы скандал разыгрался, если бы они прозвучали на ди-

племе – комиссию, наверное,хватила бы кондрашка... Ну, а к общему вердикту Пейко еще добавил и от себя: "или ты сдаешь нормальное сочинение или не будешь иметь оценки на дипломе". И хотя оставалось всего несколько месяцев, я решил, естественно, написать новое сочинение (кстати, Хачатурян в то время был в кремлевской больнице и поэтому никак не мог меня проконтролировать). Идея, правда, долго не приходила мне в голову, а когда наконец пришла, то я сел за стол и вышел из-за него лишь через десять дней (я сидел день и ночь, день и ночь – да вы же знаете, какие порой нагрузки бывают у композиторов)...

- А что это за сочинение?

- Это «Лирические отступления» – сочинение для симфонического оркестра с четырьмя громадными цитатами. В то время такие коллажи еще были не в моде – это же 71-й год, а Первая симфония Шнитке появилась немножко позднее – в 72-74-м. Моя собственная музыка была сделана нарочито безинтонационной, такой, как бы, "пустой" немножечко, но очень мощной, а цитаты получились как очень красивые отступления. Там и *adagietto* из малеровской пятой симфонии, и медленная часть из третьей симфонии Брамса, и побочная партия из «Ромео и Джульетты» Чайковского (у меня, кстати, вместо английского рожка с альтами солируют виолончели, и, помимо, очень неплохая замена получилась). Так вот, когда я представил, буквально, за несколько дней до экзамена эту партитуру, то Пейко, даже не заглянув в нее, сказал: "Ну, черт с тобой! Всё равно не успеешь расписать партии". А я успел, потому, что помогли мои сокурсники – чуть ли не вся наша группа сидела сутками и переписывала мои ноты. Таким образом сочинение всё-таки прозвучало на экзамене, хотя, конечно, не идеально. Но я был всё равно доволен – шок отменный. Представляю, как злилась на концерте вся кафедра, но ее, конечно, сдерживало присутствие самого Арама Ильича (он ведь хоть и болел, но сумел выбраться на несколько часов из "кремлевки"). В общем, закончилось всё достаточно благополучно.

- И какая оценка?

- Поставили "пятерку". Хотя каплю дегтя Пейко таки добавил – рекомендацию в аспирантуру мне не дали.

- Это при отличном-то дипломе!?

- Вот именно! А в те времена без рекомендации ведь никакая дальнейшая учеба без трехлетней отработки по распределению была невозможна.

- А почему вы решили получить в институте еще и музыковедческий диплом?

- Здесь дело в том было, что еще на третьем курсе мне захотелось поучиться у Константина Константиновича Розеншильда, и я попросился к нему в индивидуальный класс. Меня настолько поражали его невероятные знания музыки, языков, культуры, что я просто с трепетом приходил к нему на занятия. А он-то и предложил мне взять на музыковедческий диплом Мессиана. Представляете, в конце 60-х, диплом о Мессиане – авангардисте, да еще и религиозном "фанатике"!

Для гнесинской профессуры это стало еще одной большой занозой. Но, к моей большой неожиданности, защита прошла спокойно, без каких-либо эксцессов, "на пятерку" (...авторитет Розеншильда? Или никто толком не знал музыки Мессиаана?). Однако рекомендации в аспирантуру я и на этой кафедре также не получил (... "мы думали, что вы пойдете по композиции" – смущенно так сказала мне заведующая исторической кафедры Маргарита Эдуардовна Риттих, которая, конечно, наверняка знала обо всех кознях Пейко).

- Да, но зато позднее книга получилась. А не было бы диплома – не было бы, возможно, и книги.

- Не было бы, естественно. Спасибо Розеншильду – он меня навел на эту тему.

- Вы защищались по книге?

- Нет. Я специально написал диссертацию, но это произошло уже несколько позднее, когда я учился в ленинградской аспирантуре.

- А когда вы поступили в нее?

- В 1975 году, окончил в 1978, а защита состоялась только в 1983 и, конечно, там же в Питере. Кстати, к тому времени я закончил и книжку.

- Книгу вы писали по договору или, как говорится, "в стол"?

- Здесь надо рассказать об ее предистории... Первым, кто отважился тогда в нашей стране серьезно заняться изучением Мессиаана, был Григорий Хаймовский – известный пианист с музыковедческой жилкой. В конце 60-х он сделал несколько интересных вполне публикаций в "Советской музыке", а впоследствии написал достаточно объемную книжку. Она уже готовилась к печати в "Советском композиторе", но тут Хаймовский решил переменить местожительство в пользу иных стран и книжку его, естественно, выкинули из плана. Конечно, тут же стали искать замену автора и, в конце концов, вышли на мою кандидатуру, поскольку у меня уже был диплом о Мессиаане... Я надо сказать с очень большим энтузиазмом взялся за работу, но вскоре понял, что одновременно зарабатывать деньги на пропитание, сочинять музыку и писать книгу, практически, невозможно. И вот только тогда и возникла мысль об аспирантуре, благо я уже отработал положенные по распределению три года. С московской консерваторией связываться не хотелось, поскольку я был из гнесинского "лагеря", а с гнесинским институтом, сами понимаете, тем более. Оставался только Ленинград, куда я и рискнул поехать. И меня почему-то легко и даже спокойно приняли на очное отделение. Там я провел три года в классе Галины Тихоновны Филенко, написал в положенный срок диссертацию и одновременно работал над книгой. Но спешил я, кстати, зря, потому что когда книгу закончил и представил в издательство, так она там еще аж семь лет вылеживала...

- В каком году вы сдали книгу в издательство?

- В 79-м, а вышла она в 87-м. И из-за этого семилетнего "вылеживания" мне пришлось даже приписывать новую главу, потому что Мессиаан продолжал в то время, к счастью, и жить и работать. Правда, я этим очень доволен, потому что мне удалось довести свое повество-

вание до одного из самых значительных сочинений композитора – оперы "Святой Франциск Ассизский".

- А преподавательской работой вы занимались?

- Немножко было. Когда я окончил институт, то мне пришлось поехать в город Орел по распределению. Ну, и я там полтора года преподавал в музыкальном училище весь набор теоретических предметов.

- А еще где?

- С 72-го по 75-й работал в ГИТИСе.

- А в нём что вы преподавали?

- Два предмета: один назывался «Музыкальное воспитание для актеров», а другой – «История музыки» для театроведов. «Музыкальное воспитание для актеров» – это абсолютно свободный предмет: говори о чем хочешь, показывай, что хочешь и потому совершенно бессмысленный. Кстати, в числе моих студентов был тогда Александр Абдулов: молодой, длинный, неуклюжий немного и ничего тогда из себя еще не представлявший..... А вот история музыки у театроведов – более упорядоченный предмет и имела даже какие-то методические разработки. Но всё же работа с "не-музыкантами" выглядела чем-то вроде ликбеза. Я без сожаления расстался с этим ВУЗом, поскольку страсть как не люблю непрофессиональной работы... Правда, одно светлое впечатление у меня всё-таки осталось – мне предложили курс у балетмейстеров – "придумайте им что-нибудь" – ну я и придумал им "Основы оркестровки".

- Вы делали этот курс на основе балетов?

- Нет! Я просто рассказывал об оркестре в симфониях Гайдна, концертах Моцарта, пьесах Дебюсси и так далее, в общем, чтобы они научились слушать оркестр.

- А зачем им эти знания?

- А как же балетмейстеру не знать оркестр? Не каждый современный балет можно репетировать под рояль – многое под запись делается. И если он будет знать, что такой-то лейтмотив проходит у валторн, а такой-то у виолончелей, например, – разве это ему помешает что-то лучше и интереснее поставить? И что существует драматургия тембровая, о которой они даже не догадывались, а когда я им ее показывал – то они все ахали. Нет, это полезно было.

- А где вы еще работали?

- Еще редактором в симфонической редакции издательства "Музыка"

- На Неглинке?

- Да, в той самой бывшей нотопечатке Юргенсона. Проработал я там в общей сложности (но, правда, с перерывом на аспирантуру) десять лет. Кстати, в издательстве в то время работало очень много интересных музыкантов...

- И кто именно?

- Ну, хотя бы такие отличные композиторы, как Виктор Суслин, Вячеслав Артемов, Юрий Александров и Валерий Дьяченко и еще, кстати, и очень хорошие музыковеды. Например, Николай Копчев-

ский, Юрий Перцев, Валентина Рубцова... Для меня самого редакторская работа с нотным текстом не представляла особой трудности, а потому и не отнимала особого времени. Так что более важным элементом моего пребывания в издательстве скорее было общение как раз с этими людьми. И особенно памятно и полезно для меня были встречи с Виктором Суслиным – исключительно серьезным музыкантом и экспериментально настроенным композитором и, к тому же, очень большим знатоком всякой музыки, культуры, истории.

- А что было после издательства?

- После 1983-го года я больше нигде не работал, то есть на службе уже не состоял.

- А на что вы живете?

- Ну, что-то, конечно, я делаю. Единственно, что могу сказать, что немзыкальными работами я точно не занимаюсь. Только профессиональными.

- Это аранжировки?

- Иногда и они случаются. У меня есть один знакомый регент из баптисткой церкви, так они мне периодически заказывают разные обработки, инструментовки.

- Вы пишете прикладную музыку?

- Ну, как вам ответить... В принципе, не пишу, но у меня есть, например, несколько кукольных музыкальных спектаклей, которые, правда, не стали большим событием в театральном мире. Конечно, порой я и в них тоже что-то там экспериментировал, но всё же больше думал о детях, потому писал даже очень простенькие и наивные песенки.

- А мультфильмы?

- Это совсем другое дело. Над ними я работал с очень серьезным режиссером Александром Федуловым, к сожалению, очень рано ушедшим из жизни, и работал я, ни на йоту не отступая от своего художественно кредо.

- А что это за мультфильмы?

- Сначала появились очень абстрактные по смыслу две пятиминутки – "Поцелуй" и "В тишине" (последняя, кстати, по рассказу Х. Картасара), затем, можно сказать, вполне остросоциальная "Бочка", и, наконец, самая сильная моя работа – это, конечно, "Потец" по А. Введенскому (помните, – один из абериутов). Мультфильмы, естественно, совсем не детские, и очень "навороченные" как в музыке, так и в режиссуре.

- А для художественных фильмов вы писали?

- Ничего не писал. Нет у меня ни документальных, ни художественных фильмов. Хотя в те времена кино спасало многих композиторов, и почти все стремились проникнуть в этот "Клондайк". Однажды и я, правда, предпринял такую попытку, потому что, как-то в одном разговоре Альфред⁸ пожаловался, что у него столько заказов, что он не знает, как их все и выполнить. Ну, я и попросил поделиться. И он

⁸ А.Г. Шнитке.

тут же пообещал и попытался, я это точно знаю, но на студии, как он объяснил, ему сказали: "Если не вы, то мы какого-нибудь другого композитора на "Ш" найдем". Дескать, им кот в мешке не нужен. Даже рекомендация Шнитке не сработала.

- А у вас самого не было знакомых режиссеров?

- Не было, ни одного не было. И потом (это, как бы, не для протокола) люди в кино попадали и просто за взятки. А мне этот путь вообще заказан, я терпеть этого не могу.

- Какие же там могли быть взятки?

- Ну, например, хотя бы редактору, который тебя протестирует, дается половина гонорара от первого фильма, потом уже треть – за следующий фильм и так дальше.

- А издание и исполнение ваших сочинений могло прокормить?

- Нет, тогда не могло. Прокармливала меня скорее музыковедческая работа, потому что я писал очень много статей в различные журналы. Вот, например, журнал «Мелодия». Так там в каждом номере у меня было по одной, по две статьи о пластинках. Причем я мог писать про любую музыку – от Баха до того же Мессиана. И за это платили деньги – небольшие, но платили. И, если написать три статьи, то получалась моя месячная зарплата в издательстве. Поэтому, в принципе, я и решился, в конце концов, уйти с работы. Был еще журнал "Музыка в СССР" – и там мелкала моя фамилия. Потом при нашем ВААПе было организовано целое внутреннее издательство VAAP-INFORM, где часто требовались рекламные буклеты отечественных композиторов, и я освоил и этот жанр. Работа для меня была не очень противной, хотя приходилось писать иногда и о плохой музыке, но это, всё же, не подметать улицу. А поправка материального положения с помощью собственной музыки началась только где-то с 90-х годов, когда мной (и многими, кстати, моими коллегами-сверстниками) заинтересовался Запад. Тогда это было под рубрикой "Русские медведи пошли в Европу". Так что, в результате появились и заказы, и разные приглашения, и исполнения на фестивалях. Правда, длилось это недолго – волна вскоре спала, поток прекратился, и сейчас Запад стал очень осторожен в отношении нашей музыки.

- Сколько лет продолжался этот поток?

- Где-то пять-шесть...

- А кто вас впервые вывез туда?

- Мне сразу трудно ответить, даже не знаю. Понимаете, ведь было очень много различных контактов, но никогда не знаешь какой выстрелит. Многим помог тогда, кстати, Эдисон Денисов.

- И вам тоже?

- В чем-то – да! Хотя, честно скажу, я не замечал, чтобы емунастоящему нравилась моя музыка. Но то, что он свел всех нас в единый блок и этим блоком мы выступали по Европе – это, конечно, огромная помощь молодым неизвестным композиторам. Тем более, что наша генерация оказалась очень талантливой – тут ведь и Корндорф, и Вустин, и Шуть, Смирнов, Фирсова и Тарнопольский....

- Яркая "генерация".

- Да, у нас сложился очень дружный, хороший коллектив, то есть кто-то очень близко дружил, а кто-то, может быть, не очень, но всё равно уважение друг к другу было большое, и никогда не было никаких моментов, чтобы вот кто-то что-то сделал там, а другому не сказал. Очень все дружили. Не случайно мы потом образовали "Ассоциацию Современной Музыки", которая и по сей день действует и привлекает внимание. Кстати, Запад очень оперативно прореагировал на создание АСМА и в том же 90-м году поддержал нас солидной премией Пауля Хиндемита.

- Эдисон Васильевич в беседах со мной рассказывал, что он многих из этой вашей генерации вывозил в Париж?

- Да, такое действительно было. Денисов же имел много тесных связей с французскими композиторами, издателями, и, в том числе, и с директором Le Chant du Monde. И, конечно, не без совета Денисова он занялся тогда русской современной музыкой. Среди его первых акций, кстати, значился выпуск серии авторских компакт-дисков Каспарова, Раскатова и Екимовского. В 92-м году он же устроил на французском радио и неделю русской музыки, на которую мы все попали (...программа отбиралась, естественно, Денисовым). У меня тогда в Париже было исполнено два сочинения...

- А кроме этого диска какая музыка у вас записана?

- Три сочинения у меня записано на пластинках в "Мелодии", три – на дисках "Олимпия", плюс к этому авторский диск есть.

- А как вы связались с «Олимпией»?

- Это связь возникла по линии ансамбля АСМ, который записал для них довольно много дисков с самой разной нашей музыкой.

- А как ваше поколение пробивалось у себя дома?

- У нас тогда было много трудностей, которые, конечно, не сравнимы с трудностями предыдущего поколения, практически, прорубившего "окно" в новую музыку. Им, пионерам, здорово доставалось, ведь они приняли на себя основной идеологический удар. Но нам поначалу тоже не сладко было. Вот все знают байки о том, как запрещали играть, скажем, Денисова – Министерство культуры, Радио, Филармония, но ведь те же организации, когда появилась новая композиторская поросль, точно также ополчились на Вустина, Смирнова и Екимовского... А к тому времени старшие авангардисты получили огромное европейское признание (конечно же, не без политической игры Запада) и тогда их были вынуждены легализировать и у нас – сработала обратная волна. Они стали официально признаваемыми и исполняемыми. Нашему же поколению оставалось только ждать. И многие не выдерживали. Только посмотрите, сколько композиторов покинуло страну: Смирнов, Фирсова, Раскатов, Шуть, Лобанов, Грабовский, Корндорф... Но большинство продолжало упорно работать здесь, и, в конце концов, "пробил и их час".....

- Какие контакты с "не-музыкантами" вы считаете для себя наиболее интересными?

- Контакт с немусыкальными кругами у меня было немного. Но, как правило, все они давали хорошие творческие результаты. Я

уже говорил о моем близком друге Александре Федулове, талантливом режиссере-мультипликаторе, с которым мы сделали пять фильмов. В кукольных спектаклях, которых набралось также пять, я сотрудничал с моим давним приятелем, режиссером Феликсом Файнштейном. Был еще художник из Риги – Геннадий Суханов. Когда я познакомился с его работами, интерпретирующими различными способами идею Мандалы, то был просто поражен оригинальностью его манеры и стиля.

- А что такое Манда́ла?

- Манда́ла – это своего рода картина-узор, который может быть нарисован на бумаге, выткан на ковре или вырезан на камне. По форме это квадрат в круге, внутри которых размещаются самые разнообразные символические изображения, дающие посвященному возможность познания мира через медитацию. Другими словами, в Манда́ле, в ее простой формуле, содержится очень много смысла. Суханов в своих литографиях как раз и предлагал самые разнообразные трактовки понятий, содержащихся в Манда́ле – понятия времени, вечности, микро- и макрокосма...И такая уникальность Манда́лы захватила и меня тогда же. Причем настолько, что я несколько лет размышлял над ее "переводом" в музыку.

- А есть ли у Вас друзья среди поэтов, писателей?

- Нет, никого. Хотя встречались любопытные фигуры, например Пригов, Рубинштейн, но я с ними, к сожалению, не работал.

- А почему в списке ваших основных композиций нет вокальных сочинений?

- Вы знаете, я, честно говоря, вокальную музыку не очень-то люблю. Мне кажется, что текст всегда выходит на первый план и поработает музыку своими настроениями, образностью, ритмом и она превращается просто в аккомпанемент. Конечно, есть гениальные паритетные образцы, но это скорее исключения.....

- Среди ваших сочинений есть программные?

- Есть, конечно. Вот, например, сочинение для бас-кларнета "Вечное возвращение", в котором за основу я взял ницшеанскую идею: "все возвращается на круги своя", "все было и будет".

- А как можно такую философскую сентенцию выразить в музыке?

- Здесь это очень просто: во-первых, у меня есть одна формула, которая постоянно пререзает всю музыкальную ткань – она раз двадцать пять встречается, через небольшие отрезки музыки и постоянно, как бы вечно, о себе напоминает и, кстати, она единственная из тем, записанная на нотномосе – всё остальное зафиксировано приблизительно; затем исполнитель! – он несколько раз уходит со сцены и возвращается. И потом, как ни странно, в этой пьесе у меня получилось какое-то подобие сонатной формы, то есть я сознательно пошел на то, чтобы элементы, которые были в экспозиции потом еще возвращались: сначала в разработке, а затем в репризе. Таким образом, идея возвращения выступает в тексте в самых разных аспектах, на самых разных уровнях.

- Скажите, пожалуйста, Виктор Алексеевич, кто из исполнителей своим участием способствовал успеху ваших сочинений?

- Так сложилось, что с великими исполнителями у меня в прошлом творческих контактов не было. Хотя я общался, конечно, и с Рождественским, и Ростроповичем, и Кремером, и Лазарем Берманом, и Тонха. . . У многих есть мои ноты и кто-то обещал что-то исполнить, но! результатов никаких.

- А Пекарский?

- Да, на Пекарского я не могу пожаловаться. Мало того, что он только одно мое "Valetto" сыграл более 100 раз, так он еще был инициатором написания двух сочинений – "Успения" и "27 разрушений".

- А кто еще вас постоянно играет?

- Таких постоянных исполнителей, как Пекарский, больше, пожалуй, и нет. Разве что наш ансамбль АСМ, исполнивший за 10 лет своего существования чуть ли не всю мою камерную музыку. Из солистов, которые играют меня не по одному разу, с удовольствием назову таких замечательных музыкантов, как Владислав Иголинский, Иван Соколов, Олег Танцов, Сергей Судзиловский, Геннадий Пыстин. Но всё же чаще мои сочинения играют разные музыканты. Так, например, "Соната с похоронным маршем" была сыграна более 30 раз и почти столько же здесь исполнительских имен.

- И какие это имена, если не секрет?

- Пожалуйста. Первым исполнителем был Михаил Цайгер – он композитор и пианист... Превосходно играли эту сонату Михаил Дубов, Виктор Ямпольский, Виктор Чернелевский. В Баку она звучала в исполнении Гюльшен Аннагиевой, в Петербурге – Станислава Иголинского, в Минске – Олега Кримера. Имеется и запись на грампластинке "Мелодии", которую сделал Василий Лобанов. За рубежом соната исполнялась и в Америке – Джеффри Джекобом, и в Германии – Тобиасом Трунигером. Всего, наверное, и не упомяну...

Были также творческие контакты с Юрием Николавским, Саулусом Сондецкисом (...просто эталонное исполнение "Бранденбургского концерта"), Александром Титовым. Несколько сочинений у меня Сергей Скрипка сыграл. Очень тесные связи у меня с Константином Кримецом – он тоже исполнил несколько моих сочинений.

- Вы пишете стихи?

- У меня было несколько опытов в детстве и юношестве и, как мне сейчас кажется, даже и неплохих, но потом этим я не занимался.

- А музыку на них вы не сочиняли?

- Нет.

- А прозу пишете?

- Снова нет.

- А какие композиторы из прошлого вам ближе?

- Я, наверное, еще не настолько старый, чтобы прийти к тому, как обычно говорят к концу жизни, что это Моцарт, Бах и Шуберт... Но, конечно, есть какие-то более или менее любимые

- И кто же они?

- Их мало, очень мало, причем здесь получится совершенно не-

ожиданная подборка.

- И всё-таки?

- Ну, скажем, Брукнер, Равель, Сибелиус, Прокофьев (последний, конечно же, не весь – только первая половина его творчества). Я вообще странно воспринимаю музыку, то есть я не могу ее слушать только для того, чтобы получать удовольствие. У меня начинается непреднамеренная аналитическая работа, даже если я данное сочинение очень хорошо знаю и слушаю в сотый раз. Видимо, существует какое-то специфическое композиторское слушание музыки.

- А среди современных композиторов есть кто-то, кто особенно интересен вам?

- Интересы меняются, потому что я меняюсь и потому что эпоха меняется. Двадцать лет назад я считал, что Шнитке для меня – это самый главный композитор из всех тогда существовавших, а вот, начиная где-то с 85-го года, с его Виолончельного концерта, этот идеал потускнел, к сожалению. И те сочинения, которые раньше мне казались совершенно уникальными и выдающимися, сейчас видятся совсем иначе.

- А Мессиан – кто он сейчас для вас?

- Ну, Мессиан. Мессиан для меня – это старые времена. Его музыка давно уже улеглась, отстоялась и те средства, которыми он пользовался, они уже старые совсем.

- А Штокхаузен?

- Штокхаузен? В принципе, ни Булез, ни Штокхаузен и даже ни Ксенакис, по которым все, так сказать, стонали лет двадцать назад, отнюдь не входили в число моих любимцев. Вот та техника, которой они пользовались, например, Булез в "Структурах" или Штокхаузен в "Клавириштюках" заслуживала внимания и изучения. Отдельных же выдающихся сочинений у них (так мне кажется, во всяком случае) мало. В качестве примера назову только "Stimmung" – вот это совершенно гениальное сочинение. А то, что Штокхаузен сейчас делает – свой оперный макроцикл – я разговаривал по этому поводу со многими зарубежными коллегами, и все сходятся на том, что он просто потихоньку "свихивается".

- А Веберн? Вы ведь им увлекались в студенческие годы?

- Нет! По-настоящему я никогда им не увлекался, хотя, конечно, весьма серьезно его прорабатывал, но восхищаться – до этого я не доходил. В сущности, у Веберна – только чистая звукопись, а мне этого недостаточно.....

- Как складывается ваше отношение к эмоциональному в музыке?

- Я думаю, что композитор, изучивший хотя бы 10 процентов из того, что до него написали, уже прекрасно понимает, что вызывает грусть, слезы, а что вызывает смех и радость, и он практически может моделировать эти эмоции... Ты знаешь, что нужен, грубо говоря, минор, что нужны уменьшенные септаккорды, чтобы ими из людей слезу выдавить и так вплоть до вещей более тонких. В принципе, я очень спокойно отношусь к тому – вызывает эмоции моя музыка или нет. А

в мое понятие идеи, то есть в то самое главное, что существует в произведении, я думаю, эмоциональность не входит. Эмоции могут возникнуть как побочное следствие, но сама идея (в моем, естественно, представлении) может быть и без эмоций... Бывают что какие-то эмоции подталкивают меня на определенную идею, но обычно этого может и не быть. Например, моя "Лунная соната" – тут, вроде как, сразу ясно, что должна была быть какая-то полемика с Бетховеном. Правильно! Раз я дал такое название – значит, естественно, я не могу исключить этот момент. Но самое забавное заключается в том, что я просто сочинял музыку для фортепиано и не думал об этом. Это название появилось уже потом, я его долго искал, и оно не было рождено вместе с начальной идеей. Для меня – это как бы уникальный случай, потому что «Лунная соната» имеет сильнейший "отсыл" на Бетховена. И когда мне вдруг "услышалось" это название, то я понял: либо вся музыка должна перекорректироваться, либо идея... Но тут совпало. Удивительно! Просто удивительно! И другого названия здесь не может быть. Конечно, я, когда работал дальше, то в соответствии с этой аллюзией, сделал какие-то изменения и даже вышел на другой финал, другую кульминацию, которые по началу и не предполагал вовсе. Тут как бы идея двойная оказалась – и чисто музыкальная, и, может быть, даже немножко технологическая, и вот смысловая, а исходило это от эмоций или нет, я, честно говоря, не знаю. Всё может быть, наверное.....

Глава 2 «Вечное обновление»

Композиция 1 (1969)

для скрипки, альты, виолончели, фортепиано. 8³. Первое исполнение – 17.12.1969, Москва, Малый зал ГМПИ им. Гнесиных / Владислав Васильев-Линецкий, Тамара Яковлева, Александр Ивашкин, Анатолий Погорелов. Издание – Москва, Композитор, 2001. Мировые права – Композитор.

- Почему это сочинение обозначено как первый опус?
- Это не первый опус – это моя первая композиция!
- А в чем здесь разница?
- Разница очень большая, огромная... для меня, по крайней мере. Ведь что такое первый опус? – это просто первое – любое первое сочинение...
- Ну, почему же? Здесь может быть и другое значение – сочинение, которое композитор оценивает как первого своего ребенка, достойного внимания современников и потомков.
- Это само собой, конечно, но у меня были и другие соображения: я хотел, прежде всего, выделить одни свои сочинения перед другими, поставить их как-то выше, что ли, и еще я хотел показать, что это мое собственное, что вот он – "Я", то есть вот начался Екимовский настоящий, свой собственный. А как это обозначить? Я над этим много мучился. И возникла вот идея такой нумерации: Композиция 1, Композиция 2, Композиция 20, 30... Я, правда, иногда хотел и отказаться от этого, но почему-то всё-таки оставил как есть. А с другой стороны, это, если хотите, еще и как бы моя борьба с нашей советской рутинной.
- А причем здесь советская рутина?
- Ну, это просто маленькое пижонство: дело в том, что даже само слово "композиция" в то время было "красной тряпкой" для некоторых советских музыковедов, и поэтому мне и захотелось, чтобы сочинения, которые у меня не имели программы, чтобы они так и остались просто под номерами... Но на самом деле, конечно, опус и композиция – практически, совершенно одно и то же.
- Следовательно, ваша первая композиция...
- У меня до этого были шесть фортепианных сонат, два струнных квартета, в общем, много, много произведений всяких.
- И какие именно?
- Ой, много. Пять больших тетрадок общих накопилось к тому времени. Там и соната с виолончелью, и соната с гобоем и пара маленьких пьес для оркестра. В общем, всего понемножку. И хоры и романсы.
- А почему в своем основном каталоге вы не указали все свои Композиции?

- Дело в том, что сначала я вел один общий каталог сочинений. Но потом возникло более требовательное отношение к своей музыке. Поэтому, видимо и появился второй – основной – каталог, из которого я убрал сочинения, не представлявшие для меня особой ценности. Впрочем, сейчас в нем и так набралось достаточное количество для авторского самолюбия... Но общий каталог я, всё-таки, по слабости человеческой, оставил – не знаю зачем, но оставил. Это, конечно, не хорошо.

- А что позволяет вам определять свои сочинения как осуществленные, достойные называться "Композициями"? Нет ли здесь опасности ошибиться?

- Есть конечно. Есть. Вот, например, Дмитрий Дмитриевич, на мой взгляд, очень поспешил в своей самооценке, когда проставил первые опусы, да и Сергей Сергеевич также.

- А кто же не ошибся?

- Ну, хотя бы Мессиаен или Пендерецкий. Последний обозначил первыми номерами сочинения, ставшие впоследствии чуть ли не его визитной карточкой.

- А еще кто?

- Полагаю, что и я тоже – вот, позволю себе такую нескромность.

- И всё-таки – по каким критериям?

- Во-первых, моя "Композиция" должна быть моей по очень многим параметрам и, прежде всего, по техническим – она должна иметь всегда какую-то новую и обязательно необычную конструктивную идею, то есть идею, которой еще не пользовались совсем...

- А в художественном отношении?

- В художественном? Это я решать не могу. Это всё потом, да, и не мною должно решаться. И для меня это и не важно совсем.

- А почему именно данное сочинение названо "Композиция 1"?

- А потому, что оно как раз и получилось как мое первое обязательное сочинение.

- Что это значит: "обязательное сочинение"?

- Это значит – сочинение, которое я обязан сделать как человек, наделенный способностью к композиции, которую я просто обязан реализовать, то есть не зависимо от того: нравится ли это кому-то или не нравится, и даже – нравится ли это мне самому, мешает жить или помогает – всё это не важно...

- Следовательно, отсюда и появление двух столь разных каталогов ваших сочинений?

- Конечно. Первая композиция, кстати, была блестяще исполнена студентами-гнесинцами, причем сыграли они её, по-моему, раза четыре или пять, а однажды – в качестве и моего дебюта в Доме композиторов⁹.

- А как сложилась дальнейшая ее судьба?

- Да почти никак – ее играли потом только один раз, и на этом

⁹ 19 марта 1970 года на концерте, прошедшем под девизом «Новые произведения композиторов Москвы».

всё и кончилось.

- А где сыграли?

- В Брянске, в зале местного музыкального училища¹⁰. Там в то время существовал клуб под названием «Аподион», который организовывал всяческие интересные встречи, выставки и концерты. Возглавлял этот клуб тогда композитор Марк Белодубровский и он же к тому же превосходный скрипач и музыковед. Так что по тем временам необычный был совсем клуб – не только исполнительский, но еще и дискуссионный. В нём довольно смело ставились и обсуждались самые острые проблемы – и музыкальные, и художественные, и литературные, и вплоть до политических. Вот и мне, когда я отвечал на вопросы публики, пришлось тоже говорить не только о себе и своей музыке (там, кстати, исполнили еще и мой Бранденбургский концерт), но даже о киномузыке Артемьева, песнях Пугачевой, о роли поп-музыки в нашем обществе и о разном другом. А в результате – всё вышло ножом в бок Белодубровскому и его клубу, потому что после моего выступления его где следует выпороли, так сказать, на всю катушку, чтобы не связывался "с кем не следует", и, в конце концов, взяли да и закрыли клуб начисто...

Кстати говоря, вместе с первой моей композицией почти одновременно появилась и вторая. Практически подряд – обе в 1969 году. У нас в то время в институте работал интересный такой преподаватель – Валерий Самолетов, который заведовал кафедрой инструментального ансамбля. И вот в его камерном классе постепенно собралась группа очень передовых ребят-исполнителей, серьезных, толковых, и среди них даже были такие известные впоследствии музыканты, как кларнетист Эдуард Мясников, виолончелист Александр Ивашкин и пианист Анатолий Погорелов. И вот с ними-то Самолетов и начал довольно-таки активно играть современную музыку. Так, наверно, впервые в Союзе негласно был сыгран квартет Мессиана, а сам же "мэтр" (вместе с еще одним педагогом) разучил тогда и Visions de l'Amen Мессиана для двух роялей. И вот он, собственно говоря, и предложил мне написать для своих студентов два фортепианных квартета, причем один для обычного состава, а другой – с кларнетом, то есть в пару к мессиановскому. А, в результате, мне пришлось работать параллельно над двумя композициями, чего я никогда не делал раньше, да и потом, кстати, тоже. И, вообще, – у меня такое не получается. Это Прокофьев мог одновременно семь произведений писать...

- А что здесь оказалось принципиально новым для вас?

- Ну, я поставил определенные технические задачи, конечно. В Первой композиции мне захотелось сделать атематическую, в частности, музыку, то есть, что бы в ней не было никаких традиционных тем, которые потом бы репризировались или развивались, разрабатывались, а просто было бы какое-то течение музыки без всяких закрепленных, так сказать, интонаций, которые бы потом узнавались и дальше работали... Но это, естественно, и не импровизация, а скорее

¹⁰ Февраль 1985 года.

как бы фрагментарная продуманная структура без повторяющегося тематизма... Мне очень не хотелось, чтобы что-то потом вспоминалось – никаких реприз. Есть только одно связующее – это три кульминационных момента – три фортепианных каденции. Причем каждая следующая длиннее и напряженнее предыдущей. И последняя каденция идет почти целую минуту! А ведь всё сочинение занимает только восемь! Так что значение каденций структурно оказалось очень большим. А всё, что кроме них – это можно было бы назвать условно "вступлением", "медленной частью" и затем "быстрой". Я этот термин – "атематическая музыка" – позаимствовал тогда у Алоиса Хабы, который много ее писал до своих четвертитоновых сочинений. Кстати, эта музыка его совершенно ужасная, но действительно атематическая; то есть там всё время новые интервалы, новые соотношения, новые ритмы (ну, ритмы, пожалуй, меньше), но, в принципе, всё время как бы не поймаешь его за хвост ни на чём. У меня получилось, правда, более традиционно, хотя всё равно это был полезный всё-таки атематический опыт.

- Всё движение материи здесь напоминает какую-то сюиту-калейдоскоп, составленную из фрагментов других сочинений. Такое ощущение, что это скорее склейка чего-то, чем...

- Я не думал, что это чувствуется. Странно... Ну, тогда я могу вам сказать, наверное, что здесь есть и в самом деле материал, первоначально предназначенный для одного балетного номера.

- Какого номера?

- Небольшого совсем – один студент-балетмейстер из гитисовского института попросил меня написать музыку для своей курсовой работы (кстати, по сюжету известного симоновского стихотворения "Жди меня").

- А куда она подевалась?

- Не знаю. Всё почему-то развалилось тогда, и моя музыка осталась в каких-то отдельных недоделанных черновиках. Но вот потом я на этом материале и сделал свою Первую композицию. И все фрагменты здесь в самом деле совершенно разные, все абсолютно..... Вот, возьмем для примера вступление. Здесь три фразы и, как видите, все интонации не повторяются, хотя фактурно они объединены каким-то общим пульсом. Или другой пример – 40-я цифра, где у меня начинается медленная часть с бесконечной мелодией: сначала соло виолончели, потом всё подхватывается другими струнными, и всё это опять же не имеет под собой какого-то единого тематического ядра, которое бы потом развивалось. Но, конечно, на каком-то интуитивном уровне – что-то может быть и получилось связанным, до маразма я, конечно, не доходил в своем атематизме. Но это уже скорее действительно на уровне подсознания, потому что я как раз избегал этих вещей. А сейчас, задним числом, конечно, можно найти что-то и связанное. Единственное, что здесь надуманно мною сделано, так вот эти три фортепианные каденции. Но и они всё равно основаны на абсолютно новом материале, который раньше нигде не экспонировался. Вот в 35-ой цифре – первый и сильный взрыв на контрасте... Потом в

76-й цифре, когда доходит развитие до кульминации и вся струнная группа и рояль – это уже дополнение – здесь врывается уже вторая каденция – она и побольше первой и материал опять другой. Дальше 77-я цифра – быстрая часть и опять совершенно другой материал, переходящий в остигнутую структуру, которую постепенно я довожу до громогласной кульминации. И тут уже последняя каденция и самая долгая. Ею и заканчивается произведение.

- Аналог какой формы вы здесь видите?

- Я думаю, что это очень простая форма. Можно сказать, что это трехчастная форма с каденциями после каждой части. По-моему так... В принципе, мне как раз хотелось уйти от всяких стереотипных структур... Надоело!... Нельзя уже писать только в сонатной форме, а какие-то другие формы изобретать трудно, поэтому я и попробовал сделать именно такую внешне трехчастную форму из разных трех разделов, которые как бы прерываются каденциями, и эти каденции в результате "путают" структуру, хотя она всё равно простая получилась. Но на слух они будут путать, мешаться.

- Здесь иногда слышится интонация DSCB – ре-ми-бемоль-ре-до-си – это...

- Ну, это чистая фигурация. Ничего такого здесь нет, я терпеть не могу все эти монограммы, мне они надоели до смерти.

- А своей монограммы у вас нет?

- Нет, и никогда не делал ее...

Композиция 2 (1969)

для скрипки, кларнета, виолончели, фортепиано. 9'. I. Тема, II. Контрапункт, III. Вариации. Первое исполнение – 20.04.1969, Москва, Малый зал ГМПИ им. Гнесиных, Фестиваль современной музыки / Владислав Васильев-Линецкий, Эдуард Мясников, Александр Ивашкин, Лев Франк. Издание – Москва, Композитора, 2001. Мировые права – Композитор.

- С чего всё начиналось?

- Началось опять же с Самолетова, когда он предложил мне написать квартет для совместного исполнения с квартетом Мессиана.

- В заказе предполагалась какая-то тематическая и структурная общность?

- Нет. Об этом разговора не было... У Мессиана, как вы знаете, квартет на 45 минут, а у меня – минут девять, так что здесь структурных связей никаких нет, конечно. А тематически и интонационно – и недавно, поскольку мой квартет является ортодоксально додекафонным. Но может быть, что-то общее, наверное, всё-таки здесь есть, если покопаться хорошенько.

- Вы имеете ввиду материал из второй части?

- Да, но не только. Тут ведь можно еще говорить о тембровых аналогиях между моей третьей частью, где я сделал унисон струнных и кларнета, и седьмой частью мессиановского квартета. А так – абсолютно додекафонное сочинение для скрипки, кларнета, виолончели и фортепиано – чистая додекафония. Я очень хотел ее попробовать. В

69-м году она еще не вошла в наш быт и, естественно, что до зачета я её даже не показал своему педагогу. Только когда оно закончилось и когда состоялся этот зачет, только тогда он и услышал его. Кстати, я даже не могу вспомнить никакой его реакции. По-моему, ничего особенного он не сказал по этому поводу. Зато хорошо помню реакцию Пейко: "Ну, вот видите, это уже нормальная музыка. А то там всякие техники зачем-то придумываете", – то есть, он не уловил в квартете серийность и это было замечательно...

Здесь двенадцатитоновая техника догматическая и догматическая во всём, к тому же. Но вот, что касается ритма, фактуры, динамики, то здесь ничего такого ортодоксального нет совсем, то есть никаких, скажем, связей ни со стилистикой того же Шенберга, ни Веберна... Я даже сейчас вспомнил, как Пейко на прослушивании заявил, что мое сочинение – это вызов формалистике разных традиционных сериалистов-композиторов. А это было очень удивительно – такое высказывание, потому что сам Пейко имел в своем списке неплохое и вполне ортодоксальное додекафонное сочинение под названием «Децимет»...

- А свое сочинение «Рифмы» вы не считаете за первое додекафонное?

- Ну это совсем не тот уровень! Это так... Во второй композиции всё глубже намного. Мне тогда как раз попала книжечка Эрнста Кшенека «Лекции по двенадцатитоновому контрапункту». И там в конце были упражнения, которые он советовал проделать. Так я для себя вчерне какие-то упражнения и сделал, чтобы узнать, что такое серия в обращении, и что такое ракоходы, инверсии и так далее. Все эти вещи попробовал. Даже маленькие песочки написал, которые никуда не пошли, конечно.

- Что за песочки?

- Я их делал как бы взамен примеров Кшенека. То есть на каждый его пример давал свою музыку, вот и всё. Причем, от простого одноголосия до любых приемов работы с серией и всё это – в виде таких программных, что ли, песочек с особыми названиями, типа «Тотем», «Импровиз», «Инвенция», «Двое»... В общем, двенадцать песочек для двенадцати разных инструментов. И придумал для всего этого тогда необычное довольно заглавие – «Двенадцать апостолов». То есть, везде одна и та же цифра – 12. А последняя пьеса оказалась как раз целым квартетом, который я и ввел в свой основной каталог под номером 2. И вот в результате и получилась композиция в три части... Первая часть называется «Тема», вторая часть – «Контрапункт», третья – «Вариации». Здесь всё построено по канонам двенадцатитоновой техники, но правда не шенберговской, потому что у него она более широкая, как мне кажется, а вот именно по Кшенеку. Это чисто учебная работа, но получилось так, что она оказалась вполне нормальным сочинением, которое можно было играть и которое, кстати, тогда с блеском наши ребята и сыграли. Очень даже эффектно... Потом это сочинение игралось несколько раз. А где-то совсем недавно, спустя, вот, 20 с лишним лет, ее сыграли ребята из ансамбля Каспарова, и народ стал говорить: "Слушай, какую же ты эмоцио-

нальную музыку раньше писал!" ...

Первая часть – это сознательно ограниченная интонационная сфера. Причем, что очень важно, я хотел написать не типично додекафонную музыку, которая характерна, например, для Шенберга, потому, что помимо интонационной, аккордовой и всякой там другой техники, связанной с двенадцатитоновой, он пытался и ритмику каким-то образом модифицировать (приблизить к какому-то почти "рваному звучанию"). Но делал-то он это по наитию – уже без всякой серийности в ритмике. Кстати, я заметил, что потом все додекафонисты эту его "рваную ритмику" стали повторять как будто это тоже обязательный закон додекафонии. Так вот я решил обязательно уйти от этой его ритмической стилистики...

А по форме – это абсолютно свободная структура – я ни в чем не хотел себя ограничивать, кроме звуковысотности. Ну, есть, конечно, здесь и какая-то своя интонационность, интонационная ткань. Вот, например, в кульминации постепенно проявляются длинные ноты и здесь же вступает тема-серия у виолончели¹¹. Во второй части содержатся все 48 вариантов серии, то есть, весь квадрат, так сказать. Это сознательно было сделано...

- Почему возникло название «Контрапункт»?

- Потому, что здесь реализована идея контрапункта: я сделал противопоставление фактуры мономерной и темы из первой части. Но это, конечно, контрапункт не напрямую, потому что и во второй части тоже есть своя тема-мелодия, и, в принципе, если в первой части была тема, то здесь фактурно – это совершенно другая музыка, которая выступает как приложение к той теме. Мне просто хотелось подчеркнуть, что фактура для меня важнее, чем обычный мелодический тематизм.....

Серия и ее варианты переходят, естественно, из голоса в голос (у меня есть черновик, где все "змейки" нарисованы: кто, куда, где какая серия идет, то есть, как я сочинял это всё). И этот, например, лябемоль может войти в один вариант серии, а здесь же рядом появляется уже какое-то другое ее обращение, то есть довольно сложная конструкция получилась. Но при всей этой технической продуманности, мне одновременно хотелось всё-таки, чтобы и по звучанию, по общему своему звучанию, вся структура была бы более-менее нормальной музыкой. Поэтому здесь, как видите, ритмически всё решено довольно просто: чистая тема, тем более, что я сознательно пошел на мономерность в аккомпанементе...

- Тема очень красивая.

- Да. Очень простая и очень даже выразительная получилась... Я не знаю, слово "нормальная", наверное, неудачное, но ведь действительно додекафонная музыка очень часто некрасивая музыка.

И здесь я пытался сделать всё очень просто также и по композиционной структуре. Вот, например, вторая часть: тема идет сначала у кларнета, потом некоторый сброс, кульминация, потом тема

¹¹ 41 цифра

идет у виолончели соло, потом ещё кульминация, сброс, затем она у скрипки и всё. То есть, получилась простая, элементарная структура.

- А третья часть – Вариации?
- Да! В вариациях весь квадрат проходит дважды.
- А зачем дважды?
- Очень быстрая часть и одного квадрата просто не хватало...

Но вариации здесь, конечно, не тематические, а чисто фактурные – есть шесть типов фактур, которые образуют шесть разделов-вариаций. Они легко, кстати, распознаются на слух, но благодаря быстрому темпу всё-таки почти сливаются в единый поток. Еще раз я подчеркну, что это вариации без темы в нашем привычном понимании, хотя все они на одной и той же серии построены. Вот тема – она у кларнета до 119-й цифры. Но это "тема" в кавычках – это же не мелодический материал, а какой-то сгусток фактурный, я бы сказал... И дальше начинаются фактурные вариации. Вот второй раздел – где-то от 119-й цифры, вот третий раздел – это уже со 142-й, где опять начинается новый вариант фактуры. И, конечно, если интонационно – это не тема, то с другой стороны – и тема, потому что всё на одной серии построено. А со 160-й – новый фрагмент – это железно очерченные, четко очерченные фрагменты – ещё одна фактура – триольная. И здесь же, кстати, образуется канон у кларнета и у рояля¹², но канон чисто ритмический. Причем, по-моему, он сдвинут очень здорово, на четверть с одной частью триоли... Правда, его особенно и не видно, хотя по движению каноничность чувствуется... В 179-й появляется унисонная тема – последняя вариация, но я хотел также, чтобы она имела и свои собственные ясные очертания, и поэтому она, если искать в ней общность с темой из первой части, она будет просто фактурная, а не интонационная вариация, потому что, в частности, ритм здесь совсем другой и она сделана из других форм серии...

- А какая исполнительская судьба сложилась у Второй композиции?

По тем временам, наверное, довольно удачная – ведь она в течении нескольких лет прозвучала шесть раз. И среди них – одно исполнение на первом концерте «Творческого объединения молодых композиторов Москвы»¹³, а другое, самое, кстати, примечательное, состоялось в рамках "Фестиваля современной музыки" в 1969 году, хотя точнее – на развалинах этого фестиваля.

- В каком смысле "на развалинах"?

Ну, как вам сказать? Мы тогда – молодые, энергичные студенты-гнесинцы – Ивашкин, Рожновский и я – решили организовать "Фестиваль современной музыки" (первый, кстати, в СССР): целиком из самых авангардных сочинений наших и зарубежных композиторов.

- Кого именно?

- Многих, очень многих даже: Волконского, Пярта, Сильвестрова, Губайдулиной, Денисова и других "антисоветских", так сказать,

¹² Цифра 165.

¹³ В. Екимовский был одним из учредителей этого союза.

личностей, а также ещё Булеза, Шенберга. Еще мы хотели тогда сделать специальные теоретические сообщения о Штокхаузене и Мессиане.

И в чем исполнении?

- О Штокхаузене – это Альфред¹⁴, а о Мессиане – ваш покорный слуга и еще Ивашкин.

А исполнители?

- Да самые лучшие, конечно, планировались. Здесь по-другому нельзя.

И кто же?

- Ну, вот, хотя бы Марк Пекарский, тот же Лев Михайлов и Лидия Давыдова, еще Алеша Любимов, Берман Боря...

- А как это было принято в руководящих сферах?

- Вначале всё было абсолютно нормально, до удивительного. Всё было хорошо: нужны залы – пожалуйста – берите на здоровье, нужны программки – тоже пожалуйста. В общем, что хотите делайте. И вдруг как бомба – бац! и ничего нет, и никого нет, потому что вдруг кто-то и где-то видно спохватился и всё запретили сразу.

- Вы знали кто это сделал?

- Видите ли, запретить-то запретил один человек – Муромцев – наш ректор тогдашний, а кто ему приказал – не знаю. Здесь только одно интересно, что когда по «Голосу Америки» об этом рассказали, то тут такое началось: Муромцев стал буквально упрашивать, умолять даже провести хотя два-три квази фестивальных вечера... И тогда мы решили переделать программу. Так что в результате фестиваль как бы и состоялся...

- С успехом, конечно?

- Я бы сказал: со страшным. Народ просто ломился, сидели где могли только... И вот там-то и была сыграна моя Композиция 2.

Композиция 4 (1969)

для фортепиано. 12'. Первое исполнение – 15.05.1970, Москва, Камерный зал ГМПИ им. Гнесиных / Виктор Деревянко. Издание – Москва, Советский композитор, 1989 (в сб.: Композиции для фортепиано). Мировые права – Hans Sikorski.

- Этой композиции повезло меньше, чем предыдущим...

- В каком смысле?

- В смысле ее концертной жизни.

- А когда она появилась на свет?

- Примерно, где-то под осень 69-го...

- Композиция одночастная?

- Да, одночастная. Вообще, в принципе, для меня одночастные более всё-таки характерны, чем многочастные.

- Почему же так?

- Ну, во-первых, потому что я считаю, что и в одной части мож-

¹⁴ Альфред Шнитке.

но сказать не меньше, чем в нескольких... А во-вторых, мне кажется, что в наше время любое сочинение должно иметь одну основную мысль или, если хотите, идею, и ее нельзя распределить между частями. В классике такого не было: была просто музыка, скажем, финала, который мог подходить к любой симфонии.....

В Композиции довольно свободная структура, хотя она и имеет определенные черты сонатной формы. А стилистическая аура здесь весьма своеобразна, потому что я решил как бы оттолкнуться от позднего Скрябина, который наметил в свое время интересные выходы за пределы обычной тональности через альтерированные доминанты, но до конца всё же не вышел. И вот меня заинтересовало: куда бы он пришел, если бы смог прожить побольше? Поэтому здесь и в стилистике, да и иногда и в фактуре есть что-то – черты какие-то, связанные с ним, причем с таким «пост-поздним» – и это я делал вполне сознательно.

- А в чем здесь вы видите сонатность?

- Это просто. В экспозиции, после совершенно очевидного вступления имеются две сферы, условно говоря, сфера главной партии и сфера побочной. Первая представляет собой свободную, я бы даже сказал, атематическую и аметрическую музыкальную ткань, создающую ощущение импровизационности (кстати, Скрябин, как мне кажется, подбирался ко всему этому, особенно к музыке без метра: в каких-то моментах ведь ему оставалось только снять тактовую черту!). Во второй сфере, напротив, определенное и узнаваемое интонационное ядро – постоянно восходящие мотивы, и, в сущности, это настоящая тема. Следующий за побочной партией контрастный материал – очень короткий – всего два такта – я его рассматриваю как заключительную партию, потому, что на ней в конце будет построено большой раздел. И это вся моя экспозиция, которая четко отделается следующим медленным эпизодом – началом огромной разработки. Тут начинают вторгаться, появляться отдельные элементы побочной партии, которые затем в стремительной безумной токкате пронизывают буквально всю фактуру. Токката, кстати, идет шесть!!! страниц, хотя является лишь частью разработки, а после нее начинается длинная цепь всё время увеличивающихся и усиливающихся кульминаций. Последняя кульминация – самая мощная (сколько тут *forte*? – три!) – построена на материале заключительной партии, и вот так два такта из экспозиции превращаются здесь в несколько страниц... Всё это приводит затем к повтору вступительного раздела, и тут вдруг выявляется, что в сонатной форме начисто отсутствует... реприза! То есть получается такая огромная двухчастная форма, в которой первая часть – это экспозиция громадная, а всё остальное – вторая часть – это разработка, идущая на громадном крещендо, причем такими мощными волнами, что к концу, как говорили мне многие пианисты, просто руки отваливаются. Вообще, даже чисто физически очень сложно играть эту композицию: очень быстрый темп плюс мощная аккордовая техника. И потом ещё в токкате, хотя здесь и не аккордовая фактура, но при безумно быстром темпе очень много скрытого многоголосия, и

вот, чтобы все эти голоса прозвучивались, да еще в таком темпе, – это сыграть архисложно... Не говоря уж о напряженнейшем эмоциональном тоне всей композиции.

- Расскажите, пожалуйста, о премьере?

- Премьера состоялась спустя лет пятнадцать¹⁵ после того, как я написал это сочинение. А осуществил ее известный пианист Геннадий Пыстин, который, что меня тогда просто поразило, сыграл сочинение наизусть.

- Он играл в Новосибирске?

- Да, в концертном зале Новосибирской филармонии.

- Приняли хорошо?

- Очень даже хорошо. Композиция шла рядом с несколькими мессиановскими «Взглядами...» и, насколько я понял, оба сочинения были новинками для местной публики. Зал был забит буквально до отказа и реакция слушателей на оба сочинения была просто восторженной.

- А как вы сейчас относитесь к музыке Скрябина?

- Сейчас я могу сказать, что, практически, изучил Скрябина вдоль и поперек (в 90-х годах мне даже довелось стать редактором его полного собрания фортепианных сочинений в восьми томах¹⁶), и он всё еще остается для меня одним из величайших гениев в музыке, правда, к сожалению, не реализовавшим до конца свои новаторские идеи. Я не могу сказать, что я его люблю как-то особенно, но мое отношение сейчас к нему такое, что я в десять раз теперь более чувственно переживаю всю его музыку, нежели тогда... Но это так – лирика...

- Интересно, что и Рославец тоже сделал попытку продолжить его гармонические искания.

- Естественно! Они все были под влиянием Скрябина в то время – уж слишком могучая личность. Но они пошли в другую сторону. Например, Рославец – он всё-таки сумел потом обособиться от его влияния, и звукопись для него оказалась важнее, чем какие-то программные духовные идеи, да и эмоционально его музыка – гораздо более сдержанная – это своеобразная и почти как бы застывшая музыка. А мне как раз хотелось яркого, эмоционального. Ну, и потом, хотелось сделать фортепианную пьесу, которую трудно было бы сыграть и которая бы, за счет этих трудностей, была бы эффектной очень. И это действительно получилось, потому что на премьере зал прямо-таки замер – все были настолько напряжены – наверное следили за "мучениями" пианиста; ну, а если серьезно, честно, так сказать, то воздействие, конечно, было страшно сильным.

- А кто еще исполнял Композицию?

- Ну, раз уж вы так "копаете", придется рассказать и всё остальное. Когда я показал только что написанную «Композицию 4» Хачатуряну, тот вполне резонно заметил, что так, как я ее играю, играть

¹⁵ В 1986 году.

¹⁶ Издательство Konemann (Будапешт).

нельзя и надо найти обязательно какого-нибудь другого пианиста. После этого разговора мы вышли с ним в коридор и сразу нос к носу столкнулись с Виктором Деревянко (он тогда был молодым, но уже хорошо себя зарекомендовавшим себя пианистом). Арам Ильич сразу же ухватился за него и предложил ему сыграть мое сочинение на композиторском зачете. Времени у Виктора оставалось, естественно, мало, да и отношение к нотам какого-то студента не выражало никакого пиетета. В общем, сыграл он чуть ли не с листа и вдоволь поимпровизировав. Я до сих пор размышляю: состоялось тогда исполнение или не состоялось. . . Скорее всё-таки нет. Так, рабочее проигрывание.

- А после новосибирской премьеры были исполнения?

- Нет. Не было. Хотя я подсовывал, конечно, ноты самым разным пианистам. Но так никто и не решился сыграть.

- Может быть, пианистов смущают технические трудности и такая довольно необычная запись темпа на отдельной нотной строке?

- Не знаю. Может быть. Музыка здесь физически очень трудная – на износ вся, как говорится. Мощная фактура и всё на форте и фортиссимо. А эта строчка для темпа – это же на самом деле очень простая шкала¹⁷, даже графически красивая, по-моему. И придумана она как раз для удобства, что бы сразу было видно: где какой темп, где быстрее или медленнее, и ясно очерчены размеры всяких там *ritenuto*, *accelerando* (своего рода темповые глассандо)...

Композиция 5. «Каденция» (1970)

для виолончели. 8'. Первое исполнение – 3.12.1970, Москва, Камерный зал ГМПИ им. Гнесиных, Авторский концерт / Александр Ивашкин. Издание – Москва, Советский композитор, 1980. Издание – Гамбург, Hans Sikorski, 1997. Компакт-диск – Мелодия, SUCD 10-00556 [Александр Ивашкин]. Мировые права – Hans Sikorski.

- Пятая композиция – это мое первое сочинение, в котором я ввожу второе название. А родилось оно так: первоначальным импульсом была просьба Александра Ивашкина написать что-нибудь специально для него (он ведь учился в гнесинском не только как теоретик, но и как виолончелист). А тут (так уж совпало) как раз в это же время наш педагог по анализу Ростислав Николаевич Берберов прочитал совершенно потрясающую лекцию о каденции в инструментальном концерте, и ко мне сразу пришла мысль о каденции, как о самостоятельной пьесе или как каденции к какому-то воображаемому, так скажем, концерту. Тем более, что не только я, но и сам Дмитрий Дмитриевич уже к этому шел¹⁸. Вспомните, например, что в виолончельном своем концерте он уже сделал каденцию отдельной частью цикла.

«Каденция» по времени – сочинение для меня традиционное, то есть относительно небольшое и идет где-то около восьми минут... В

¹⁷ $\theta = 50 - \theta = 250$.

¹⁸ Д.Д. Шостакович.

принципе, я сохранил самые важные особенности этого жанра. Представьте себе, что только что прозвучал кадансовый квартсекстаккорд – остановка, пауза – и вот начинается Каденция: сначала тихо, неторопливо, постепенно, потом темп в ней убыстряется, появляются виртуозные пассажи и заканчивается всё на высшей точке – трелью, то есть вполне обязательным атрибутом концертных каденций как знаком для вступления оркестра. Пьеса, кстати, получилась очень сложной технически – тут есть и полифония, и многозвучные аккорды, и токкатный эпизод с двойными нотами и многое-многое другое...

Это интонационное сочинение. Тут есть интонации, которые развиваются даже более традиционным способом, чем "дерево". Но, опять же, структура здесь тоже свободная и динамическая: есть начало – медленное и спокойное, потом появляется некоторое развитие – все более оживленное, а к концу – небольшой токкатный эпизодик и даже миниатюрная такая вот кода. То есть, при одной генеральной динамической волне, в целом, получается несколько внутренних – так скажем, местных – динамических волн. И тут же есть и безумные сложности с аккордами всякими. Я даже не знаю: может ли это быть сыграно так, как бы мне хотелось. Вот три исполнителя играли эту Каденцию, и все три исполнения мне не представляются адекватными тому, что я задумал, потому что здесь есть какие-то моменты, которые в моей голове звучат, а технически это почему-то не исполнимо. То есть, либо это не очень качественная игра, либо это действительно представляет собой такие технические сложности, при которых чисто, красиво материал этот не сыграть.

- А какие моменты представляются вам наиболее сложными?

- Ну, вот, допустим, на 29-й странице, в самом начале: есть идея форшлагов к аккордам, проводящим основную интонацию – ладно, хорошо! – но потом мне захотелось сделать двойной форшлаг, потом, больше того, мне захотелось тройной и четвертной, и нужно, чтобы вот это всё прозвучало чисто, красиво и аккуратно. Причем, если только форшлаг и быстрый темп, но ведь это форшлаг двойными и тройными нотами... Нет! Что-то тут не сходится, хотя вроде всё продумано: и на каких струнах играть, и аппликатура – всё, что можно. Но вот легкости, которую я себе представлял здесь, я пока не получил. Может быть, просто еще это не доведено до нужной записи. Не знаю.

- Ну вы же могли подсказать что-то исполнителям до концертов и записи.

- Нет, не мог.

- Почему?

- Потому что, когда Сандра Белич это играла на моем авторском концерте в Югославии, то у нас получилась только одна предварительная встреча, а одной, конечно, мало.

- А с Ивашкиным почему не получилось?

- Ивашкин записывал компакт-диск и вовсе без меня.

- И не было ни одной консультации?

- Ни одной! Он просто сказал: "Я не люблю, когда авторы сидят

рядом". Поэтому и здесь тоже не доведено до конца... Во всяком случае, у меня какое-то странное отношение сложилось к «Каденции»: с одной стороны, она вроде есть, а с другой стороны, еще ее до сих пор и нет... Но, может быть, я в чем-то тут всё-таки напакостил. Не знаю.

- А если эти форшлаги исполнять не смычком, а пиццикато?.

- Нет, я же слышу эту музыку такой, какой она должна быть. Я слышу это, и потом я вам тут только один пример привел, а есть и другие. Может быть, не все фактуры меня устраивают. Ну, не знаю! Однозначно, по крайней мере, сказать, что это одно из лучших моих произведений, я не могу.

- Вы сказали, что хотите, чтобы это было всё исполнено красиво. А что значит – "красивое исполнение"?

- В данном случае – это чтобы всё прозвучало сочно и мощно...

И еще я хотел бы сказать несколько слов о гармонии. Здесь нет никакой додекафонии – это свободная ткань. Дело в том, что когда я написал вторую композицию – додекафонную, то мне показалось, что выразительность додекафонии не имеет, как бы это сказать, большой амплитуды, и поэтому как подсобный материал где-то можно, конечно, ее использовать, а вот как основное выразительное средство (даже в то, далекое, время) – это не имело никакого смысла, потому что уже появились структуры Булеза, которые перекрыли всё в этом отношении.

- «Каденция» опубликована?

- Да, и в двух издательствах – "Советском композиторе" и у Hans Sikorski. Наше, отечественное издание, было осуществлено, кстати, по инициативе Владимира Тонха, который хотел сыграть «Каденцию» и даже подготовил свою редакцию – аппликатура, штрихи и всё прочее, но потом что-то у него не сложилось. Он ее так и не сыграл до сего времени, однако включил в этот сборник, вышедший в 1980-м году...

- А где прошло первое исполнение?

- В Москве. Играл ее на своем авторском вечере Саша Ивашкин¹⁹. Потом была югославка Сандра Белич и еще один исполнитель – Борис Бараз, который сыграл Каденцию в Свердловске²⁰. Но, в общем, ни он, ни Сандра с этим моим сочинением не справились настолько, чтобы я был полностью удовлетворен. Сандра, правда, всё играла очень точно, очень эмоционально и прямо аж счастлива была на сцене. Мы даже потом целовались восторженно, но других испол-

¹⁹ 3.12.1970, Камерный зал ГМПИ им. Гнесиных.

²⁰ 1984 г.

нений я от нее так и не дождался, хотя обещаний всяких, конечно, было очень много.

Композиция 6. «Подблюдные гадания» (1970)

для русского народного женского хора. 36'. Первое исполнение (№ 7) – 12.06.1971, Москва, Малый зал ГМПИ им. Гнесиных, Государственный экзамен по сочинению / Галина Кретова. Издание – (№№ 7, 11) – Москва, Советский композитор, 1985 (в сб.: Произведения советских композиторов для народного голоса без сопровождения, вып. 4). Редакция – для смешанного хора (№№ 2, 4), 1978.

- Шестая композиция – это большая кантата из двенадцати частей. Сделал я ее как почти экспериментальное сочинение для двенадцати народных голосов, но она никогда не пелась. Был даже задуман, я помню, целый концерт-спектакль с народными костюмами, с показом настоящих святочных гаданий, с вытягиванием фантов с ритуального блюда, но.....

- Мелодии и текст народные?
- Нет – только тексты. Я взял их из старых источников.
- Каких?

- В основном, из дореволюционного фольклорного сборника Павла Шейна, известного русского фольклориста – «Великорус в своих песнях, обрядах, обычаях». А что касается мелодики, то я здесь пошел совсем по противоположному пути...

- Что значит "по противоположному"?
- Ничего народного, ничего буквально: никакой народной интонационности, фольклорного ритма, метра, плюс ввел сюда элементы серийности, атональности и прочего всякого авангардизма...

Я не думаю, что это такое сочинение, за которое мне сейчас хотелось бы отвечать по полному объему. Оно очень долго и трудно писалось и получилось громадное какое-то: там, наверное, минут 35 музыки. И, как мне кажется, оно в чем-то и немножко однообразное. Поэтому я его и не внес в основной каталог.

- А были попытки исполнить кантату?

- Я обращался ко многим хоровикам и долго ходил к ним, пока Виктор Попов не сказал мне откровенно: "Подожди с этим лет двадцать. Ты что, не понимаешь, что спеть это страшно трудно, если не невозможно". Вот я и жду, хотя прошло уже намного больше двадцати лет.

- А нельзя исполнить отдельные номера?

- Такая попытка у меня однажды была, кстати, когда седьмую часть – сольную – спела наша бывшая сокурсница с народной кафедры Галина Кретова.

- На концерте?
- Нет. Это было на моем камерном госэкзамене.
- И как она спела?

- Тонко и душевно, как мне и хотелось.

Композиция 7 (1970)

для двух скрипок, альты, виолончели. 8'. Первое исполнение – 3.12.1970, Москва, Камерный зал ГМПИ им. Гнесиных, Авторский концерт / Игорь Зайденшпир, Сергей Горбенко, Александр Риз, Леонид Зильпер. Издание – VEB Deutsche Verlag für Musik, Leipzig, 1985, dvfm 8464a. Мировые права – VEB Deutsche Verlag für Musik.

- Это первая моя композиция, которая прозвучала за границей.
- А как она туда попала?
- Дело было так... Совершенно случайно я узнал, что во Франции объявили конкурс на сочинение для струнного квартета²¹, и я решил послать туда свою седьмую композицию, а в результате попал даже в последний тур – в финальную четвертку. Ну, правда, первая премия от меня уплыла в Америку, но зато в качестве компенсации состоялось исполнение на Радио, причем в интерпретации очень известного квартета Parrenen.
- Они и потом его исполняли?
- Хотели, да ничего не вышло.
- А почему не вышло?
- Потому, что когда они попросили у меня на это разрешение, то я как образцовый советский композитор отослал их к ВААП, а они с ним, видимо, не смогли договориться. Неправильно, конечно, поступил, но ведь был молодой еще...
- А после были исполнения?
- Да. Ее играли несколько раз на союзных концертах, но ни одно, кстати, исполнение я не могу назвать удачным: у нас тогда была распространена практика собирать квартеты из разных музыкантов на один концерт, – так сказать, на случай. Ну, и, естественно, что сыгранности у них никакой не получалось, и поэтому у меня нет ни одной даже мало-мальски приличной записи этого сочинения. Так что квартет с незавидной судьбой получился...
- Когда вы сочинили квартет?
- В 1970-м. Я его очень быстро сделал, практически, за один месяц.

Это мой первый алеаторический опыт, и, как мне кажется, очень даже успешный. И вообще, по-моему, это очень удачное сочинение по всем параметрам. К 70-му году у нас такой техникой мало кто владел,

²¹ Конкурс имени Равеля, 1976 год.

а струнных квартетов с алеаторикой тогда было чуть ли не два только – у Лютославского, да у Марека Копелента...

Конечно, у меня здесь смешано много приемов самого разного алеаторического письма, начиная от простой мобильности структур и кончая, так называемыми, алеаторическими квадратами.

Структура квартета самая традиционная – в ней есть всё: экспозиция, разработка, реприза, правда зеркальная и даже кода. Но внутри, на самом деле, всё идет не по канону. В экспозиции четыре темы, каждая из которых имеет свою пятизвуковую серию (пять хроматических звуков подряд). Но это только условно говоря "темы" – скорее какой-то характерный интонационный круг, то есть какое-то всегда узнаваемое тематическое ядро. Например, у начальной темы (вторая скрипка) – это постоянное глиссандирование малой септимы, во второй теме (первая скрипка, 19-й такт – Д.Ш.) – восходящие скачки и протяженные звуки; у третьей темы (альт, 28-й такт – Д.Ш.) – двойные ноты; и, наконец, в четвертой (виолончель, 44-й такт – Д.Ш.) – моторность и репетиции. Все эти темы излагаются по принципу "мелодия с аккомпанементом", причем все аккомпанементы тоже достаточно индивидуализированы. В целом, у меня получилось здесь 16-ть фактурно-мелодических элементов, которые и являются "пищей" для всей последующей разработки (она начинается с 48-й цифры, нет, даже где-то с 49-ой). И в разработке нет никакого нового материала – всё взято из экспозиции. Причем я могу на этих четырех "темах-элементах" строить и новую фактуру и какой-то фрагмент формы – это громадная, просто громадная разработка всех четырех "тем-элементов", и в ее кульминации все эти элементы звучат, практически, уже одновременно. А в 89-м такте наступает зеркальная реприза. И здесь начинается сольное репризирование каждой из четырех тем экспозиции.

- Что значит "сольное"? Каждая тема восстанавливается как отдельное целое?

- Совершенно верно. Только теперь все мелодии звучат без своих аккомпанементов, то есть действительно соло.

А с 96-й цифры идет кода, отталкивающаяся только от материала первой темы – по-моему, одна из самых красивых и чисто фонических ее реприз. Она, кстати, "реминисцирует" отчасти и хроматические пятизвуковые модусы из экспозиции...

И еще здесь очень хороши и очень интересны моменты, когда одна фактура еще не кончилась, а исподволь начинается вторая, и она вытесняет постепенно первую. Мне было очень любопытно попробовать такую вещь, и в общем-то, она получилась.

- Нотная графика у вас довольно необычная. Ее трудно читать непосвященному, а играть по партиям, наверно еще труднее...

- Нет! Совсем не трудно. В партиях есть много ориентиров для исполнителей. Например, мои пунктирные тактовые черты появляются только в моменты смены чего-либо: то есть, вот, играет альтист свои алеаторические ротации, а, в скажем, седьмом такте у него должна быть новая фигура – так у него есть выписка темы виолончели, на которую он и будет ориентироваться. Я очень тщательно про-

думал эти моменты и, несмотря на алеаторику, здесь всё, абсолютно всё! сцеплено и привязано одно к другому, то есть, каждый исполнитель знает, где ему с чем вступить, а где ему что-то закончить.

Конечно, эта техника может сейчас кого-то отталкивать, потому что спустя тридцать лет алеаторика во многом себя изжила и уже как бы стилистически законсервировалась. Мне кажется, что в наши дни уже нельзя сочинять обычные алеаторические квадраты – это звучит ходульно и абсолютно вторично, хотя, я не спорю, по-прежнему может создавать очень большое эмоциональное напряжение. Даже Арам Хачатурян говорил (на его уровне, конечно), что нельзя, например, уже употреблять нонаккорды, потому что сам факт их использования будет определять всю стилистику сочинения. И поэтому, сейчас, как я думаю, нельзя часто пользоваться этими квадратами, особенно в оркестре, потому что это уже не композиторство, а ремесленничество. Но когда-то все эти вещи были для меня совершенно новыми и казались очень интересными, необычными, а сейчас уже начинают казаться стереотипными. Тогда все этим грешили: и Денисов, и Шнитке, и многие другие.

- Премьера?

- Она была на всё том же моем авторском вечере в Гнесинском институте в 1970-м году. Кстати, забыл вам рассказать, что тогда прозвучало очень темпераментное лекторское слово Славы Рожновского о "великом композиторе Викторе Екимовском"! И на тот концерт меня, кстати, Ивашкин подначил – Саша вообще падкий на всякие авантюры. В общем, по молодости я как-то согласился и, как ни странно, легко все получилось и с залом и с афишей.

- А как прошло исполнение?

- Хорошо. Мне понравилось. Я был доволен, правда, больше сочинением, чем исполнением – играли-то ведь мои друзья-студенты и больше с энтузиазмом, чем с мастерством.

- А с публикой как обстояло дело?

- Ну, как всегда у нас с новой музыкой...

- Аншлаг?

- Скорее наоборот, как говорится, родные и близкие. Кто же знал тогда фамилию Екимовского?

Композиция 8. Трио-соната da camera (1971)

для скрипки, фортепиано, виолончели. 11'. Intrada, Allemanda, Courante, Sarabanda, Aria, Giga. Первое исполнение – 10.10.1976, Уфа, Институт искусств / О. Раимова, М. Лупанова, Н. Чикунов. Мировые права – Hans Sikorski.

- «Трио-соната da camera» – камерное сочинение. Писалось оно довольно-таки трудно и долго. Не знаю, почему я его так долго писал.

Короче говоря, закончил я всё где-то в начале 71-го года – то есть писал почти больше года.

- Где состоялась премьера?

- Это в Уфе было – в тамошнем Институте искусств.

- А в каком году?

- В 76-м, если не ошибаюсь. Да, в 76-м, и играли его студенты, а руководил ими бывший мой однокашник и самолетовский ученик, Виктор Семенов.

- А потом?

- А потом трио исполнялось еще в классе Владимира Тонха, но это уже у нас в Москве, и опять же студенческая игра, которая, конечно, не совсем хорошо получилась...

- А другие исполнения получились?

- Было одно исполнение в Свердловске, где моей музыке посвятили целое отделение, и к тому же с докладом. И сыграли там всё очень хорошо.

- А кто сделал доклад?

- Жанна Сокольская – хороший и инициативный местный музыковед.

- А как бы вы определили жанр этого сочинения?

- Наверное, это как бы взгляд в старину – всё-таки "Трио-соната da camera" – напоминание о некогда весьма распространенном музицировании на базе народных танцев...

В композиции шесть частей: «Интрада», «Аллеманда», «Куранта», «Сарабанда», «Ария» и «Жига». Конечно, у меня весьма приблизительные очертания этих танцев – средства здесь совершенно другие, нет никакой конкретной стилизации. И музыкальный язык совершенно другой – вполне современный...

Что здесь, пожалуй, стоит отметить, так это то, что каждая часть выдержана на одной, своей собственной фактуре – от "А" до "Я", так сказать. Хотя для меня это не совсем типично, но иногда и потом будет встречаться в некоторых сочинениях.

- Вы имеете в виду "Cantus figuralis" и "Квартет-cantabile"?

- Да, и еще в "Стансах".

Теперь о самой сонате. Итак, первая часть – «Интрада» – это вступительный раздел, очень торжественная музыка, какой ей, собственно, и полагается быть. Фактура основана на мощных повторяющихся аккордах, причем у каждого инструмента используется абсолютно свой собственный ритм, но как-то это все взаимосвязано. Она очень резкая, может быть, благодаря чему немножко выпадает из всего – мне иногда так кажется... А может, и не выпадает.

«Аллеманда» – тихая, спокойная пьеска – вся на сурдинках и в структуре очень похожа на хрестоматийные аллеманды, потому что сперва одна тема идет у одного инструмента, потом немножко иная тема – у другого, потом они проходят вместе, а в результате складывается простая вполне форма из трех частей. В партитуре, кстати, роль у меня записан в середине, то есть между скрипкой и виолончелью. И он так и трактуется – как средний инструмент от начала до

конца, ведь Трио-соната писалась, как правило, для двух сольных инструментов и continuo, которое состояло из баса и чембало. И поскольку функцию continuo я захотел дать виолончели, потому что это бас всё-таки, то рояль, естественно, стал у меня cembalo и выполняет чисто гармоническую функцию.

Теперь «Куранта». Это больше, конечно, "напоминание", чем сам танец – она быстрая, на три четверти (хотя эти три четверти, кстати, и не уловишь сразу), и ее характер очень зажигательный – это естественно. Здесь же есть и всякие хитрые ритмические дела. Например, канон, сдвинутый на одну шестнадцатую у виолончели и скрипки (от начала и до конца, практически), и еще в обращении к тому же. Это очень трудно писать было, но, по-моему, звучит весьма пикантно. А рояль, он как раз и объединяет эти диапазоны своим собственным ритмом – всё очень свободно... В общем, «Куранта» довольно сложная получилась – сыграть ее в ритмическом отношении очень трудно.

Теперь «Сарабанда»! Ну, это опять же только характер испанской сарабанды, а в фактуре здесь всё наоборот: рояль разбросан по краям, а аккордово-ритмический аккомпанемент попал к струнным инструментам. То есть, мелодические и басовые функции перешли к роялю, что дало, конечно, и очень много резкостей, и сделало музыку мощной очень – всё идёт на большом форте... А в следующей пьесе – «Арии» – мною был проведен очень рискованный эксперимент, потому что я заставил скрипача и виолончелиста играть в унисон от начала и до конца.

- А что в этом страшного?

- Так два струнных инструмента чисто в унисон никогда не сыграют! Правда, это скорее касается двух скрипок, а скрипка с виолончелью как-то звучат, конечно, – у них ведь разные тембры и разные обертоны, но всё равно это было рискованно. Тем более, что, по большей части, этот унисон звучит без поддержки фортепиано: есть только легонькое-легонькое сопровождение из маленьких аккордиков у фортепиано и очень много просто сольной части без него – бесконечная мелодия. Но, к счастью, получилось как раз что-то удачное и симпатичное... «Жига», пожалуй, более всего похожа на прототип, и похожа потому, что у нее форма трехголосной фуги. И рояль здесь участвует только в качестве одного голоса, хотя пианист и двумя руками играет. Правда, в рояльном голосе проскакивают иногда отдельные гармонические интервальчики. А в целом, конечно, "Трио-соната" – абсолютное порождение 20-го века, хотя какие-то зацепки за жанровость, здесь, несомненно, ощущаются...

Композиция 9. Лирические отступления (1971)

для виолончелей soli и симфонического оркестра. 18'. Orchestraa: 2222; 2420; perc.: 3; agra; archi: 16,14,12,10 (soli),8. Первое исполнение – 12.06.1971, Москва, Большой зал ГМПИ им. Гнесиных, Госэкзамен по сочинению / Симфонический оркестр Института, дирижер – Сергей Горчаков.

- 71-й год. И сюда же можно сразу и 10-ю композицию записать

– «Сублимации» – это были два моих диплома. Точнее – «Сублимации» – первый, а «Лирические отступления» – второй.

- А зачем нужны были две дипломные работы?

- Вначале я написал «Сублимации» – сочинение абсолютно алеаторическое. Кстати, таких сочинений у нас в стране тогда было очень еще мало. Вот несколько вещей у Пярта, еще у Шнитке и Сильвестрова. И всё, наверное. Так что, это было не только для меня, а, пожалуй, и для всех новым делом. Применил я эту технику в чистом виде, то есть, ни на одной странице не отступил от алеаторической графики и ничего не смешивал: если сказал "а", то надо говорить и все остальные буквы выбранного алфавита – для меня это очень важно. Короче, я представил «Сублимации», но, правда, только в карандаше на комиссию и сразу услышал: "Это что же такое? Разве это можно сыграть?" А ведь комиссия была из людей, которые хорошо знают оркестр – хотя бы тот же Витачек, Пейко, или Литинский; даже дирижеры какие-то были. Ну, и Пейко-то как раз и завернул мне партитуру. А потом всё докатилось и до Рюмина²², естественно, который меня вызвал и говорит: "Знаете, Екимовский?! Вы должны были научиться чему-то академическому у нас. А что вы тут представили?"

- И не сыграли?

- Так об этом и речи не было. Рюмин просто гениальное запрещение нашел: то есть, поскольку, вот, написано было всё у меня карандашом, а это уже нарушение учебного порядка, – так, значит, можно и к госэкзаменам не допускать и даже со стипендии снять. Тут же Пейко мне устроил второе маленькое аутодафе (и не без санкции Рюмина, я думаю): "Если хотите быть исполненным – пишите новое сочинение". А оставалось полгода, ведь я всё к зиме приготовил. Ну, конечно, начал думать, да только особенно ничего не придумывалось. И только, когда уже оставался только один месяц, вдруг мелькнула мысль, из которой, собственно, и выросли эти мои «Лирические отступления». И сочинение было написано за десять дней, практически, то есть буквально от первой до последней ноты и даже переписано чернилами, а ведь это 107 (!) оркестровых страниц. Вот так-то! Но завершена работа была за неделю до репетиции, так что комиссия, естественно, никак не успевала ее посмотреть. А вот, если бы посмотрела, то, наверняка, не пропустила бы опять же.

- Почему?

- А потому, что когда у вас идет цитата в двадцать с чем-то страниц из Чайковского или еще из кого-то, то это уже опять явно не учебная музыка.

- А как Хачатурян к этому сочинению отнесся?

- Я думаю, Хачатурян всё прекрасно понимал. И когда я к нему забрел в кремлевскую больницу, где он тогда лечился, так он дал мне полное "добро" на «Лирические отступления»...

- То есть?

- А он такую совсем маленькую записочку написал, что согласен

²² Ректор ГМПИ им. Гнесиных в те годы.

на их озвучивание. А с этим уже всё – с этим спорить нельзя было никому.

- И как он отнесся к коллажной технике?

- Ему она явно не понравилась.

- Он сказал об этом только вам?

- Нет! Почему? И мне! И всем!...

- А что побудило вас назвать произведение «Лирическими отступлениями»?

- Вероятно то, что здесь реализуется идея противопоставления разных стилистических элементов из своей музыки с лирикой классиков. Эта идея коллажа, она ведь тогда буквально в воздухе летала. У Пярта уже были коллажи, у Альфреда, по-моему, что-то тоже было понемножку, у Эдисона опять же... И мне тоже захотелось обстоятельно разработать эту идею, но я решил, в отличие от них, взять уже большие лирические цитаты. Мне тогда представлялась какая-то хаотичная, безинтонационная, но очень мощная собственная фактура, которую совершенно неожиданно прерывают выразительные, мелодичные темы из классики... как "виденья чистой красоты". Я выбрал сразу Adagietto Пятой симфонии Малера – невероятно красивая музыка и тему из медленной части Третьей симфонии Брамса. Но тут увидел, что у меня и там и здесь солируют виолончели, и тогда я эту идею стал прокручивать дальше – и так прибавилось струнное Адажио Барбера, а потом пришла и побочная тема из «Ромео и Джульетта» Чайковского. И, вот, тут-то всё закрутилось: замечательно! прекрасно! – идея есть: столкновение Чайковского и Екимовского!

А началось это всё, кстати, с метро.

- В каком смысле?

- В самом прямом. Я однажды ехал в метро и почему уж, не знаю совершенно, всё как-то крутил в голове эту тему Чайковского, в общем, красивую очень. Безусловно. Я как раз вспомнил сейчас, как Альфред вам про свою Первую симфонию рассказывал, про разные гулы самолетные там, которые у него тембровые ассоциации вызвали определенные ²³... Так, вот, со мной то же самое и приключилось, но ещё раньше, и в метро: то есть, когда вдруг поезд стал резко тормозить, да еще загудел ужасно страшно, и тут эта тема Чайковского сразу как-то провалилась во мне в какой-то абсолютный звуковой кошмар, то есть буквально ворвалась в мою, хотя еще и не написанную, музыку. И отсюда всё, собственно, и пошло...

- А потом?

- Потом я стал думать. Нужно было скреплять всё через что-то, нужно было свой материал делать, весь вот этот звуковой кошмар изобразить как особенный оркестровый "обвал", а затем, обратным отсчетом, так сказать, создавать уже драматургию всего сочинения, потому что этот "обвал" должен был стать генеральной кульминацией и находиться в финале произведения.....

²³ Речь идет об одной из бесед А. Шнитке в книге Д.И. Шульгина «Годы неизвестности Альфреда Шнитке».

Вначале идет мое собственное медленное вступление, в котором солируют виолончели. Тема излагает серию из 24-х звуков, повторяется дважды и с небольшим таким легеньким сопровождением. А потом идут до самого конца ее разные варианты, то есть, она появляется во всевозможных позициях и формах и восстанавливается только в самом конце.

Почти сразу после темы-серии появляется нарочито безинтонационная, но по жанру вполне определенная токкатная музыка. Причем, таких токкатных разделов у меня всего четыре. Естественно, они идут по нарастающей и все основаны исключительно на трелеобразном материале у самых разных инструментов...

Естественно, здесь всё "засериализовано", то есть, не только звуковая ткань, но и ритм, и тембровая структура. Потому что просто легче писать, когда ты имеешь какой-то план, тем более, что здесь абсолютно для меня было не важно – где и какая вертикаль возникнет. И вот, когда ты используешь, как подсобное средство, все эти организационные моменты, то это очень удобно и хорошо, а главное – ты не замечаешь, что они есть, потому что, когда они выступают на первый план и ты должен только ими и любоваться – это совсем неинтересно. Поэтому я здесь со всеми инструментами что-то крутил, вертел: какую-то зависимость в их появлении определял тоже, то есть, опять же как-то "засериализовал" порядок их появления – старался, в общем, чтобы во всем складывалась какая-то определенная система.

- А если поподробнее?

- Пожалуйста. Вот, например, весь первый раздел, который идет без меди (...валторна вступает только один раз, чтобы сделать заключительный и крещендирующий кульминационный кусочек – буквально несколько тактов) и затем первая цитата из Малера²⁴ (к ней у меня продуман даже специальный маленький подход на его же интонациях и здесь же и инструментовка малеровская. Единственное, что здесь не так – это мои *divisi* контрабаса – у него *divisi* сделаны у виолончелей. Но я же не мог разрушать свою главную тембровую идею – виолончельная группа выступает как единый солист). И именно в тот момент, когда на кульминацию выходит музыка Малера, она неожиданно прерывается моим материалом²⁵ и сразу начинается второй раздел. Здесь, как видите, немножко видоизмененная фактура – более кучная, более густая, но всё равно основанная все на том же трелеобразном движении. Затем вступают не только валторны, но и трубы, и тромбоны, которые приводят нас к какой-то "верхушке", где остается только виолончельное соло, а оно уже постепенно переходит к Адажио Барбера²⁶. Виолончель солирует очень долго, но потом уходит в фон. И кульминация здесь – это пауза! затем неожиданный взрыв ударных! И отсюда начинается третий раздел только моей музыки. Тут уже всё очень мощно, сильно, подключаются ударные, ткань становится еще

²⁴ 11-я цифра.

²⁵ 13-я цифра.

²⁶ 23-я цифра.

более плотной... Наконец, в четвертом разделе – это полное tutti, где каждая четверть обязательно отмечается у литавр и звучат нерегулярные аккорды-акценты, то есть возникает некое подобие какого-то "кривого" марша, несмотря на то, что трелеобразные элементы по-прежнему звучат повсюду и очень слышны. Но в целом, правда, всё равно получается только очень густая звуковая каша, очень густая, с мощными аккордами и всё это звучит мощнее и мощнее, и мощнее. И вот, когда весь этот "гармонический ужас" достигает апогея, он у меня вдруг неожиданно прерывается – устанавливается двойная доминанта Ре-бемоль мажора (но довольно основательно загрязненная побочными тонами), после которой и появляется, наконец, последняя и самая главная и самая протяженная цитата из «Ромео и Джульетты» Чайковского. Но поскольку я тогда в партитуру Чайковского давно не заглядывал, то дал ее, как видите, виолончелям, а когда заглянул – так и упал, холодный пот прошиб: у него же играют альты и английский рожок. Что делать? Пришлось переинструментовать.

- Но звучит неплохо и в этом варианте...

- Да! По-моему звучит не хуже. Причем мне в Чайковском пришлось взять одну часть из экспозиции, а другую из репризы, потому что в экспозиции тема не доходит до катарсической кульминации, а в репризе, где до этого доходит, она слишком коротка. Так что, я здесь святотатствую, конечно. Но Чайковский всё-таки у меня почти "чистый", хотя я сознательно брал очень скромный состав оркестра – у меня ведь парный состав, а у него тройной, и поэтому мне пришлось "что-то тут химичить": у него в последний момент вступают тромбоны – там три тромбона и туба, а у меня всего два тромбона в оркестре – было сложно, но я сделал две трубы и два тромбона внизу и, по моему, хорошо получилось – трубы в низком регистре очень мощно звучат ... И затем, когда всё развитие выходит на кульминацию, то возникает один такт моей музыки, потом снова повторяется Чайковский, но более расширенно, затем опять всё прерывается моей музыкой – это уже настоящая борьба Чайковского и Екимовского. И здесь я, в принципе, абсолютно доволен тем, что получилось: с одной стороны, вроде проще не бывает, но на самом деле – всё время всё разное

Сам процесс написания для меня был труден, но и по-своему приятен, потому что нужно было держать в голове все эти сериальные ряды – и это было, конечно, трудно, а приятным было осознание того, что ты создаешь и изобретаешь всю эту интересную фактуру сам... Но хотелось, правда, еще тогда и подраться с кафедрой, да пожалуй и с публикой немного.

- Вы имеете в виду первый концерт?

- Нет. Я имею в виду госэкзамен. Ну, а публика там сидела самая разная...

- Как прошел экзамен?

- Это было 12-е – роковое для меня – июня.²⁷ Шок дикий. И,

²⁷ 1971 год, Большой зал Института им. Гнесиных. Председатель Госко-

причем, не только из-за такой мешанины стилистической – нет! еще и из-за отвратительного исполнения, абсолютно отвратительного. Оркестр был не институтский, а из каких-то пенсионеров, с которыми даже и сам Горчаков многоопытнейший не мог справиться.²⁸ Да и ничто, практически, не отработывалось – на три сочинения всего одна репетиция.

- Ну и что: "четверка"?

- Нет! Пятерка!

- А как же она "выскочила"?

- Наверное потому, что Хачатурян присутствовал – я так думаю. Но здесь, кстати, произошло сразу и плохое одновременно с хорошим: он куда-то убежал сразу после обсуждения, а тут как раз должны были решаться наши аспирантские дела. Ну, и, естественно, меня прокатили...

- А как среагировала на ваш дуэльный вызов публика?

- Ну, некоторые ребяташки, естественно, с большим энтузиазмом всё восприняли, но большинству людей это действительно было не по нраву – как оплеуха, наверное: "Ну, что это такое? Ну, разве это музыка? Где тут Екимовский?". И так далее, и так далее...

- А другие исполнения?

- Они были намного позднее. По-моему, в 1982 году.

- На "Московской осени"²⁹?

- Правильно. Но это исполнение, к счастью для меня, оказалось в руках уже Константина Кримца, который отлично понял мою идею и провел всю необходимую работу с оркестрантами, чтобы те очень серьезно отнеслись к этому сочинению.

- А каков был результат на этот раз?

- Я бы сказал, что он очень уверенно и очень успешно провел концерт. Но, правда, и спустя даже двадцать лет далеко не все приняли мои «Лирические отступления»...

Композиция 10. Sublimations (1971)

для симфонического оркестра. 13'. Orchestra: 3333; 3431; perc.: 3; archi: 16,8,6,4. Первое исполнение – 6.10.1993, Екатеринбург, Большой зал филармонии, Фестиваль «Игра и созерцание» / Симфонический оркестр Уральской филармонии, дирижер – Энхбаатор.

- Итак, это первая дипломная работа?

- Да – «Сублимации» – «Переходы» или, по-другому, «Преобразования»...

Идея сублимации решена у меня многозначно. Это, во-первых, сама фрейдовская сублимация, она здесь за кадром, то есть известный переход *libido* в творческую энергию. А во-вторых, в самой музыке – это просто мутация из одной фактуры в другую, то есть буквально

миссии – профессор Московской консерватории Е.П. Макаров.

²⁸ Все оркестранты в основном из оркестра Большого театра.

²⁹ В Большом зале консерватории.

постоянные трансформации одних фактур в другие, одних психологических состояний, связанных с этими фактурами – в другие. Я это называю "цепными фактурами", потому что в недрах одной фактуры зарождается другая, которая буквально сцепляется, склеивается с ней, затем в недрах новой появляется следующая и так далее – получается как бы цепь непосредственно связанных друг с другом разных фактур. Но это, в общем, не важно – игра словами... Я видел такой прием у разных композиторов, но у себя всё решил сделать исключительно "брутально"...

Здесь десять больших разделов. Первый раздел вступительный и совсем необъемный. Начинается узким кластером, который постепенно разрастается на весь оркестр, и когда он достигает высшей точки разрастания, вступает другая фактурная группа, хотя первая все еще сохраняется. Затем кластер постепенно как бы истаивает, а новая фактура продолжает развиваться и дальше. Потом таким же образом осуществляется переход из второй фактуры в третью, и так всё время. В моем понимании – это и есть "переходы" – сублимации... Восьмой раздел – любопытный – здесь идет постоянная работа с отдельными инструментальными группами (а таких групп, кстати, в виде квадратов здесь около десятка и все имеют к тому же свое индивидуальное время. Тут при повторах я, как видите, даже перестал писать ноты: зачем они, если буквальный повтор? Вот, допустим, у валторны каждые две секунды должен быть повтор своего квадрата – через какое-то время у нее снова повторяется та же музыка – ну, что я еще раз буду ее выписывать? Конечно нет! Поэтому и получилось здесь две страницы вообще без нот). И вот все эти группы бесконечно повторяются и на каком месте всё может остановиться, и у кого из исполнителей – я не знаю. Какая здесь получилась "красная тряпка для быков", когда я показал эти две страницы на комиссии! Всё! Приговор окончательный!

Первые несколько переходов – это, в общем, как бы экспозиция, потом идет более спокойный раздел – средняя часть, здесь и фактуры более лирические, более камерные, более спокойные, а вот начиная с 8-го перехода начинается большое тембровое крещендо и в 9-ом набирается уже полный оркестр. А в 10-м и последнем переходе, постепенно начинает выплывать особый ритм, который с каждой секундой охватывает всё больше и больше новых инструментов, и, при этом, каждый исполнитель играет эту ритмическую структуру совершенно по-своему.

- Вы, когда писали это сочинение, то "предслышали" всю эту ткань?

- Нет. Тут скорее получалось только представление того, что будет звучать, что должно звучать, а конкретно это всё услышать невозможно.

- А как понять вашу фразу: "представление того, что будет звучать"?

- Ну, хорошо! Возьмем, скажем, начало: я услышал звучание кластера – кластер резко берется медной группой и ударными и он же

– piano у духовых и струнных, – но это общая картина, а звуки кластера я не представлял себе конкретно.

- Я спрашиваю не о конкретных звуках, а именно о краске всей ткани.

- Так я об этом и говорю. Например, я очень хорошо представлял себе вот этот удар медных и тянущиеся звуки, и еще то, как через некоторое время это звучание начнет расширяться, меняться. В общем, когда я вам рассказывал, что иногда описываю словами то, что должно быть в моих нотах, то я имел в виду, что я знаю – какое у меня будет движение, и что оно у меня пойдет от узкого расположения к более широкому, и мне ясно – в какое время будут вступать инструменты, как они немножко при этом станут расширять свой диапазон, и всё! Этого достаточно. Главное – картина движения. Ведь здесь же нет обычного тематизма, который можно было бы представить себе в мелодическом виде – это же всё совсем другое.

- Исполнения?

- До 93-го года ни одного не было.

- А вы пытались их устроить?

- Конечно, пытался. И к Рождественскому обращался, и к Серову, и Серебрякову, и к Эмину Хачатуряну – в общем, к кому только не подходил.

- И что же произошло в девяносто третьем?

- Ну, здесь всё просто было: Игорь Кефалиди уговорил меня выставить «Сублимации» на фестивале в Екатеринбурге.

- А что это за фестиваль?

- Русско-немецкий и, кстати, с очень красивым таким названием "Игра и созерцание". А Игорь был тогда как раз одним из его организаторов. Но я должен сказать, что очень не хотел в нем участвовать.

- Почему?

- На мой взгляд, время-то прошло для алеаторики – свежести должной уже нет, так сказать, а откровенно говоря, я просто боялся выглядеть птеродактилем... Правда, любопытство всё-таки пересилило... Но, скорее всего, на меня, наверное, повлияло то, что Марик Пекарский собирался там же сыграть и мое «Balletto». Так что, всё одно к одному как-то подошло...

Композиция 13. Ave Maria (1974)

для 48 скрипок. 5⁷. Мировые права – Hans Sikorski.

- Ну, вот мы и закончили период, связанный с учебой..... Идей тогда появилось много всяких, но они совсем почему-то не реализовывались и поэтому следующее моё более или менее серьезное произведение – это только 74-й год. Читайте, три года – как черная дыра

³⁰
...

«Ave Maria» очень маленькая – пять минут идет где-то, написана

³⁰ Служба в армии.

для 48-ми скрипок, и это для меня абсолютно новый момент по стилю...

- А что вызвало такую "стилистическую модуляцию"?
- Наверное, прежде всего, то, что закончилась "дыра армейская".
- Сразу бросается в глаза, что здесь зеркальная структура...
- Да, но главная идея всё-таки в другом – было желание как бы "спеть" мелодию, которой, в обычном смысле, здесь, конечно, нет, потому что это в основном микрополифоническая ткань... Всё начинается с мощнейшего унисона сорока восьми скрипок, затем они расходятся, расплозаются, и в середине, в конце концов, получается очень мощное, просто огромное микрополифоническое *divisi* на 48-мь скрипок и на фортиссимо, то есть в целом складывается постепенное и очень специфическое монотембровое крещендо. Ну, а потом, в самом деле, как в зеркале, идет *diminuendo*, причем и фактурное, и регистровое, и интонационное, в общем, какое угодно, и потом всё приходит к ноте "ми", с которой, собственно, и начиналось произведение.....

Здесь, кстати, есть некоторая парадоксальность, поскольку мое полное название – это ведь «Ave Maria, canto per violine», однако, как я уже сказал, никакой традиционной мелодии и никакого традиционного пения – *santo!* – здесь на самом деле нет. Особенно, когда вот так расплозается вся фактура. Но, в то же время – это всё и очень мелодичное и очень поющее. Во всяком случае, мне хотелось, чтобы отношение к этой музыке – и у исполнителей и у слушателей – было как к мелодической, поющей. И поэтому, естественно, возникло такое удобное название «Ave Maria», потому что оно сразу дает установку на то, что моя музыка – мелодия, которая должна петься. Но при этом я, конечно, ни о каких связях с Шубертом, его "Марией" не думал совсем.

А по форме – это чистое зеркало. Абсолютно схоластическая форма: туда-обратно. Тогда это не было еще избитым приемом, и мне показалось, что он может быть даже интересным и выразительным. Но сейчас, я не сделал бы так, конечно, – делать математические пропорции – туда-назад – это уже неинтересно.

Сочинение никогда не игралось... Хотя были пару раз попытки какие-то, но ничего путного не получилось, а я, особенно сейчас, и не дергаюсь. Это очень сложно реализовать – 48! скрипачей сразу. Я, когда показал Рождественскому партитуру, то он сказал, буквально, следующее: "У! Как хорошо! Но ведь 48 скрипок нет ни в каком оркестре...". Он даже попытался склонить меня на меньшее их количество, а когда я согласился на 24 скрипки, то Рождественский вдруг от своей идеи отказался.

- Он объяснил свой отказ?
- В принципе, нет. Наверное, всё-таки потому, что 48 скрипачей, как он сказал, "это красивое зрелище на сцене", а вот 24, вероятно, нет. Не знаю...
- А нельзя сделать запись с наложением?
- Можно, конечно, всё можно. Но как это организовать? И как

тогда на концерте? Где будет "это красивое зрелище"? Но, в общем-то, я к 13-й композиции отношусь, как к экспериментальному сочинению, и что в результате здесь получилось – не знаю.

Композиция 14. «Balletto» (1974)

для дирижера и любого ансамбля. 10-13'. Первое исполнение – 27.04.1982, Москва, Дом художников / Ансамбль ударных инструментов, дирижер – Марк Пекарский. Издание – New York, Gnosis, ALEA No. 2, 1992. Мировые права – Hans Sikorski.

- ...В 74-м году меня как бы прорвало и появилось несколько сочинений очень существенных для меня. Вот, в частности, и это «Balletto» довольно знаменитое.

Мне трудно сказать, как в голову пришла такая, в общем-то, не музыкальная, идея. Но вот сейчас (уже сколько лет-то прошло) я думаю, что музыкой может быть любая конструкция, то есть любые авангардные "происки", и перформансы, и хэппенинги, и акции, и проекты, в которых присутствует какой-то, хотя бы даже небольшой намек на музыкальное действие. В них даже может и не быть звуков...

Вот есть у меня книжечка фотографий одного югославского композитора Милимира Драшковича (она называется «Conductor»), в которых он себя запечатлел во время дирижирования какого-то воображаемого произведения: то он такой, то он другой, то он с палочкой, то без. Ну, и что это? Для меня – это музыкальное произведение, потому что здесь вся идея связана с музыкой. Причем на каждой фотографии у него написано, сколько времени на нее надо смотреть, и получается, когда ты в эти секунды смотришь (минут семь, примерно, уходит на всю эту книжку), что ты как бы присутствуешь при исполнении, как бы слушаешь какое-то произведение. Так что, вот в моем понимании – тогда я этого не понимал, правда, а сейчас понимаю – любая акция, любое действие, которое связано с музыкой хоть каким-то, хоть самым отдаленным прикосновением – это музыкальное произведение. Поэтому мое ««Balletto»», в принципе, конечно, музыкальное произведение, хотя оно настолько свободно во всех своих компонентах, что каждый раз, в каждом следующем исполнении, музыка другая получается...

Вначале я, говоря откровенно, сомневался: стоит ли этим вообще заниматься или не стоит. Но тут один человек – мой хороший друг Суслин Виктор Евсеевич – человек, кстати, величайшей мудрости – меня очень поддержал: "Иди и пиши, и пока не напишешь – не возвращайся на работу".

Кстати говоря, Суслин тогда тоже выступил в этом жанре и написал сочинение под названием «Gioco appassionato» для струнного квартета. Так мыслилась у него простейшая игра в подкидного дурака, где на каждой карте был написан какой-то музыкальный фрагмент. И вот как только какая-то из карт выпадала на кон, то она тут же игралась ее хозяином, а в результате, постепенно, вырастала целая компо-

зиция.

- Что-то вроде музыкальных шуток Маурициуса Фогта?

- Ну, я же не говорю, что это его открытие. И, возможно, такого рода сочинения и создают впечатление шутки, но это только на поверхности, по сути же – это серьезно продуманные особые технические конструкции. В общем, я хотел сказать только, что моя партитура очень ему понравилась, особенно то, что я предоставил здесь каждой части тела дирижера собственную строчку, то есть отдельно для головы, и для глаз, и локтям, и плечам, и ногам, и всему остальному...

- Как долго сочинялось «Balletto»?

- Всего несколько дней ушло³¹, но оно потом почти семь лет пролежало без всякого движения, хотя я, естественно, показывал его, но никто не знал, как всё это реализовать на сцене.

- А вы знали?

- И я, конечно, тоже толком не знал, пока вот не появился Марк Пекарский... Мы с ним очень много просидели над «Balletto» и очень много спорили даже ...

- А в чем смысл такого названия?

- Во-первых, это прямой намек на балет, балетность, то есть на определенную актерскую пластику и телодвижения дирижера, а, во-вторых, ещё в 16-17 веках существовал итальянский танец под таким же названием (что-то вроде аллеманды), частенько, кстати, появлявшийся в тогдашних инструментальных сюитах.

- И что осталось у вас от того танца?

- От него ничего не осталось! Просто мне понравилось, что есть совпадение названия такого далекого инструментального жанра и намека на то, что это еще и как бы реальный балетный номер.

- А как это всё должно реализоваться на сцене?

- Это очень просто: дирижер (партитура, кстати, есть только у дирижера, а музыканты без нот сидят) показывает все время какие-то движения, действия, а музыканты должны переводить их на музыку в меру своей, так сказать, подготовки.

- А что подразумевается под этим переводом?

- Только то, что они должны исполнить какую-то музыкальную фразу, связанную с тем жестом, который делает дирижер. Если он показывает, скажем, резким движением "руки вниз" – то здесь любой музыкант, естественно, ударит, "шмякнет" что-нибудь на своем инструменте. Причем, если все реакции музыкантов на действия дирижера будут правильными, то это дает очень интересный эффект...

- А какой здесь предполагается ансамбль?

- Любой. Любой, абсолютно!

- Вы, создавая эту композицию, видели какой-нибудь опреде-

³¹ Партитура представляет собой ряд графических рисунков, каждый из которых связан с определенными жестами дирижера, его движениями, манерой поведения. В предисловии к партитуре композитором написано, в частности, следующее: "Музыканты играют без нот и ориентируются исключительно на действия дирижера<...>".

ленный музыкальный образ?

- Нет! Я просто придумал идею, что музыка может рождаться от любых движений дирижера и всё, а потом разработал партитуру, в которой постепенно используются всевозможные его телодвижения: и головой, и плечами, и локтями, и обеими руками.

- А ногами?

- И ногами, пожалуйста – это уже восьмиголосие.

- А что может происходить с ногами дирижера?

- Ну, один дирижер может топтать, если захочет, другой может подпрыгнуть или что-то еще придумать.

- А как здесь обстоит дело с формой?

- Ну, в начале как бы длительная экспозиция с разными частями. Вот, например, локоть дирижера вступает, потом его голова делает какие-то движения, потом руки; потом уже пальчики начинают работать (то есть каждый пальчик должен самостоятельно шевелиться и показывать музыкантам отдельные звуки), потом появляется лирическое место – оно же здесь средняя часть, а затем – подход к кульминации: тут у меня дирижер и головой что-то делает, и мощно руками машет, и локтями двигает (вот эти знаки в партитуре, в частности, означают дирижерские кулаки). В самой же кульминации у него, практически, все части тела задействованы и он может даже повернуться к исполнителям спиной (по-итальянски здесь обозначено – *cupo*) и делать всё, что угодно.

- А это не может вызвать неадекватную вашему замыслу реакцию публики?

- Ну, нездоровый интерес бывает, конечно – все здесь обычно и смеются.

- А вам нужно, чтобы публика обязательно смеялась?

- Нет! Это не обязательно! У меня было очень много разных исполнений. Вот, когда это Пекарский делает – это всегда смешно, потому что он очень артистичен и очень остроумно всё делает. А вот тот же Саша Титов в кульминации так продирижировал, что музыканты чуть его "не задавили" – так что даже какая-то "полутрагическая - полудокомическая" концовка получилась.³²

- Но вы же сказали, что музыканты остаются при исполнении на своих местах.

- Правильно. Они, как правило, сидят, а тут Титову захотелось сделать немножко по-своему...

- А кто еще дирижировал это сочинение?

- Да, очень, очень многие. Причем часто и не по одному разу. В Швейцарии, например, – композитор Томас Горбах, в Германии – дирижер Берхард Бихлер, в США – опять же композитор Джонни Райхерт, а в Риге – Раффи Хараджян...

В общем, я не думал, что это будет комическая какая-то штукавина. Более того, я не представлял даже, как это вообще всё будет выглядеть в конце концов, потому что моя задача – дать идею, а реали-

³² Ленинградское исполнение.

зация – уже дело дирижера. И вот сколько? Семь лет это сочинение у меня лежало – никто не хотел делать: "чур-чур меня". Пока я не вышел на Марка Пекарского. И я сейчас вспоминаю, как он пришел ко мне домой, как мы сели на этот же диван и по всем моим жестам прошлись: что это? а что то? В общем, так сговорились, что первое исполнение получилось очень интересное, смешное и впечатление было очень яркое...

Марк в основном работал точно по партитуре. Но на разных концертах он всё-таки немножечко и всегда импровизирует. И в зале никогда не бывает равнодушных ...

Правда, были исполнения и довольно свободные, то есть с некоторой такой дирижерской отсебятиной разной. И составы были разные. Вот у Игоря Цыганкова в Новосибирске, например, с роялями что-то получилось, а один музыкант из Югославии Миоград Лазаров³³ работал только со струнными, ну и так далее... Да, кстати, однажды на одном концерте были исполнены сразу два варианта «Balletto» и дирижировал при этом один и тот же Берхард Бихлер. И хотя он не менял буквально ни одного своего жеста, музыка всё равно получилась совсем разная, то есть вообще ничего похожего. И я думаю, это потому, что оркестры у него были абсолютно разные. То есть, многое здесь зависит не только от дирижера, но и от музыкантов, от их реакции, так сказать, музыкальной на его жесты.

- А вам самому не хотелось хотя бы раз выступить как дирижеру?

- И хотелось, и даже выступил пару раз.

- И где?

- Первый раз в Германии – я тогда поучаствовал в одном открытом уроке для детей и оказалось, что дети абсолютно легко и сходу к тому же всё воспринимают³⁴. Я хорошо помню, что совершенно не знал с чего начать и тогда просто решил попробовать рассказать им про «Balletto» и сыграть его с ними на инструментах, какие тогда оказались случайно под рукой.

- И каков результат?

- Мне понравилось. Даже очень.

- А детям?

- Очень, очень, очень.

- У меня, кстати, там один забавный эпизод произошел. Когда я сыграл заключительный аккорд, то нечаянно (честное слово, абсолютно не нарочно) повернулся, затем споткнулся и упал и очень при этом, кстати, сильно ударился обо что-то. Так, представляете? Все дети тут же стали реагировать на мои стоны соответствующими музыкальными звуками, то есть они явно подумали, что я это по партитуре сделал..... Ну, и к тому же, мне потом выдали чек на 400 марок. Так что, значит, это и всем остальным тоже понравилось.

- Партитура издана?

³³ 1989 год. Югославо-советский Фестиваль творческой молодежи.

³⁴ 1991 год. Бохум, Музыкальный лицей им. Гессе.

- В общем, нет. Хотя что-то похожее на издание, пожалуй, уже состоялось, поскольку она была напечатана в американском литературном журнале Alea, No.2, Winter³⁵, что случилось, кстати говоря, благодаря одному моему знакомому – писателю Аркадию Ровнеру.

- Когда состоялось первое исполнение?

- В 1982-м году, в Доме художников на Крымском³⁶. У Пекарского тогда был концерт авторский и он исполнил меня в конце первого отделения. Но так получилось только один раз – теперь обычно он заканчивает им все свои концерты.

- Почему?

- А потому, что после моего «Balletto» бессмысленно нормальную музыку слушать.

- Скажите, пожалуйста, должен ли в этом сочинении дирижер заранее работать с исполнителями над отдельными разделами партитуры?

- Нет, не должен. В партитуре у меня есть даже специальное предисловие, в котором последняя фразочка очень нравится всем исполнителям: "Концертное исполнение возможно без предварительной репетиции". И, практически, так всегда и бывает....

- Премьера прошла успешно?

- Успех полный, то есть овации были без конца – минут восемь – практически, столько же, сколько идёт всё сочинение. А смех – так прямо с первой минуты, то есть, буквально, как только Марк сбросил титульный лист с пюпитра, так и не прекращался до конца. Кстати, здесь мы с ним придумали одно нестандартное расположение исполнителей, которое потом довольно прочно прижилось: дирижер стоит лицом к публике в глубине сцены, а музыканты сидят на авансцене спиной к публике.

- Спиной к публике?

- Ну, можно и в пол-оборота, только чтобы они могли видеть дирижера.

Это сочинение теперь оказалось самым популярным из всех моих – больше сотни раз оно игралось, причем самыми разными ансамблями и дирижерами, и у нас во многих очень городах, и за рубежом тоже³⁷. А в Хельсинки, например, даже был организован специальный концерт под названием "«Balletto» для дирижера". Оно легко играется и публике всегда ясно, о чем речь идет.....

- Я так понимаю, что аудио-запись здесь мало что дает слушателю. Существуют ли какие-нибудь видеозаписи?

- Есть, и даже две телевизионные: одна сделана в четырехсерийном английском фильме про наш советский андеграунд³⁸, а другая – в нашем документальном фильме, который назывался «Музыка для

³⁵ 1992 год.

³⁶ 27 апреля.

³⁷ В частности: в Париже, Берлине, Лондоне, Цюрихе, Вене, Варшаве, в Испании.

³⁸ ВВС, 1990.

ударных инструментов». Там был отснят Марик Пекарский, который рассказывает о «Balletto».

- В целом – это жанр, который сегодня называется "инструментальным театром"?!
- Театр?! Конечно, театр!

- Мне вспоминается что-то похожее в «Веселых ребятах». Помните рапсодию Листа в исполнении Утесова-пастуха?

- Ну, нет! Это только общее сходство, ведь такой специальной партитуры, как у меня, тогда еще не было.

- Наверное не было. Но раз был сценарий и была такая актерская согласованность оркестрантов и дирижера, значит, это всё-таки как-то связывалось в нём заранее.

- Не знаю. Во всяком случае, партитуры такой, как у меня, у них не было – это точно. Рапсодия Листа в исполнении Утесова – это, конечно, похоже на инструментальный театр, но скорее в обратном отсчете, то есть там не действие рождает музыку, а музыка иллюстрируется действием. И настоящий инструментальный театр в фильме – это скорее как раз сцена "драки" музыкантов – тут даже не надо ничего комментировать. Думаю, что это первый такой случай в истории музыки. Вообще, в этой ленте Дунаевский выдал несколько совершенно гениальных находок: помимо этого инструментального театра он же впервые применил и алеаторику. Помните? В эпизоде поездки на катафалке? Опять же он впервые открыто использовал полистилистику, когда совмещал репетиции джаз-банды с похоронами; или, наконец, что такое выступление у него оркестра без инструментов, "на губах" – за тридцать лет до Swingle Singers? – это всё брошенные идеи-бриллианты, совсем как у Айвза или Кейджа.

- Известно ли вам что-либо особенно близкое к «Balletto»?

- Мне говорили, что есть одно похожее сочинение у Дитера Шнебеля³⁹ (вроде как с похожим замыслом), но там – я знаю точно – и графика абсолютно другая и предписанные действия другие совсем. Так что «Balletto» – это всё мое!

Композиция 15. Kammervariationen – Камерные вариации (1974)

для 13 исполнителей. 8°. Первое исполнение – 12.11.1976, Москва, Дом звукозаписи / Солисты Симфонического оркестра Всесоюзного радио, дирижер – Максим Шостакович – Москва, Музыка, 1986 (в сб.: Произведения современных композиторов для ансамблей и камерных оркестров). Грампластинка – Мелодия, С 10 – 15747-8. [Ансамбль солистов, дирижер – Василий Желваков. Компакт-диск – Harmonia mundi, LDS 288 062, CM 210 [Ансамбль АСМ, дирижер – Алексей Виноградов]. Мировые права – Le Chant du monde.

³⁹ «Visible music» – сочинение Дитера Шнебеля для дирижера и одного инструменталиста (1962),

- Камерные вариации – сочинение 74-го года и тоже достаточно известное (по крайней мере, в те времена).

Здесь заложена одна очень любопытная идея. Я в то время как раз увлекался анализом не только музыкального текста, но и литературного, потому что мне казалось, что можно найти какие-то параллели между литературной композицией и музыкальной⁴⁰. В частности, я понял, что кульминация – и в литературе и в музыке – она как бы "тянет" на себя всю форму. Мне даже хотелось написать тогда теоретическую работу на эту тему и большую – что-то вроде «Теории кульминации» – никак не меньше. Сколько я всяких схем понаделал – ужас! Сколько времени ушло! Ну, и тогда я, кстати, и набрел на рассказ Чехова «Спать хочется». А когда его проанализировал доскональнейшим образом, понял, что должен всю эту чеховскую работу с текстом повторить в своей музыкальной работе. Чехов так внимательно следил за вербальным развитием своего сюжета, что после экспозиции, практически, не применил ни одно нового слова, а только варьировал уже сказанное. Я сразу почувствовал, что настоящая музыкальная форма здесь – это вариации, а текстовая техника – сродни сериальности.

- А почему вы дали сочинению наименования на немецком и русском языках?

- Это потому, что здесь фактура очень смахивает на Веберна, по крайней мере, с внешней, так сказать, стороны. А он ведь Антон и Чехов – Антон, ну я и решил, что нужно сделать посвящение сразу двум Антонам, а потому и название тоже дал на двух языках...

Текст рассказа в общем очень лаконичный, но при этом в нем много пересекающихся пластов, чисто драматургических, и тех моментов, которые в музыке представляют собой обычное явление, то есть: главная тема, побочная тема, тематическое развитие. И с этих позиций я всё и проанализировал, а результат – несколько вот этих моих схем, которые очень наглядно всё это показывают. Ну, а потом я задумался: можно ли это конкретно связать с музыкой? (У меня всегда так: если что-то интересное нашлось в чем-то, то это хочется обязательно и в музыке отразить.)

Я долго очень размышлял над этим, но в конце концов решил, что просто пойду по его тексту: то есть каждое слово Чехова представить как одну какую-то маленькую музыкальную фразу. И вот сколько слогов у Чехова в каком-то слове – столько у меня будет и звуков в каждой фразе, соответственно..... Поэтому, если вы подпишите текст его рассказа под моими нотами, то увидите, что всё совпадает... Например, слово "ночь" – это свой аккорд, "Варька – де-во-чка лет тринад-ца-ти" – это своя музыкальная фраза. То есть каждое слово я интонационно выделяю среди других. Вот на черновике – это хорошо

⁴⁰ Наиболее глубокое исследование этой проблемы в «Камерных вариациях» Виктора Екимовского проделано в статье А.С. Соколова «Феномен композиционной модели в современной музыкально-творческой практике» (книга: «Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. М., 1992»).

видно – под каждой музыкальной фразой подписано соответствующее слово. Так, если переходить от одной строчки партитуры на другую, то вы сможете прочитать весь рассказ Чехова. Ну, а потом я убрал весь этот текст и всё разложил на 13-ть инструментов – решил: пусть будет ансамбль, в котором каждый инструмент представлен в единственном числе. Поэтому ткань, которая у меня получилась, так подозрительно и напоминает Веберна, хотя я исходил здесь не из его сериального принципа. Единственное что – только некоторые повторяющиеся слова я закреплял за какой-то одной интонацией. Например, то же имя "Варька" – сколько раз оно не употребляется – это всегда терция большая и нисходящая. Не обязательно у какого-то одного инструмента, она может быть и у другого, но всё равно – терция остается. Или, "зеленая лампада", которая вечно ей снилась, здесь опять у меня повторения..... Отдельные слова даже хотелось интонировать близко к разговорной речи... Однако они не всегда несут одинаковую смысловую нагрузку, то есть в зависимости от ситуации в рассказе музыкальный тонус этих слов может быть очень различным. Но есть, конечно, здесь слова и ключевые, которые несут важную и, как правило, неизменную психологическую нагрузку. И вот эти слова-интонации я всегда старался сохранять...

- А вы делали какую-либо переработку чеховского текста?
- Делал, и довольно разную.
- А если поконкретнее?
- Можно и поконкретнее. Вот, например, "баю-баюшки-баю" – один из главных смысловых лейтмотивов – мне показалось, что пяти чеховских раз недостаточно, и я добавил еще несколько: у Чехова "баю-баюшки-баю" нет в конце рассказа или в начале второго сна, а у меня есть. Или сон Варьки – у меня эта фраза музыкальная везде "вертится", то есть как только появляется слово "спать", то тут же она и появляется: "а Варьке хочется спать" или "а спать хочется по-прежнему", то есть везде, где рассказывается о Варькиных снах.

- А купюры вы делали?
- Есть, конечно. Как же без купюр.
- И какие, к примеру?
- Во-первых, я не стал сочинять про смерть Варькиного отца... Или еще – это, кстати, наверное, интересно – есть даже одна фраза моего собственного производства – а'la Чехов, так сказать. Вот такое предложение: "Доктор с четверть часа возится с Ефимом, потом уходит, и опять слышится бу-бу-бу".

- Это ваше сочинение или стилизация?
- Я просто всё построил из отдельных чеховских слов⁴¹.

⁴¹ "Доктор с четверть часа возится с Ефимом, потом **поднимается и говорит**.....уходит,...и опять слышится "бу-бу-бу" (слова, изъятые композитором, выделены полужирным шрифтом и заменены многоточием. Подробнее об этом см. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. Глава 7: Виктор Екимовский. Камерные вариации. М., Музыка, 1992, с.241-256).

- А еще?
- Ну, мелочи кое-какие. Вот два переставленных, например, хозяйских приказа.
- А зачем это нужно было делать?
- Только для темпа – нужен был особый темп, более напряженный ...
- А можно пройтись по этой схеме?
- Давайте, попробуем.

У меня, практически, всё по Чехову – и по форме, и просто по самой структуре текста: у него есть экспозиция и у меня, соответственно, она есть; у него реприза и у меня опять же; в рассказе – три сна Варьки и то же в моей Композиции.....

Очень важными здесь являются три опорные и сквозные драматургические линии. Самая первая, главная из них – это постоянное желание Варьки отоспаться, то есть повторяются где-то у Чехова слова, скажем: "спать хочется" или просто – "спать, спать, спать" – то и я ввожу одну и ту же музыкальную фразу. Вторая линия – всё та же "зеленая лампадка", которая несколько раз упоминается у него и так же повторяется у меня – получается что-то вроде сходных пограничных моментов в форме. И третья – это уже колыбельная Варьки, под которую она засыпает. Видите, в схеме я даже специально написал, что, когда Варька поет "баю-баюшки-баю", то она себя, с одной стороны, и усыпляет, но одновременно всё-таки и поддерживает связь с действительностью. И эта музыкальная фраза – от слов "баю-бай", появляется везде. Ее нет только в самом конце, да еще во втором эпизоде. Другими словами, она важна, очень важна и как рефрен такой своеобразный и как подтекст специальный, то есть как главная причина всего трагического конца рассказа. А так, других повторяющихся, похожих мест в музыке практически нет, потому что даже эти похожие интонации, все они растворяются среди других, то есть просто разбросаны. Например, кульминация рассказа, когда Варька душит ребенка – у меня она построена на единственном во всём сочинении ударе тарелкой – единственном незвуковысотном инструменте.

Кстати, Саша Соколов⁴² в своей «Диалектике творчества» посвятил этому моему сочинению целую главу. Он очень тщательно работал над ним (зачем-то?) и даже привел все эти мои черновики и схемы. Но, кстати, этот черновик, он не совсем точный.

- Что значит: "не совсем точный"?
- В чистовике есть некоторые изменения. Но это ничего принципиально не меняет, конечно, в нотах, потому что я там менял только ритм, ну и немного кое-что в партитуре. А так, практически, всё то же.
- Где состоялась премьера?
- На Радио. И тут очень странно всё сложилось. Исполнять Kammervariationen должен был Максим Шостакович, где-то в самом

⁴² А.С. Соколов.

конце 76-го⁴³. Пришел он за два часа до эфира и за эти два часа целиком сделал произведение и даже хорошо сделал. Но исполнить-то он исполнил, а потом взял да и удрал в США. И, конечно, запись больше нигде не прозвучала, а потом ее и вовсе размагнитили. Правда, копию, что я вам дал – это просто счастливая случайность для меня – я успел получить тогда.

- А другие исполнения?

- Были и другие. Первую публичную премьеру сделал Юрий Серебряков в Ленинградской консерватории⁴⁴; потом сочинение прозвучало в СК⁴⁵ под управлением Василия Желвакова. Он, кстати, кларнетист блестящий, а тут, к тому же, оказался и хорошим дирижером. Потом позднее – уже с восьмидесятых – еще пошли исполнения. Одно за границей – в Голландии (мне о нем написал тогда же Сикорский⁴⁶). Ну, а все остальные сделал Юра Каспаров со своим ансамблем⁴⁷. И сразу, кстати, тогда же и эта пластинка появилась, а потом и аудиокассета⁴⁸. А сейчас, как вы знаете, есть запись и на компакт-диске. Партитура тоже издана. Так что здесь всё сложилось, как оно и должно быть, по-моему.....

- Известны вам какие-либо аналоги такой техники: музыка на текст, которого в окончательном варианте нет?

- Да. Вот у Соколова Ивана что-то похожее есть и еще у Юсуповой.

- Но они, кажется, и дальше несколько продвинулись?!

- Конечно, обгоняют потихонечку. Всё теперь годится: даже шахматная партия⁴⁹ и разные математические уравнения – всё можно "омузыкалить" – это перспективное направление, с моей точки зрения. Но, кстати, мы здесь были не первые! Взять хотя бы знаменитый Гимн святого Иоанна⁵⁰.

- Наиболее близкий вашему сочинению вариант – это, наверное, «Иродиада» Хиндемита, как об этом пишет Соколов?⁵¹

⁴³ Премьера прошла в Доме звукозаписи. Играл второй оркестр Радио.

⁴⁴ В программе «Молодые композиторы Москвы», 1977 г.

⁴⁵ СК – Союз композиторов.

⁴⁶ Ансамбль "Musica Moderna Amsterdam".

⁴⁷ Ансамбль современной музыки.

⁴⁸ По инициативе «Общества Франция – СССР».

⁴⁹ «Этюды по Стейницу для двух гобоев и органа» (1990). Музыкальная шифровка буквенно-цифровых записей нескольких партий гроссмейстера Стейница.

⁵⁰ Речь идет о Гвидо Аретинском, о его «Гимне св. Иоанна», начальные слоги каждой строки которого стали обозначением звуков в европейской нотации.

⁵¹ «Иродиада» – это попытка соединить поэтическое слово и музыку в единое целое, совершенно исключив при этом то выразительное средство, которое могло бы естественным образом создать синтетическую форму, а именно – пение. Основание для такого ограничения следует искать в самой цели композиции: она написана как танцевальное произведение для сцены. ...

- Ну, ему виднее, конечно, после такого разбора. Но, насколько я знаю, об этом писал не только Соколов. Еще раньше в Уральской консерватории был написан о моих «Камерных вариациях» хороший реферат одной талантливой студенткой Аллой Вобликовой, к сожалению, рано ушедшей из жизни, и там тоже проводится эта аналогия.

Композиция 16. Ноктюрны (1974)

для трех кларнетов. 8°. I, II, III, IV, V. Первое исполнение – 14.03.1975, Москва, Всесоюзный Дом композиторов / Лев Михайлов, Владимир Соколов, Сергей Еремин. Издание – Москва, Советский композитор, 1979 (в сб.: Пьесы для духовых ансамблей, вып. 2). Мировые права – Hans Sikorski.

- Это небольшой совсем цикл для трех кларнетов – пять маленьких пьес – по минуте где-то. И здесь у меня опять решаются определенные технические задачи.

- Какие?

- Во-первых, все они сделаны от начала до конца на *pianissimo* – и это, я должен подчеркнуть, первая моя, можно сказать, тихая музыка. Тихая и какая-то почти "нечленораздельная" от начала до конца. Возможно даже, что ее навяли зимние ночи «Иваново», где я ее сочинял⁵². Другой момент – тембровый: кларнеты меняются в пьесах постоянно, то есть сначала три простых кларнета, затем два простых с бас-кларнетом – это второй ноктюрн, затем два простых с малым и потом три разных кларнета – малый, обычный кларнет и бас-кларнет, а в последнем ноктюрне – опять три простых.

Теперь, опять же, у каждой пьески сделана своя специфическая фактура и, соответственно, своя специфическая графика, потому что в каждой из них разрабатывается какой-то свой технический прием. Вот, скажем, первый ноктюрн, он построен весь на почти "потусторонних" тремоло и наверно потому, что я представлял себе здесь какую-то глухую ночь, какое-то полуболото, где тихо, где ничего не

Мелодические линии, которые обычно поручаются поющим голосам, здесь переданы инструментам оркестра. Такого рода "оркестровая речитация" следует тексту буквально, так что сама декламация французской стихотворной речи передается мелодическими линиями и каденциями. Такой подход освобождает композитора от ограничений, диктуемых человеческим голосом, но сохраняет червы выразительной декламации и дает возможность наделить невокальные мелодические линии постоянно меняющимися тембровыми красками, сохранить полный диапазон звуков от самого нижнего у контрабаса до самого высокого у флейты. ...Таким образом, "оркестровые речитации" – это перевод стихотворной речи на язык музыкальных инструментов, осуществленный как бы "слово в слово", во всех деталях. Музыка «Иродиады» связана словом, но в то же время и свободна от него. Она возникла "из духа поэзии", но осталась "абсолютной музыкой". Левая Т. и Леонтьева О. «Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество». М., 1974, с. 109-110.

⁵² Дом творчества «Иваново».

движется и вот только что-то, где-то шуршит, шевелится каким-то фоном. В общем, всё звучит как какая-то фоновая музыка, которая должна сопровождать определенную мелодию, а её всё нет и нет. И, кроме того, здесь еще чистая алеаторика, хотя каждый кларнетист всё равно следит за другими. А во втором ноктюрне – у бас-кларнета – появляется уже некое подобие мелодии и причем мелодии, имеющей "вертикальную независимость" от синхронных ритмических фигур двух других кларнетов. Похожее есть, кстати, и третьем ноктюрне, когда два кларнета играют ритмически синхронно, но, правда, с разными по длине остановками в концах тактов, а малый кларнет к тому же должен успевать влезать в эти "ритмические дольки" со своими разными стаккатными фиоритурами. Четвертая пьеса – это однопольная музыка с постоянными переходами от одного инструмента к другому, которые должны происходить так незаметно, чтобы в целом получился какой-то совсем необычный кларнет с очень широким диапазоном..... Теперь пятый ноктюрн – последний – это чисто ритмическая музыка с краткими закругленными мелодическими фразами. Здесь я решил как бы поиграть с метром и "неметром", то есть здесь есть и какие-то аспекты существования метра, и, наоборот, его отрицания, преодоления.....

Это для меня не самое интересное сочинение и оно почти не игралось. Разве что пару раз его сыграли, но плохо ...

- Где прошла премьера?

- В Доме композиторов⁵³. А сделал ее Лев Михайлов со своими друзьями-кларнетистами. Он падкий всегда был на всякие авангардные акции.

- А записью на компакт вы довольны?

- Нет! Совсем не доволен. Наверное, не очень удачное сочинение. Не знаю...

Композиция 22. Квартет-cantabile (1977)

для двух скрипок, альты, виолончели. 9'. Первое исполнение – 26.04.1982, Москва, Всесоюзный Дом композиторов / Лев Каплан, Владимир Кожемяко, Евгений Ожогин, Дмитрий Миллер. Издание – Москва, Советский композитор, 1991 (в сб.: Квартеты советских композиторов, вып. 4). Компакт-диск – Harmonia mundi, LDS 288 062, SM 210 [Мария Ходина, Алексей Шацкий, Владимир Ковалев, Наталья Савинова]. Мировые права – Le Chant du Monde.

- В цепи серьезных для меня сочинений образовался до этой композиции какой-то небольшой разрыв, где-то в пару лет, потому что я писал тогда и музыку к театру, и еще к чему-то, а потом, к тому же, учился еще и в ленинградской аспирантуре – так что меньше было хорошей музыки. Но всё это время мне хотелось написать кра-

⁵³ В Доме композиторов в 1975 году.

сивое выразительное произведение, чтобы в нем были и мелодия и гармония, а не только какая-то сухая техника. Наверное, поэтому и появилась совершенно такая простая тематическая идея, выдержанная от начала до конца и связанная с очень ясными мелодическими интонациями. Отсюда, кстати, возникло и название – «Квартет-кантабиле», то есть «Певучий квартет», так скажем.

Всё сочинение построено на противопоставлении одной одно-тактовой фразы и какой-нибудь паузы – четвертной, половинной или целой, то есть получается такт музыки – пауза, такт музыки – пауза..... "Музыкальные такты" могут быть самыми разными по длительности и тянутся более-менее свободно, а вот паузы все у меня просчитаны. "Музыкальные" такты все основаны на несинхронном вступлении голосов с короткими – черными – нотами, затем следует постановка аккорда, причем, от интервала до восьмизвучия (это белые длинные ноты), и потом происходит также несинхронное выключение этого аккорда (снова короткие черные ноты). Таким образом, все интонационные моменты крутятся вокруг того, что есть длинные ноты и есть короткие ноты. Коротких поначалу немного: вот, например, коротенькая в конце такта, потом она впереди, а потом получается, что их может быть много – и в начале и в конце, то есть что-то всё время происходит, что-то пытается установиться.

И, кроме того, здесь есть и ведущая, такая почти "ламентозная интонация", которая проходит от начала до конца (особенно, вот эта связка "ре – ми-бемоль"). Общая же драматургия сочинения – это очень ясное развитие от тихого, спокойного начала к очень динамичной кульминации, после которой всё постепенно опять куда-то уходит.....

Поскольку мне не хотелось точно выписывать весь ритм, то я, как видите, написал только ритмические начала вступлений инструментов: они у меня пронумерованы, вот, видите – 1, 2, 3, 4. И, кстати, когда играют все четыре инструмента, то образуются очень интересные и самые разные ритмические комбинации...

Мне представляется, что потом, когда уходишь в музыку и перестаешь замечать эти постоянные паузы, они становятся очень важными выразительными моментами, очень смысловыми, то есть поначалу ты четко соображаешь: такт отзвучал, такт пауза, такт отзвучал, такт пауза, а если так странички полторы-две проиграется, то они уже не выделяются для вас как что-то особенное и становятся вполне законным музыкальным явлением.

Это был очень рискованный эксперимент. Я до сих пор не знаю, удался он или нет. Хотя сочинение уже записали на компакт-диск.

- Кто сделал премьеру?
- Это был сборный какой-то квартет, причем с одной только репетицией. Приличный коллектив не играл ни разу.
- А когда?
- В 82-ом на одном из обычных таких молодежных концертов

ВДК⁵⁴.

- А на авторском компактe?
- Здесь играет квартет из ансамбля Каспарова. Но это, кстати, тоже не постоянный квартет, и потом они и записывались как-то необычно – по кусочкам, то есть что-то наподобие "ледокола": два такта сыграли, а дальше "лажа" пошла – стоп! Запишем новые два такта. Хорошо?! Следующие давайте два сыграем. И так до самого конца. Но главное – всё-таки сыграли.
- А какая была реакция зала?
- Ну, какая? Очень даже спокойная, без всяких скандалов, что для меня почти и не типично.
- А в прессе?
- Я помню, что лучшие слова, которые были тогда сказаны критикой, так это: "Недоумение вызвал «Квартет-cantabile» Екимовского". Но зато мне удалось это издать хорошо. Вот что удивительно: такую музыку и с такими значками, которые у нас в издательстве терпеть не могли, а всё-таки издали. Кстати говоря, это издание было сделано уже по восстановленному варианту квартета, а не первоначальному.
- А куда делся первоначальный вариант?
- Так я его потерял, пока мотался из одной столицы в другую. И новый вариант восстанавливал по черновикам, которые, слава Богу, сохранил, а не выбросил. Да! Потом ведь меня еще угораздило с этим самым квартетом поучаствовать в одном дрезденском международном конкурсе⁵⁵.
- И с каким же результатом?
- Практически, с никаким. А ведь не пугающая музыка совсем...

Композиция 24. Иерихонские трубы (1977)

для 30 медных инструментов. 15'. Мировые права – Hans Sikorski.

- Это уже 77-ой год. Сочинение для 30 духовых⁵⁶. Очень мощное и примерно на 15 минут – одно из наиболее значительных для меня сочинений. Кстати, задумал я его еще в начале семидесятых как вторую часть очень большого триптиха. Там первой частью должна была стать музыка для струнного состава с названием «Ave Maria», а третьей – я хотел сделать инструментальную мессу для полного симфонического состава.
- И где эти части?
- Ну, пока еще руки не дошли.
- А что вас привело к «Иерихонским трубам»?
- В шестой главе Книги Иисуса Навина есть абзац, который я почти целиком взял для эпиграфа этого сочинения, и там сказано: "И

⁵⁴ Всесоюзный Дом композитора.

⁵⁵ «Carl-Maria-fon-Weber-Preis», 1981 год.

⁵⁶ Состав: 5 труб, 5 валторн, 5 тромбонов, 5 корнетов, 5 flicorni, 5 туб.

дудели в бараньи рога они, и разрушили звуками этими город". Это уникальный сюжет. По сути – здесь детально разработанная литературная программа музыкального сочинения, под которую, без всякой коррекции, музыку нужно только подставить. И я был просто поражен, что еще никто этого не сделал.

Думаю, что получилось у меня достаточно "страшное" сочинение, потому что уж очень много fortissimo. А что делать? Дудеть в бараньи рога, так дудеть! Состав сделан, конечно, на базе духового оркестра и здесь выяснилось, что мне нужно пять туб, а в обычном оркестре, как правило, их не бывает. И я помню, что когда в Германии захотели всё это сыграть, то не могли найти сразу пять туб ни в одном оркестре. Хотя, может быть, это и отговорка была (не знаю), но тем не менее сочинение там не игралось. В общем, я попытался сделать очень мощную "звуковую фреску", которая была бы на уровне предельных и даже запредельных физических возможностей и нашего уха и самих музыкантов, то есть, буквально, поставил перед собой задачу исследовать художественные возможности максимального звукового напряжения (не знаю: получилось ли то, что хотелось? Не знаю.).

В композиции семь частей, поскольку те библейские события, как известно, длились семь дней. Но семь частей – это очень условно, потому что все части здесь прочно спаяны.

- А если подробнее?

- Пожалуйста. Допустим, если поверить в эту легенду, а археологи говорят, что действительно Иерихон был разрушен в один момент (правда, неизвестно чем: то ли звуками, то ли землетрясением. Может быть и действительно образовалась при всём этом какая-то звуковая волна, которая и оказалась такой мощной разрушительной силой). Кто знает?! И я захотел проверить. Вот представьте себе оркестр из 30 духовиков: каждый играет только свое и только на два форте или все они вдруг играют один общий аккорд. Так что получится? И что получится, если они одну и ту же фактуру заиграют? Что даст самую сильную звуковую волну?

- Не знаю.

- Я тоже не знал. Поэтому у меня тут и исследуются всякие фактуры. Вот, например, первая, где все исполнители играют только свои звуки, причем каждый по-своему и абсолютно несинхронно.

Вот вторая – все играют уже отдельными группами и при этом инструменты играют как бы то "раздуваясь", то "уходя", то есть моделируется процесс различного "созвучания", объединения и разъединения разных инструментов. И при этом каждая новая фактура – это для меня всегда обязательно новый вариант воздействия звука на неподвижный предмет.

- Высота звука не фиксируется точно?

- Нет. Она обусловлена только приблизительно нотным станом из двух линий, что означает: выше линий – высокий регистр, ниже – низкий, между ними – средний. Звуковысотную сторону я себе здесь представлял приблизительно – я знал только, что тромбоны будут

играть низко, а трубы высоко и всё. Кстати, этот способ записи мне очень нравится. Я его сам придумал и мне показалось, что это очень удобно музыкантам – они же знают свой регистр.

Следующая часть – опять пробуются новые фактуры: то одна какая-то "бежит", то другая, и всё это происходит сравнительно в быстром темпе.....

Четвертая часть – момент, когда все пробуют останавливаться на каких-то нотах: каждый исполнитель работает только на одном звуке, но при этом обязательно с разной репетицией. А в результате получается очень много видов этих репетиций – такая мощная звуковая масса с интересной и новой фактурой.

Пятая часть. Тут уже идет игра очень мощными группами и опять же с разными фактурами. Здесь, как видите, применяется и разная ритмика, и разная динамика, и при этом не только на фортиссимо, но и на пианиссимо, и здесь же появляется пуантилизм, из которого, потом, правда, начинают постепенно вырастать какие-то "намеки" на квази интонационность. Причем я долго думал – какая она должна быть? Но в конце концов понял, что это делать надо принципиально только на марше, потому что только в марше и можно найти необходимый здесь жёсткий эквиритм и такую интонацию с мощным психологическим воздействием..... Я думаю, что если не было тогда никакого чуда, то иерихонские стены скорее всего подверглись просто какому-то мощнейшему и "сметризованному" аккордовому удару. Ну, и тут я стал вспоминать, извините, советские и фашистские марши.

- А почему именно советские и фашистские?

- Скорее всего потому, что они похожи – и те и другие очень яркие и очень сильные. Но, конечно, в 77-м году рассказывать о том, что ты соединил советские и фашистские марши в одном произведении было как-то опасно (прямо скажем), поэтому всё тогда осталось втуне.....

В конце сочинения, когда появляется заключительный аккорд на восемь секунд примерно, в зале необходимо выключить свет, а музыканты должны встать и в полной темноте водить раструбами в разные стороны, чтобы звук "бегал" и таким образом постоянно менялся – своеобразный, почти театральный эффект должен получиться. Ну, а самый конец сочинения – это уже разные глиссандо, то есть какие только возможны, и затем всё куда-то уходит.....

Таким образом, когда я пробовал в каждой части разные сонористические фактуры, то всё это оказалось напрямую связанным с главной композиционной идеей: с одной стороны, естественным образом образовывались вариации на сонористическую фактуру, а с другой, получилось отражение реального исторического события – ведь и иудеи тоже каждый день искали новый звук, чтобы разрушить иерихонские стены, и они тоже не нашли его сразу.....

Сама идея «Иерихонских труб» возникла у меня была давно, но реализовал я ее только в 77-ом году, то есть лет десять она у меня пролежала – никак не мог придумать: что, зачем, как начать и как закончить. А потом, вот, сел и довольно быстро всё сделал, хотя работа,

конечно, громадная – ведь пришлось расчертить 150! специальных страниц с двухлинейными станами. Потом еще было бог знает сколько таблиц с разными расчетами. Рассчитывал я буквально всё и по определенным цифровым рядам, причем и по горизонтали, и по вертикали. Затем опять же "вырисовывание" чистовика на больших чертежных листах. В общем, даже страшно вспоминать.

- "Придумать" – это момент был связан с "предслышаньем"?

- Нет! Я же не обозначаю здесь точно высоту, а вы хотите, чтобы я услышал это.

- Ну, а общий колорит?

- Это совсем другое дело. Почему бы я иначе взял медные инструменты. Это было естественно. Просто есть масса допусков: что-то я представляю одним образом, а оно могут выйти немножечко и по-другому, особенно в такой алеаторической партитуре. И тут дело даже не в отдельных деталях, тут временные моменты очень важны. Возьмите хотя бы всё тот же самый главный эпизод с маршами. Думаешь: сколько он может идти? Может так – нет! – очень длинно. Может наоборот – нет! – очень коротко и надо продлить. Это очень сложно до конца представить, потому что время в голове течет иначе, чем на сцене, а на рояле это играть бессмысленно – он сразу убивает всё. Даже приблизительно – всё равно убивает. Поэтому здесь есть масса подводных моментов, которые только интуитивно и не очень точно можно представить. Но я нигде не ошибся, хотя и могу допустить, что здесь могут быть какие-то небольшие погрешности...

- А как обстояли дела с исполнением?

- Кому я ни показывал – все отказывались, пока не вышел на Бориса Тобиса, который очень, кстати, хорошо понимал духовые жанры. У него у самого тогда было две симфонии и камерные духовые ансамбли, достаточно известные. Он взял для работы «Иерихонские трубы», а заодно, кстати, еще мою «Фанфарную симфонию» для духовых. Но, вот, умер неожиданно совершенно, в 54 года, и всё почти бы развалилось, если бы он не успел тогда же свести меня с Гунарсом Орделовским – известным рижским дирижером. А тот, спустя какое-то время, пригласил меня в Ригу на репетиции.

- У вас нет репетиционных записей?

- Нет, потому что никто не думал, что на этом все закончится.

- А почему же все оборвалось?

- Потому, что как раз в 88-м началась борьба с советской оккупацией и кому тогда нужна была в программе русская фамилия.

- Так вам надо было временно национальность, наверное, сменить.

- Ну, так я и так всё равно у них ходил как Якимовскис, но не повезло.

- А как проходили репетиции?

- Когда я приехал на первую, то Орделовскис сразу показал мне на дирижерский стол и говорит: "Давайте". Я спрашиваю: "Что давайте?", а он в ответ: "Показывайте, я же не знаю, как это делать". И при всём этом присутствуют тридцать музыкантов. Причем оркестр очень

профессиональный, очень качественный⁵⁷. Музыканты все толковые, а сам Орделовскис всю жизнь проработал в консерватории. Так что мне делать – я ведь никогда не дирижировал – как снег на голову. Но решил всё-таки попробовать и принялся честно махать руками во все стороны, а когда вошел во вкус, так сказать, то Орделовскис сказал, что больше не стоит "махать" и что он всё понял. И разумеется понял, конечно, хотя и не всё сразу – мне всё равно потом пришлось что-то ещё дополнительно объяснять: он же с такой партитурой не сталкивался, а в ней есть вещи, которые надо исполнителям обязательно объяснить, чтобы они заранее знали – что и к чему.....

Да, еще вот что хотел сказать – какая удивительная всё-таки у них культура во всем: только я приехал, а все партии уже переписаны, причем переписаны каким-то каллиграфом-музыкантом, который абсолютно точно все скопировал. Обидно, что так и не прозвучало.

- Но если партии остались, то возможно и прозвучит.

- Я думаю, что они, конечно, где-то остались, но нам их теперь не отдадут.

Были у меня потом и другие попытки исполнить: давал я партитуру и американцам и японцам, потому что в этих странах очень много духовых оркестров и их публика любит духовую музыку, но...

Конечно, партитура сложная. У нас ее никто, наверное, не сыграет. Так что идея этого сочинения была заранее обречена на небытие⁵⁸.

Композиция 28. Бранденбургский концерт (1979)

для камерного оркестра. 13'. Orchestra: Fl., Ob. e V-no soli; archi e cembalo. Первое исполнение – 10.03.1980, Москва, Всесоюзный Дом композиторов / Солисты Симфонического оркестра кинематографии, дирижер – Сергей Скрипка. Мировые права – Hans Sikorski.

- Если сравнивать мои каталоги, то видно, что за прошедшие тогда три года я в основной каталог включил только «Иерихонские трубы», Квартет-cantabile и вот этот свой Бранденбургский концерт.

- Не мало, по-моему.

- В общем-то, конечно. Но жалко, что много времени потеряно попусту. Ну, не совсем потеряно, потому что как раз тогда я стал активно и "самообразовываться".

- Что значит "самообразовываться"?

- Много читал и много перечитывал.

- А до этого разве не читали?

- Конечно, читал, но не так активно. А тут Достоевского, например, абсолютно всего одолел.

- А еще кого "одолели"?

⁵⁷ «Рига».

⁵⁸ Исполнение «Иерихонских труб», и к тому же блестящее, не смотря на весь пессимизм их автора, всё-таки состоялось в 1999 году в Лондоне и, при этом, имело огромный успех у аудитории.

- То есть, "как на духу"? Ладно. Во-первых, весь Набоков и весь Булгаков – это раз. Затем – Кафка и Ницше – всё почти, а «Заратустра» вообще была даже моей настольной книгой тогда, идеологическим пособием, так сказать. Ну, затем еще Фрейд, естественно, и даже Библия вся, как ни странно, – всё рядышком лежало.

- А из поэзии?

- Очень много: и Пастернак, и Рильке, и.....

- Вы, наверное, и сами втайне пишете стихи?

- Нет, сейчас я ничего такого не делаю, слава Богу!

- А тогда?

- Тогда всякое бывало. Были и грешки поэтические, конечно. Были, были. Но я это забросил почти сразу.....

Теперь, давайте, по Концерту. Прежде всего, я должен подчеркнуть, что это вполне обычное для Баха, но совсем не обычное для меня сочинение: трехчастное, для камерного оркестра, минут так на тринадцать. Написал я его в 79-ом, и исполнилось оно не раз, хотя сразу вызвало очень резкое неприятие у нашей критики. А почему, я до сих пор не понимаю: наверное, как-то еще не привыкли у нас к таким вещам. Во всяком случае, обругано оно было в прессе очень сильно.

- За что?

- А за то, что это только обычная стилизация была в их понимании. Хотя в принципе, идея этого концерта, конечно же, не в стилизации.

Как я себе ее представляю? У Баха есть очень много ненормативных вещей, выходящих за рамки его, так сказать, обычной стилистики (ну, может быть, не очень много, но достаточно всё-таки), и мне показалось, что эти вещи, они очень интересны для композиции. Возьмите, хотя бы, его переченья всевозможные или голосоведение, которое идет не известно по каким нотам и так далее. В общем, масса таких интересных вещей. Но всё это себя вполне оправдывает в художественном отношении. Я в Первом Бранденбургском концерте, во второй части, увидел, например, такое интересное вертикальное сочетание: наверху – "ля-диез", в середине – просто "ля", а внизу – "ля-бемоль". Или в «Страстях по Матфею» есть разрешение "си-бекара" в звук "до" в тот момент, когда он уже появился в другом голосе, то есть "си" идет в "занятый", по нашей терминологии, тон. И уж чего только нет в его «Гармоническом лабиринте»... Но у себя я использовал, как правило, только разные гармонические "накладки" из Бранденбургских концертов. И вот мне как раз и захотелось сделать чуть побольше ненормативных баховских приемов, сконцентрировать их, усилить, но чтобы в результате получился материал, естественно, похожий на баховскую музыку. И это получилось!

- Можно несколько аналитических примеров?

- Пожалуйста..... Вот, скажем, идёт, идёт, идёт каденция – всё нормально: слушается абсолютно идеально, хотя всё время возникает метрический перебой с шести восьмых на семь восьмых, то есть используется явно лишняя для глаз восьмая, но на слух – всё нормально, всё естественно получается..... Или, скажем, гармонические момен-

ты во второй части – иногда такие же лихие, как у Баха в его хрестоматийном лабиринте. Или здесь же вот это очень любопытное двухголосие, когда скрипка играет с гобоем и между ними возникает интонационное соотношение для Баха совсем ненормативное, потому что всё время образуется почти атональная диссонантная звучность и это не смотря на то, что везде чисто баховский аккомпанемент сделан. То есть постоянно возникают какие-то, выходящие за рамки его стиля, детали.

- А в третьей части?

- И здесь тоже самое. Но это уже не гармонические шалости Баха, а больше голосоведенческие, то есть самые разные и даже немножко сумасшедшие, дикие, что ли, на первый взгляд, перекрещивания голосов. Особенно в tutti

Пришлось, конечно, углубиться тогда в цифрованный бас. И оказалось, что это не простая наука – этот генерал-бас – совсем не простая. Но пришлось – всё-таки и любопытно и интересно этим заняться.

В концерте у меня солируют три инструмента: флейта, гобой и скрипка, а остальные струнные – basso-continuo..

- Состав не очень-то "бранденбургский".

- Конечно, ни в одном Бранденбургском такого состава нет, но в принципе, у Баха есть и солирующие флейты, и гобои, и валторны даже. А я, в общем, взял нечто среднее, что мне больше всего подходило, но стилистически, всё равно, я опирался только на Бранденбургские концерты, они для меня как самостоятельный жанр – очень не похожи на все другие его концерты: более резкие, вперед смотрящие и более загадочные. Вот в его клавирных концертах – там всё ясно.....

- Писалось легко?

- Нет, что вы! Работа очень трудная была – чуть-чуть что-нибудь не так – вылетишь в другую стилистику и всё намарку. Я этого очень боялся. И дело не в том, в общем, что я долго работал, а именно в сложности самой работы. Буквально с боем каждый такт давался. Хотя, кажется, что тут такого-то – вроде как и делать нечего. Но при всем при этом получилась вполне моя собственная, да и просто красивая музыка (особенно во второй части). Я, по правде, даже не ожидал такого высокого результата. И, по-моему, всё это немного похоже – не по музыке – нет!, а по фактуре, по идее – на баховский знаменитый двойной концерт для скрипки с гобоем – там тоже есть медленная часть, где очень красиво все время переплетаются тоже два солирующих голоса.....

Когда это впервые прозвучало в ВДК, то скандал был дикий. Хотя, правда, еще и исполнение плохое получилось.

- А чье?

- Сережи Скрипки, который, практически, всё заporол. Всё! Не знаю, правда, почему? Дирижер он просто отличный. Видимо, не было репетиций достаточных или он всё-таки моей музыки не понял. Хотя, когда потом мы сталкивались на других моих сочинениях, то у

меня к нему претензий не было никаких. А вот здесь он меня зарубил полностью (бывает, конечно, по-всякому): ведь с одной репетицией вышел на эстраду...

- А что сказали старшие "товарищи"?

- Ну! Тут была только одна ругань: "Где здесь Екимовский, скажите, пожалуйста?" И ничего, кроме таких реплик. Хотя на самом деле здесь же ни одной цитаты нет. Всё мое, абсолютно всё, но просто в новом баховском стиле.

- А кто потом играл Концерт?

- Сондецкис и его камерный оркестр в Вильнюсе⁵⁹. Он, кстати, сам захотел это сыграть и сыграл очень хорошо, просто идеально сыграл.

- А как вы его "нашли"?

- Это произошло совершенно, кстати, случайно. Здесь Шнитке "виноват" полностью. Я был тогда на одном его концерте и потом решил поздравить, выразить свое, так сказать, восхищение, естественно, ну, а тут как раз рядом оказался Сондецкис, поскольку он дирижировал. Так мы и познакомились. А поскольку Сондецкис – не только отличнейший музыкант, но и человек исключительно интеллигентный, то он тогда же и спросил – из вежливости, я думаю, – нет ли у меня чего-нибудь камерного для его оркестра. И я, недолго размышляя, и представил ему свой этот Концерт.

- У вас были с собой ноты?

- Нет! Нет! Я только сказал, что у меня есть камерный Концерт бранденбургский.

- А название его не смутило?

- Как ни странно, он даже сразу этим заинтриговался. А ноты я на следующий день доставил ему. И вскоре он мне позвонил и сказал: "Я буду играть ваш концерт". И не обманул, как видите.

- Вас приглашали на репетиции?

- Да! И к тому же потрясающее вежливо..... Тут, кстати, одна поразительная вещь произошла. Как только я пришел на репетицию, так Сондецкис прямо сразу без всяких сентенций начал играть. И так сыграл, что я был в полном шоке, потому что всё, ну, абсолютно всё сделано в десятку. И дальше только одно оставалось: кланяться, благодарить и его и оркестр, естественно, совершенно блестяще сыгравший...

- А на концерте?

- Так и там – тоже самое! Сплошные аплодисменты, аплодисменты – все довольны оказались. И критики тоже, кстати, как ни странно.

- Сондецкис часто играл потом ваш Концерт?

- Нет! Ни разу!

- И всё из-за тех же прибалтийских событий?

- Опять из-за них.

- А другие исполнения?

⁵⁹ 10 января 1981 года.

- Были. В Ленинграде его Титов исполнил в Малом зале филармонии⁶⁰. Потом в Карлсруэ на фестивале «Музыка и копия»⁶¹. Там меня играл Райхерт Манфред⁶². Я тогда еще получил вот этот буклет с фестивалем: здесь, как видите, и моя биография и каталог представлен и вот еще и "моя" фотография.

- Но это же не вы!

- Как же не я – вот подпись: Виктор Алексеевич Екимовский.

- И, всё-таки, чье же это фото?

- Васи Лобанова. Так что бывают и у них накладочки всякие.

Еще одно исполнение состоялось в Югославии⁶³. Там же, кстати, у меня был еще и довольно большой авторский вечер. И всё прошло вполне прилично, но, как раз, за исключением моего Бранденбургского концерта (.....репетиция была только одна, да и то я на нее не попал, поскольку присутствовал на одной презентации.....). И это было, наверное, самое плохое из того, что я слышал раньше, то есть столько фальши, что просто не знал куда спрятаться.

- А в Москве были новые исполнения?

- На «Альтернативе» в 89-м. Там, кстати, тогда целый букет сложился из наших авангардистов⁶⁴.

- И из кого же?

- Ну, во-первых, играли Мосолова, затем, конечно, Эдисона⁶⁵ соната для кларнета соло, затем был Ваня Соколов с очень своеобразным таким сочинением, которое называлось «С 10 по 30 сентября 1988 года», и мой Бранденбургский концерт здесь же. Вот такая компания получилась...⁶⁶.

- Вам понравилось исполнение?

- Я его не слышал, но потом все говорили мне, что Николаевский продирижировал очень хорошо.

- А почему вас не было на концерте?

- Я тогда уехал в Италию.....

Но хочу подчеркнуть, что для меня это сочинение дорого и мне оно нравится.

Композиция 30. Прощание (1980)

для фортепиано. 12'. Ноктюрн – Элегия – Вальс. Первое исполнение – 8.12.1980, Москва, Всесоюзный Дом композиторов / Василий Лобанов. Изда-

⁶⁰ 83-ий год.

⁶¹ 84-й год.

⁶² «Ансамбль 13».

⁶³ Город Нови сад.

⁶⁴ Первый из концертов фестиваля прошел под названием «Тысяча и один стиль авангарда».

⁶⁵ Э.В. Денисов.

⁶⁶ У Мосолова была исполнена Первая фортепианная соната. Кроме названных сочинений игралась также увертюра «Амадеус» Юрия Красавина.

ние – Москва, Композитор, 1997. Мировые права – Композитор.

- «Прощание» написано в кризисный для меня момент..... У всех возникают, особенно в молодости, во время поисков чего-то нового какие-то неудовлетворенные амбиции или какая-то неудовлетворенность тем, что делаешь, или беспокойство по поводу того, что дальше делать. Лично я даже просто не знал какую музыку следует писать дальше. Все предыдущие сочинения, они ни к чему новому не приводили, а повторять, сесть на какого-нибудь конька и повторять то, что было, мне совсем не хотелось. Даже стал думать, что наверно выдохся, исписался, то есть, буквально, ни одной идеи не зарождалось. И такие кризисы, ну, это, конечно, слишком громко сказано, но, в общем, такие вот сомнения, они возникали довольно часто в моей жизни. И поэтому, наверно, появилось это произведение, когда я просто плюнул на поиски какой-то там стилистики новой, новых средств и написал вот такую грустную, печальную и сентиментальную, в общем, музыку. Тем более, что я, честно говоря, даже как-то и не предполагал, что она будет потом исполняться прилюдно – я делал эту пьесу просто для самого себя и поэтому и название здесь вполне символичное: я как бы ставил крест и на себе, и на своем творчестве. Но вот спустя несколько лет, когда мне в общем-то стало казаться, что она сделана в целом неплохо и к тому же, практически, потеряла свое "личное значение" (тем более, что ее появление как раз совпало со временем, когда у нас стали писаться всякого рода такие же китчи..... Да и, откровенно говоря, я просто перестал ее стесняться), то я решил, что эту пьесу можно и сыграть. К тому же, если немножко забежать вперед, следующее мое сочинение, которое я написал буквально несколько месяцев спустя – это было «Вечное возвращение», оно получилось дуплетом к «Прощанию», то есть образовался как бы такой маленький биографический романчик с самим собой: вроде уже простился, а когда всё выплеснулось на бумагу, то оказалось, что можно и еще о чем-то поговорить. Наверно, так..

Это три пьески, которые идут аттасса: ноктюрн, элегия и вальс. Все они, в общем, обращаются к какой-то "усредненной стилистике" – конкретно я не имел ввиду никого, но параллелей здесь масса, начиная от русских жестоких романсиков прошлого века и кончая Шопеном или еще кем-то.

- Вальс на четыре четверти?!

- Да. Это, так сказать, небольшая его модернизация.

- И намек на "прощание": раз уж надо уходить, то вот вам и реверанс саркастический?

- Нет! Нет! До этого я тогда еще не дошел. Это так – без всяких намеков, само собой как-то вышло...

В принципе очень простая сюита получилось, но, одновременно, сюита и "хитрая" по-своему.

- И в чем проявляется эта "хитрость"?

- Ну, хотя бы в том, что Ноктюрн здесь выступает не только как самостоятельная часть, но одновременно он же и рефрен, то есть он

обрамляет цикл, появляется в его середине – между Элегией и Вальсом и при этом, что очень-очень важно, каждый раз сокращается в своем объеме, то есть постепенно при каждом новом повторении теряет нотку за ноткой весь свой аккомпанемент. И таким образом, собственно говоря, идея прощания реализуется у меня не только на уровне эмоционального тонуса всей музыки, но и на уровне конкретно осязаемых структурных явлений.....

Впервые «Прощание» было сыграно в 81-м и как раз вместе с «Вечным возвращением». А поскольку «Вечное возвращение» было написано в очень остром авангардном ключе, то получился "композиционный дуплет", где они друг друга уравнивали по стилистике. В то время, кстати, такой контрастной музыки у нас игралось мало, то есть сентиментальной, нарочито сентиментальной рядом с остро авангардной. И впечатление было, конечно, очень своеобразное (даже у меня самого, надо сказать).....

А в целом из двух этих композиций получился своеобразный сложный двухчастный цикл. Но я, конечно, тогда совсем не думал о таком дуплете – так уж оно само по себе получилось.

- А что значит "китч"?

- В моем понимании "китч" – это своего рода некоторое издевательство над временем, вернее, над стилем, так скажем, который был нормой в какое-то другое время. И вот, если сегодня я выдаю его за чистую монету, то это издевательство, потому что такого рода музыку надо было писать в то время, когда она воспринималась как нормальная, как естественная. Когда же мы ставим ее в другое время, причем буквально повторяя, то это уже невольно становится китчем.

- Как прошла премьера?

- Премьера «Прощания» осуществилась абсолютно случайно. И было это на одном из декабрьских концертов в Доме композитора⁶⁷.

- А почему "случайно"?

- Потому, что она пошла вместо моего «Квартета-cantabile», который тогда не успели выучить. Но фамилия – Екимовский – уже в афишу вставлена. А вы сами знаете, что это значит: сколько дверей нужно пройти, чтобы тебя куда-то вставили вообще, а тем более в Союзе композиторов. Ну, я взял и "подсунул" вместо квартета «Прощание». И, к счастью, я тогда сразу нашел Василия Лобанова, а тот согласился без всяких лишних разговоров... И тут же я почему-то решил, что «Прощание» можно сыграть вместе с 31-й композицией, как мне, кстати, несколько раньше и советовал Володя Рябов. Ну, а здесь меня уже выручил Лев Михайлов – наш известный кларнетист. И, вот, в результате получился такой вполне интересный "циклический дуэт".

- Как он был сыгран на премьере?

- По-моему, очень прилично и это не смотря на то, что играли они оба практически с листа. Причем Михайлов до того доимпровизировался, что сразу попал со второй страницы в код. Но успех был всё

⁶⁷ 8 декабря 1980 года.

равно явный.

- А потом эти сочинения игрались вместе?
- Два раза. Один раз сыграли в «Клубе» у Беринского в Москве – Попругин Слава и Танцов Олег, а потом еще в Баку.
- А почему в Баку?
- Это "вина" Караева, который организовал там фестиваль под названием «Музыка композиторов России»⁶⁸. Причем задумал он вначале несколько довольно больших вечеров сделать, но, как выяснилось, денег на всё не дали и хватило их только на два вечера. Причем первый вечер играл только Ваня Соколов.
- Он играл свои сочинения?
- И свои и других композиторов тоже.
- Вы не помните их имена?
- Почему не помню? Каретникова он играл, Сашу Вустина, Колю Корндорфа, еще Лену Фирсову. В общем, многих. Ну, а я попал как раз во второй и последний концерт, где были Денисов, Тарнопольский, Павленко и еще Раскатов.
- Вы присутствовали на этих концертах?
- Нет, но мне потом рассказывали, что мои сочинения сыграли очень удачно по всем показателям.
- А отдельные исполнения «Прощания» случались?
- Очень много раз и в разных городах, и в исполнении самых разных пианистов. В Свердловске, например, играл Владимир Рябов, кстати, наизусть, и к тому же он попал в самое правильное сентиментальное настроение – без всякого "перенажима", а это не каждый может почувствовать. Затем в Новосибирске – Геннадий Пыстин, в Берне – Урс Петер Шнайдер. И случилось даже, простите, одно авторское исполнение в Иркутске. В общем – много, где звучало.....

Композиция 31. Die ewige Wiederkunft– Вечное возвращение (1980)

для бас-кларнета. 9'. По заказу Харри Спаарная. Первое исполнение – 8.12.1980, Москва, Всесоюзный Дом композиторов / Лев Михайлов. Мировые права – Hans Sikorski.

- Это три странички для басового кларнета. Что здесь? Опять всё те же мои размышления: как и какую надо писать музыку и надо ли ее вообще писать. Снова какие-то лично-философские проблемы. И это, кстати, отражено в первом немецком названии "Die ewige Wiederkunft", которое я взял из Ницше. Сочинялась эта пьеса в довольно тяжелые для меня годы, надо сказать.
- Тяжелые?
- Да. И по очень-очень многим обстоятельствам.
- А каким, простите?
- Например, денег не было.
- Ну, это, кажется, вечная у нас у всех проблема.

⁶⁸ 1996 год, май.

- Ну, почему же? Бывает иногда, что и есть. Но чаще, конечно, хоть вешайся..... И к тому же с первой семьей были очень кризисные отношения. А денег – их тогда совсем! не было. И сразу как-то всё совпало. Так что получился какой-то водоворот маленький.

Я раньше таких сочинений не писал – здесь везде нет определенного темпа, то есть где-то есть, но чаще он совершенно свободно выбирается самим исполнителем. И еще нет точно указанной звуковосотности – только дана одна линия, которая обозначает "до" первой октавы, а остальные ноты изображены очень условно, то есть везде, короче говоря, алеаторика. Правда, кроме одной фразы, которая зафиксирована на обычных пяти линейках – это у меня и самая низкая басовая реплика и, одновременно, олицетворение, так сказать, самой идеи "вечного возвращения". Но на самом деле, конечно, эта идея во многих аспектах себя проявляет.

- В каких еще?

- Ну, хотя бы в том, что исполнитель должен неоднократно уходить и приходиться на сцену, в наличии репризности.

В сочинении есть и какое-то подобие сонатной формы: присутствует экспозиция, где побочная партия явно выделяется своей структурой – это эпизод quasi виолончель; есть очень активная работа с отдельными тематическими элементами – это для меня как разработка и, кстати, довольно мощная, и есть и реприза, правда, с одной только побочной партией.

А какая была огромная "возня" с фактурой. Это тот самый случай, который еще раз подтверждает мою теорию о том, что только фактура и рождает современное произведение...

- И в конце, естественно, кода?

- Да. Я, кстати, здесь сделал впервые абсолютно жуткое звучание, которое возникает благодаря фруллато, разным глissандо по всем обертонам. Но это нужно. Вот, в частности, Харри Спаарнай, который единственный сыграл пьесу очень здорово, он сразу "просек" всё, а разработку исполнил так экспрессивно, так удивительно мощно, что это просто потрясает.

«Die ewige Wiederkunft» – сочинение очень эффектное и довольно много игралось. Причем, в Германии до удивительного смешной случай произошел у меня с одним исполнителем. Там проходил огромный фестиваль, посвященный Прокофьеву⁶⁹ и мое «Вечное возвращение» должен был играть некий Матиас Хофер – немец-студент. На репетиции с ним было очень приятно работать, потому что он весь текст выучил почти наизусть и играл достаточно интересно, но при этом удивил меня до смешного. Бас-кларнет он освоил хорошо, но всё равно – студенческий уровень, ничего не поделаешь, и поэтому один пассаж какой-то сыграл очень коряво. Я ему сказал, что этот пассаж следует исполнять немножко легче, а он: "Так здесь аппликатура очень сложная". Я, естественно, удивился: "Какая аппликатура?" – у меня же ни одной точной ноты не написано. В общем, оказывается он

⁶⁹ 1991 год.

разрезал каждую мою однолинейную алеаторическую строчку, затем вклеил ее в обычную нотную бумагу и досочинил все ноты абсолютно.

- Ну, это его право.

- Его право, конечно. Но он же сам и написал этот пассаж с такой неудобной аппликатурой. Изумительно! Согласитесь!

И, к тому же, хотя я и предусматривал здесь определенную алеаторическую свободу, она всё-таки и достаточно мною ограничена – это всё-таки контролируемая алеаторика, причем сильно контролируемая, и, в частности, исполнитель не может даже лишних несколько раз сыграть что-либо...

А затем с этим же Хофером и второй момент смешной получился. Исполнитель во время игры «Возвращения» должен у меня несколько раз уходить и возвращаться на сцену (кстати, именно во время его игры я понял, что это работает хорошо), но тут Хофер последний раз обрывает игру, уходит и долго не возвращается, а в результате никто в зале не знает: надо или не надо аплодировать. Так в результате я аплодисментов и не дождался.....

Вообще, очень удачное получилось сочинение. Я и писал его быстро, и интересные какие-то вещи придумал, причем многие совсем неизвестные у нас в то время. Басового-то кларнета тогда в СССР не было хорошего и что на нём можно сделать – можно было только предполагать. И к тому же, представилась прекраснейшая возможность попробовать всякие новые для меня способы игры на кларнете, то есть разные там тремоло, фруллато, даже аккорды (на одnogолосном-то инструменте) и, конечно, всякий модерн вроде игры с плевками, с шипением, со стуком клапанов и так далее.

Так вот, когда Харри Спаарнай сыграл и прислал мне пленку, я был потрясен – он сыграл именно так, как я себе и представлял это сочинение, а с другой стороны, сделал то, что я не мог даже представить, потому что есть вещи, которые только в исполнении и выдаются. Например, пространство всего сочинения можно только теоретически представить, а вот прослушать его нельзя. И у него очень точно всё получилось!

- А как вы вышли на Спаарная?

- Как-то Сережа Павленко показал мне одну из его пластинок (он сам тогда, кстати, написал для него сольную Sonata-continuo). И мне так понравилось, что я подумал, что для такого исполнителя можно писать всё, что угодно, и он всё, что угодно, сыграет. Но главное, что от него самого пришло тогда же и предложение ко мне (я думаю, что это Павленко "навел" его на меня): "Пусть пишет – я всё сыграю". И когда я сочинил – сразу получил ответ: "о`кей" с тремя восклицательными знаками, и через какое-то короткое время появилась и вот эта пленка с записью. Причем, что интересно, когда он писал мою пьесу на Радио в английском городе Лидс, то настолько продумал всё, что сделал даже все мои "уходы-приходы". А как на Радио можно изобразить, что человек уходит и приходит? Как? Видимо, он одел какие-то "горнолыжные ботинки" и около микрофона так ходил, стучал, что

действительно создается впечатление "ухода-прихода". Кстати, спустя много лет после этих событий, мы с ним встретились в Варшаве на фестивале современной музыки, и он всё вспомнил, и к тому же оказался не пожилым каким-то маститым профессором, как я предполагал, а даже, напротив, молодым веселым парнем и очень симпатичным в близком общении. А потом, когда он к нам в Союз приезжал, то предложил мне написать еще одну композицию для своего ансамбля из девяти бас-кларнетов и двух контрабас-кларнетов. Но я почему-то не сделал этого (до сих пор жалею), хотя необычные инструментальные составы меня всегда занимали и занимают⁷⁰.

- А когда Спаарнай впервые сыграл «Возвращение»?
- В 81-ом году, а затем "катал" его, буквально, по всей Европе.
- Еще кто-нибудь играл это сочинение?
- Очень даже многие играли – около 20-ти исполнений было уже.

Но больше всех играли Саша Мороговский и Олег Танцов. А премьеру, кстати, сделал Лев Михайлов, наш первый кларнетист-авангардист. Но, к сожалению, тогда он только осваивал бас-кларнет, да еще чересчур понадеялся на свой импровизаторский дар. Так что, в результате, получилось не совсем то, что мне хотелось, а может и совсем не то. Потом оно еще игралось в США двумя кларнетистами: Давидом Экертом и Богданом Хилашом.

- Вы слышали их исполнения?
- Живьем не слышал, нет, но у меня есть запись Хилаша – вполне даже удовлетворительная. Зато слышал и немножко поработал с превосходнейшим одним кларнетистом из Швейцарии – Филиппом Николь. Мы с ним на Бернском Радио провели, правда, только одну репетицию, но я при этом ничего, то есть абсолютно ничего ему не сказал, потому что он просто блестяще вжился в мою музыку, идеально вжился.

Композиция 32. Cantus figuralis – Многоголосное пение

для 12 саксофонов. 13'. 1. Органум, 2. Ария, 3. Фуга, 4. Хорал, 5. Речитатив. По заказу Международного ансамбля саксофонов Жан-Мари Лондейкса. Первое исполнение – 5.02.1981, Бордо (Франция), Консерватория/Международный ансамбль саксофонов, дирижер – Жан-Мари Лондейкс.

-Как ни странно, в создании этой композиции тоже Сережа Павленко "виноват". Я уж не помню точно, но, в общем, мы с ним как-то пересеклись с Денисовым, который нам сказал, что есть такой, дескать, интересный ансамбль Лондейкса, и что тот просит написать что-нибудь, а у него, то есть у Денисова, сейчас времени свободного совсем нет..... И он предложил сделать это нам. Я, конечно, сразу возразил: "Двенадцать саксофонов! Я и одного-то не знаю толком, а

⁷⁰ В своей автобиографии В. Екимовский пишет, что разговор об этом заказе состоялся в Варшаве.

тут двенадцать!". И тем более, у Лондейкса в ансамбле шесть разных саксофонов и басовый в том числе. А что это такое? Я его даже не видел никогда. И не я один, кстати. Но Павленко быстро так ответил за нас обоих: "Напишем, напишем. И я напишу, и он напишет".....

Затем мы, естественно, связались с Лондейксом, который почти сразу прислал нам и состав своего ансамбля, то есть все свои диапазоны, так сказать, и что и как можно делать с разными саксофонами, и так далее.

Написал я всё за три месяца... Практически, довольно быстро, но при этом получилось очень странное для меня сочинение, я даже до сих пор его до конца так и не понял. С одной стороны, оно вроде и очень рациональное, а с другой – очень впечатляющее, эмоциональное, хотя эту задачу я совершенно не ставил перед собой. Мне больше всего хотелось тогда отработать только какие-то отдельные фактурные приемы – это же чисто фактурное сочинение.

И кстати, когда мы списывались с Лондейксом, то он нам тогда же написал, что у него все саксофонисты изначально обучались на альте. А это сразу и навело меня на самую важную конструктивную идею: я решил сделать так, чтобы у меня образовывались самые разные саксофонные ансамбли, причем и из разных по тембру саксофонов, и, наоборот, только из одинаковых. И в результате, по-моему, получилось очень интересное тембровое движение, которое, к тому же, дало и форму определенную – трехчастную, потому что края сюиты – это двенадцатиальттовый состав – это очень интересное, кстати, тембровое звучание, а середина – наоборот, здесь все виды саксофона работают вместе.

- Но это распределение не совпадает с границами отдельных номеров.

- Нет! Не совпадает! Совершенно не совпадает, потому что середина начинается как конец Фуги, а продолжается уже в Хорале – четвертой части.

- То есть, наряду с общей циклической структурой, здесь выстраивается и второй тембровый композиционный план?

- Можно и так сказать.

- А почему вы назвали Композицию «Cantus figuralis»?

- Абсолютно произвольно. То есть сначала всё сочинялось без всякого названия, а потом только, когда я понял, что здесь главная идея – это всё-таки разная многоголосная фактура, то есть разные ее варианты, то тогда и это название пришло в голову.....

Сюита получилась большая, пятичастная, на тринадцать минут примерно. Части называются: «Органум», «Ария», «Фуга», «Хорал» и «Речитатив». В каждой части используется свой тип многоголосия, свой тип фактуры. Например, в «Органуме» есть несколько педалей, которые то разряжаются, то сгущаются, поскольку в них постоянно меняется число голосов – отдельные голоса включаются и выключаются (к тому же всегда не синхронно), и при этом все эти голоса сделаны как двойной бурдон, то есть как "разложенный интервал". Здесь у меня всё высчитано сериальным способом – и звуковосотность

(чтобы одинаковых нот не было), и параллельно с ней еще параметров пять-шесть: то есть и ритмика, и время вступления и выключения голосов, и интервалика их вступления, и инверсия этой интервалики – кто вниз, кто вверх – это всё-всё продумано, абсолютно. Есть также и расчет в обновлении тембров: я постепенно из всех частей выкидываю альты и заменяю их на другие саксофонные тембры, то есть делаю *muta*, чтобы к третьей части было полное, максимальное разнообразие; каждый саксофонист начинает играть вначале с альты, а дальше у него идут "специализации", то есть он переходит то на сопрано, то на сопрано, то на бас и так далее. Сейчас я сразу не смогу вспомнить, по какой схеме всё выстроено – это трудно вспомнить, но то, что здесь есть определенные ряды – это точно. В общем, хотя маленькая штучка получилась (сколько тут – пять страничек?), но посидеть над ней пришлось.

- А фактурное сгущение и разряжение?

- Это тоже не "от фонаря" – всё имеет конструктивный смысл и всё тоже просчитано. Причем здесь еще я "поковырялся" в партитуре с одной очень забавной вещью. Дело в том, что у меня в ней не инструменты записаны, а исполнители под определенными номерами. Поэтому иногда получается такая ситуация, что, скажем, третий саксофонист вдруг появляется наверху партитуры, а первый – ниже его, потому что первый здесь меняет свой альтовый саксофон на более низкий. То есть, если говорить проще – всё исходит из тесситуры: у кого она выше – тот выше и записан в партитуре.

И, кстати, Лондейкс тогда же мне написал буквально следующее: "Это изумительно, что вы придумали такую удобную партитуру". А когда она здесь исполнялось, и Коля Корндорф дирижировал, так он, наоборот, ругал меня последними словами, потому что привык к тому, что первый саксофон – он выше всех, а тут получается, что он может появиться и на другом месте.

«Ария» – вторая часть – в принципе одноголосная, но это одноголосие очень "жирное" – это как бы гетерофония, которая включает в себя различные вертикальные густки от унисона до кварты, и иногда они могут состоять даже из двенадцати различных четвертитоновых звуков. Но, в целом, это не традиционная гетерофония, конечно, – по звучанию здесь получается своеобразная "каша", которая идет наподобие мелодии – вниз или вверх. И когда я ее писал, то сначала начертил длинную кривую со всякими изгибами и заворотами, а потом стал наполнять эту кривую звуками в виде различных кластеров, причем так, чтобы ни один звук не вылезал, чтобы получился только жужжащий какой-то рой – жирная мелодия, ползающая по довольно большому диапазону. Единственная сложность была – это всё сделать в транспорте, потому что очень оказалось трудно не ошибиться с этими четвертитонами и, главное, что это еще и не проверишь сразу на звучание. Очень сложная работа, а по-другому нельзя: если *in C* писать, то тогда надо отдельные новые партии выписывать, потому что исполнитель не сыграет в таком строе.....

Далее *attaca* на «Фугу». Фуга, как известно, – это буквально "бег",

то есть главное – это должна быть очень быстрая музыка. И я решил от этого и оттолкнуться, а не от всяких имитаций и традиционных форм. Ну, сколько можно, в самом деле: вступление, ответы, вступление, ответы – это уже неинтересно. И я пошел по другому пути. Хотя, конечно, в любом случае получилось какое-то подобие если не обычной фуги, то, по крайней мере, просто полифонического произведения – никуда от этого не денешься.

В каждом голосе здесь просчитаны по серийному ряду только начальные звуки. Причем, серийность эта не двенадцатитоновая, а, моему, двадцатичетырехтоновая, потому что при двенадцати было бы слишком много повторов, верчения разного.....

- А эти фигурные рисунки? Вы же с ними работаете не серийно?

- Да, здесь всё свободно. Их штук десять, наверное, таких затейливых рисунков, и тасовал я их исключительно спонтанно – главное – лишь бы не образовывались "дырки" в фактуре.

А в общем, всё получилось вполне естественным. Единственное, что мне не понравилось на премьере – что немножко она длинновато звучала. По-моему, около четырех минут. Хотя четыре минуты здесь никак не должно получаться, если посчитать все мои секундные деления. Никак! Значит, исполнители неточно играли.

Теперь о «Хорале». Это довольно сложная для исполнения часть и сложная как из-за довольно быстрого темпа, так ещё и из-за ритма, который вначале не играет точно, ни в коем случае, а строго выстраивается только позднее. И войти сразу в размер четыре четверти, после предыдущей свободы – дело серьезное. Очень трудная ритмическая структура – в основном эквиритм, то есть играют кто вместе, а кто-то иногда и "отскакивает" от других.

- А в чем здесь заключена идея хорала?

- Так в том же, что и у Баха в его протестантских хоралах: четыре, пять, шесть, семь четвертей идут, а потом – длинная целая нота, потом опять пять-шесть четвертей и опять целая – такой и у меня принцип. И четыре четверти выписаны здесь только для ориентира, то есть строгого размера, практически, нет – все четверти абсолютно неточные.....

Звуковысотность сочинялась в хорале с одним условием – чтобы не было никаких дублировок, и если играют, например, все двенадцать голосов, то играют они обязательно двенадцать разных нот, где девять голосов – там девять разных нот, где восемь – восемь и так далее. А главная идея хорала была в том, чтобы красиво, так сказать, уйти – появляются в конце всё более и более протяженные аккорды, и всё – мы уходим.....

Последняя часть – «Речитатив». Название не очень удачное, конечно, поскольку здесь два голоса солируют, да еще есть определенный фон в придачу. Так что лучше было бы назвать ее «Респонсория».....

По сути – это реприза первой части: здесь опять двойной бурдон, который сделан, правда, уже в виде диалога самого высокого и самого низкого саксофонных тембров. Постепенно этот диалог сокращается

на фоне такой как бы голосовой "кашки". Причем эта "кашка" очень любопытная по звуковому содержанию получилась – я позднее понял, что здесь всё время возникают какие-то особые звукоряды – сначала диатонический 15-гиступенный(!), потом он всё больше и больше хроматизируется – у каждого инструмента здесь постепенно появляются новые звуки – и на вершине этой хроматизации всё начинает расплзаться на 10-ть разных позиций и медленно замирает. Эффект впечатляющий.

- Где прошла премьера?

- Премьеру сделал заказчик – Жан-Мари Лондейкс со своим "Международным ансамблем саксофонов" в Бордо. Но меня, к сожалению, там не было.

- А ноты ему передал Денисов?

- Нет. Это мы сделали сами через французское посольство в Москве. Но навел на посольство как раз Эдисон. И, кстати, всё сделано было, практически, сразу, потому что ответ от Лондейкса пришел через несколько дней.

- А запись вам прислали?

- Нет. Послать-то они ее послали, и это я знаю точно, но мы ничего не получили.

- Почему?

- Наверное, почта наша советская плохо сработала. Мы с Павленко сколько раз звонили в посольство и нам говорили, что всё в порядке, не беспокойтесь, послано дескать. Но мы не Запад, слава Богу! И уж только потом, когда сам Лондейкс приехал, запись мы эту только и получили. Из рук в руки, так сказать. И, кстати, Лондейкс тогда приехал в Москву с ценнейшими подарками, великолепными, потому что он решил подарить нам все саксофоны какие только есть, то есть, буквально, всех видов. А ведь в консерватории тогда не было как раз басового саксофона. Так что подарок его оказался очень кстати...

- Вам понравилась эта запись?

- Понравилась? Ну что вы! Я тогда вообще с ума чуть не сошел – так был ошарашен, в такой восторг пришел. Ну, то есть потрясающее исполнение, потрясающее по всему, по всем параметрам. Абсолютно!

Композиция 33. Соната с похоронным маршем (1981)

для фортепиано. 12'. Первое исполнение – 10.03.1982, Москва, Всесоюзный Дом композиторов / Михаил Цайгер. Издание – Москва, Музыка, 1985 (в сб.: Молодые композиторы Москвы. Произведения крупной формы). Издание – Гамбург, Hans Sikorski, 1995, Nr. 1927. Грампластинка – Мелодия, С 10 21917 000 [Василий Лобанов]. Компакт-диск – Olympia, OCD 295 [Виктор Алексеевич Ямпольский]. Мировые права – Hans Sikorski.

- Ну, что же, наверное можно начинать рассказ, хотя я даже не знаю, как подступиться ко всему этому..... Мне трудно объяснить, откуда такое название получилось – «Соната с похоронным маршем» – здесь есть какой-то "обман", потому что, в принципе, в сочинении нет никакого похоронного марша, а есть только какие-то намеки, ал-

люзии отдельные на него. Но мне почему-то показалось, что название это должно быть обязательно: человек напраивается, что будет соната с похоронным маршем, вспомнит Шопена, вспомнит Бетховена и будет ждать этот марш, а его оказывается и нет. Вот, наверное, такая идея и подвинула меня на сочинение. Не знаю, может быть, какие-то настроения, не в прямую, конечно, связанные с похоронным маршем здесь и есть, но событий соответствующих никаких не было: никто не умирал рядом, никто не погибал. Более того, я вообще очень не люблю, когда композиторы напрямую отражают что-то из своей собственной жизни или пишут разные посвящения. Мне кажется, что это – внешнее всё очень⁷¹. Но, тем не менее, здесь у меня посвящение всё-таки было сделано – Сергею Павленко. Мы в то время с ним очень дружили и он один из немногих, кто писал тогда очень интересную для меня музыку.

- А что именно?

- Ну, например, Sonata-continuo для бас-кларнета или «Концерт-серенада памяти Владимира Высоцкого» для кларнета и струнных хотя бы, да и другие были очень хорошие работы.

Так вот мое посвящение, оно получилось немножко "хохмаческого типа". Однажды он сказал, что хочет посвятить мне свою Сонату №2. А я тут как раз начал работать над своей «Сонатой с похоронным маршем» и решил, что, наверное, сделаю ему в ответ тоже посвящение. Но поскольку, в конце концов, у меня стала вырисовываться соната-то с похоронным (!) маршем, то посвящение выглядело, согласитесь, довольно странным. И я тогда спросил у него: "Что же теперь делать?". А он рассмеялся и говорит: "Ничего – хорони!". Так оно, в общем, и осталось. Но, естественно, когда Сонату первый раз издали в «Музыке», то название "Соната с похоронным маршем", конечно, было снято и получилась просто – "Соната". А посвящение тем более убрали. Хотя я дрался! Очень дрался! Но тут пошли как раз какие-то брежневские юбилеи или это было перед съездом очередным, а мы же всё – "навстречу съезду", так что "Соната с похоронным маршем" на эту "встречу" не годилась. В общем, взяли и сняли название. Но я считаю, что оно очень нужно. И я, может быть, немножко переборщил, когда сказал вам, что такое название обманывает – нет! оно может, во-первых, всё-таки ориентировать, а во-вторых, может и дезориентировать, что на самом деле очень полезно для слушателя, потому что, если есть какая-то символика, какая-то параллель, какая-то ассоциация, то содержание любого произведения становится намного богаче. Поэтому эксперимент с таким названием мне очень понравился.

⁷¹ В своей «Автобиографии» Виктор Алексеевич дает несколько иную (откровенно говоря, просто противоположную) информацию в связи с данной проблемой. Например: "Названо так сочинение в память о не сложившейся личной жизни: это был мой подарок «далекой возлюбленной» из Питера, который должен был подмрачить счастливый день ее свадьбы (как сейчас помню, черный понедельник 22 мая, с той поры периодически вылезавший «нехорошим днем» и в последующей моей жизни)".

Кстати, в том издании, что у вас, это заглавие дано в искажении, потому что "Funeral march sonata" – это похоронная маршевая соната, а мне нужно, чтобы все понимали, что мое сочинение – именно соната! с похоронным маршем. И, кстати, "Trauermarsch-sonate" – тоже неправильно, потому что в буквальном переводе получается "похоронно-маршевая соната". А ведь я по-латыни написал: "Sonate con marche funebra". Но немцы любят соединять в одно слово разные существительные – тут никуда не денешься. К тому же, и дефис они совершенно напрасно вставили, поскольку "Monscheinsonate" пишется без дефиса и «Trauermarschsonate» тоже должно быть написано без дефиса. Ну, это их дело. Они даже фамилию мою вон как перекорректировали – Jekimowski. И везде, обратите внимание, первые буквы разные получились: у французов – Ekimovski, у англичан – Yekimovsky. Так что – привет! – поехали разночтения. А деньги-то надо получать на букву "Е" во всех банках.

- А в загранпаспорте какая первая буква?

- Первая "Е", но зато вот последние две буквы – "i" и "y". И читайте как хотите, одним словом.

В сонате нет никаких расчетов. Для меня она стала как бы "антиреакцией" на Cantus figuralis, который, практически, весь сконструирован – от начала и до самого конца.

Композиция состоит из трех необъявленных частей. Первая по характеру – это своеобразная прострация, медитация, и маршевость здесь представлена достаточно условно (единственно, что – какие-то свободные вариации на восьмую с точкой и шестнадцатую).

Вторая часть – это уже, конечно, аллюзия на похоронный марш, на шествие, потому что здесь намечен уже вполне определенный пунктирный ритм, хотя и он, правда, всё равно потом трансформируется в очень неровную ритмику, которую уложить ни в какой размер невозможно (поэтому я и записал ее в очень "приблизительном варианте" с помощью особой масштабированной графики); а последняя часть – это совсем маленькое заключение, которое выстроено на одном разложенном аккорде. Но я ее всё-таки выделяю в качестве самостоятельной части, потому что это другая совсем – квази-алеаторическая фактура, хотя гармония ее та же, что и в предыдущих частях, то есть те же семь звуков... – "полускрябинский" такой аккорд.

В ритме здесь даны только общие ориентиры: я показываю, что всё должно быть нерегулярным, что длительности нельзя укладывать ни в какой точный размер, а изменения длительностей связаны с разными указаниями типа: *ma rubato*, *simile ma rubato*, то есть всё это только рецепт, ритмическое либретто, так сказать. И точно это играть невозможно и не нужно..... Зато получилась какая-то особая гармоническая структурность, связанность, потому что преобладают, в основном, увеличенные и уменьшенные трезвучия. Почему-то захотелось выделить эти вот малые и большие терции, уйти как бы от ненавистных квартаккордов, которые в современной стилистике распространились так, что без них никуда. То есть, как возьмешь два кварттовых аккорда с большой септимой – всё! – значит, ты современный компо-

зитор. А мне это надоело, и поэтому я решил попробовать – "назло всем" – вот такой полускрябиновский, как я уже сказал, аккорд. Он очень необычен – семь звуков и как-то странно изложенные. Здесь, если идти от нижнего тона, есть терция "соль–си–бемоль", затем выше идет уменьшенное трезвучие из звуков "фа", "си", "ля–бемоль" первой октавы, затем уже трезвучие увеличенное – это "ля–бемоль", "до", "ми". Но это всё по наитию, абсолютно. Я его не конструировал и когда нашел, понял, что в нём всё слышно: например, увеличенное трезвучие наверху сразу слышно, и эта малая терция, которая будет потом присутствовать везде – тоже.

- А тритон разве не слышен?

- Но он очень завуалирован: "си–бемоль" сразу снимается и тритона нет. Если бы я здесь "си–бекар" взял, – это было бы другое дело. А тут я его сразу засурдинил малой терцией и привет! – тритон уже не слышен совсем. Так что получился аккорд совсем ненормативный. И вот на его интервале вся гармоническая структура и построена. Я потом смотрел и удивлялся: почему так вышло? – я же, когда сочинял, не старался обязательно вводить где-то, скажем, большую сексту или увеличенное трезвучие – нет! – я просто в эту сферу окунулся и всё – она буквально меня заворожила, она стала работать помимо меня. Где-то вот на подкорке. И поэтому мне кажется, что по гармоническому языку сочинение оказалось особенно органичным – нигде и ничто не вылезает, всё связано.

Но, кстати, что особенно интересно – когда Соната начала сочиняться, то этого аккорда у меня еще не было. Но, если бы я его потом сюда "не воткнул", не ввел – какая бы соната получилась? Никакая. Так что этот аккорд, хотя он и не был первым импульсом к сочинению, но он здесь абсолютно необходим.

Соната игралась в разных вариантах. И, к счастью, хорошие пианисты ее тоже играли. Вот, например, Василий Лобанов, в записи на пластинке.

- Это хорошо сыграно?

- Хорошо. Но немножко сухо. Очень точно, но немножко сухо. Он без меня записывался, и поэтому я ничего ему не мог подсказать. Вот этот кусочек⁷² надо было бы играть побольше. Коля Корндорф, когда прослушал запись, сказал, что этот кусок надо секунд сорок играть, не меньше. Но Николай – максималист, я не думаю, что сорок, но побольше всё-таки можно.

- Не слишком ли сложна фактура – семь самостоятельных "голосов у одного пианиста"? И не лучше ли всё это было написать для двух роялей?

- Нет! Совсем не лучше. И я скажу почему. Тут трудностей, конечно, много, и пианист должен быть очень сильным, то есть должен так владеть пальцами, чтобы каждый палец мог быть совершенно самостоятельным, как бы отдельным от других. Кроме того, я здесь сделал свою довольно трудную алеаторику.

⁷² Третья часть.

- В каком смысле "свою"?
- Обычно алеаторика – это всё-таки алеаторика квадратов – исполнитель только переставляет отдельные фрагменты, а у меня – совсем другой принцип – сначала почти у каждого пальца есть свои голоса, а потом они собираются в главном семизвучном аккорде. То есть, это алеаторика, которую можно назвать алеаторикой не квадратов, а алеаторикой внутри квадрата, внутри моего аккорда-квадрата.
- Но почему всё-таки обязательно один исполнитель?
- А потому, что должна получаться особая игра: одному трудно, и он, в результате, должен достигнуть особого состояния, которое одновременно – и особая напряженность всего его тела, и сознания, и тут же и некоторая расслабленность, точнее, раскрепощенность, свобода каждого его пальца. Это очень трудно, но можно сделать. И я не ошибся, потому что такое делали и очень хорошо на многих концертах.
- А на премьере?
- И так же на премьере.
- А кто сделал вам такой подарок?
- Михаил Цайгер из Воронежа. Он просто настоящий виртуоз. И, кстати, Миша потом много раз ее исполнял. И он же играл Сонату на Московской осени. Для меня его исполнение – самое лучшее из всего, что я слышал.
- А кто еще кроме него и Лобанова?
- Еще Стас Иголинский, который довольно много играл ее в Прибалтике и Ленинграде. Потом Ямпольский Виктор Алексеевич, Михаил Дубов и Кример Олег (он играл это на Международном фестивале в Минске)⁷³. Да! И я забыл сказать, что немножко раньше в Дуйсбурге на прокофьевском фестивале, о котором мы уже говорили⁷⁴, Сонату играл и немецкий пианист Трунигер. А Ямпольский, кстати, сделал ещё и очень хорошую запись на РТР. Вообще, его игра всегда впечатляет. Сильный пианист, играет мощно, очень эмоционально.....

Композиция 39. Манда́ла (1983)

для 9 исполнителей. 10'. По заказу ансамбля *Za drugu novu muziku*. Первое исполнение – 20.05.1984, Белград (Югославия), Студенческий культурный центр, Фестиваль новой музыки / *Ansambl za drugu novu muziku*, дирижер – Мариан Шиянец. Издание – Москва, Музыка, 1991. Компакт-диск – *Harmonia mundi*, LDS 288 062, SM 210 [Ансамбль АСМ, дирижер – Алексей Виноградов]. Мировые права – *Le Chant du Monde*. «Манда́ла»

- У «Манда́лы» есть небольшая предистория. В 80-е годы, как вы хорошо помните, в нашей стране развернулась широкая компания "по работе с творческой молодежью" или, как мы ее тогда называли – "по

⁷³ 1993 год.

⁷⁴ 1991 год.

борьбе с творческой молодежью", то есть организовывались всяческие объединения, устраивались всяческие смотры, семинары. И вот на одном таком мероприятии в Латвии я как-то познакомился с одним рижским художником Геннадием Сухановым⁷⁵, а когда семинар закончился, то он позвал меня к себе в Ригу и показал очень много привлекательных своих литографий. И вот как раз от него-то я впервые и услышал про «Мандалу». Ее философию я и сейчас до конца не понимаю, так что вряд ли смогу вам что-то внятное рассказать. Тем более, что очень много разных объяснений существует по этому поводу и, в том числе, и мистических. Но главное здесь, по-моему, – идея концентрического устройства нашего мира⁷⁶. И, наверное, то, что я понял из его объяснений, оно всё-таки хорошо запало в меня – иначе, почему я взялся за такое произведение?!

- У вас были до начала его сочинения какие-то неосознанные видения будущего материала?

- Нет! Никаких, абсолютно! Вначале ничего не было вообще – только одно желание "омузыкалить" такую гениальную идею и всё – больше никаких видений – одни импульсы подсознательные. Тем более, что этот материал, скажем, или, вернее, эту фактуру, вначале я увидел в другом своем сочинении, которое, правда, так и не закончил: я ее нашел, когда начал писать что-то для балалайки, то есть для инструмента, который, как вы понимаете, до мистического и философского уровня абсолютно не дорастает⁷⁷.

- А какие еще были предпосылки?

- Скажем так, что последний и главный удар мне нанес Душан Михалек. Вот он-то особенно сильно и подтолкнул меня к сочинению.

- И каким же образом?

Он тогда как раз обеспечил мне заказ от одного югославского ансамбля, который назывался "Ансамбль различной новой музыки"⁷⁸. И я тут же решил, что надо совместить желаемое с возможным. Это были, кстати, очень хорошие ребята-студенты из Белграда, классные просто музыканты. И вот они мне и предложили (за чисто, правда,

⁷⁵ «Семинар творческой молодежи Латвии» в городе Эдол, 1980 г.

⁷⁶ "Мандала (санскр. – круг, шар), в буддизме живописное или графическое изображение схемы Вселенной, представляющее иерархическую расстановку в мироздании всех буддистских святых. Призвана дать видимую и композиционно завершенную форму космогонической концепции буддизма: элементы представлены изображениями какого-либо Будды или бодхисатвы. Получила широкое распространение в странах Дальнего Востока и Центр. Азии вместе с проникновением сект эзотерического (тайного) буддизма; характерна также для ламаизма." Большая энциклопедия Кирилла и Мефодия 2000, 4 изд. первой универсальной российской мультимедиа энциклопедии.

⁷⁷ Произведение было заказано балалаечником Валерием Зажигиным, для которого ранее В. Екимовский написал композицию под названием «Детские картинки».

⁷⁸ "Ansaml za drugu novu muziku". Дирижер – Мариан Шиянец, 20 мая 1983 года.

символическую плату) исполнить «Мандалу» на фестивале Druga nova muzika (если переводить, то всё это стоило несколько бутылок тамошнего коньяка). Но дело, естественно, заключалось не в деньгах, а в том, чтобы мое сочинение было сыграно. И они это сделали.

Теперь о сути идеи «Мандалы». Она здесь отражена буквально во всем и, в частности, даже в расположении всех музыкантов-исполнителей, что, кстати, нарисовано, в моей партитуре..... Здесь, используются четыре группы по два музыканта и все они должны располагаться по кругу или квадрату (как хотите, это не важно) на сцене, а в центре сидит флейтист. Причем, в каждой группе есть обязательно какой-то один клавишный инструмент и один неклавишный. И в результате получается четыре разных инструментальных тандема, то есть фортепиано и саксофон – одна группа, затем фортепиано, но уже приготовленное, с виолончелью, затем клавесин с тарелками и четвертая пара – орган и том-томы. Кроме того, идея этих мандальных кругов в партитуре – это еще и непрерывное имитационное вступление инструментов. Ну, а дальше решалась только одна конструктивная проблема – разные варианты включения и выключения этих инструментов. Собственно, вот на этом всё и построено.

- Дирижер здесь обязателен?

- Можно и без дирижера. Но иногда играли и с дирижером... Фактура сочинения состоит из разложенных аккордов, которые исполняются каждой инструментальной парой синхронно, но между самими парами уже никакого "синхрона" нет. И более того, нет ни общего темпа, ни ритма. То есть темп указан приблизительно и исполнителю нужно лишь запомнить свою тематическую фигурку (максимально она состоит из семи нот, затем я показываю ему какие варианты он может сделать при повторении этой фигурки и дальше он всё придумывает сам, то есть все последующие комбинации из этих фигурок).

- Основное ваше ограничение – это только время импровизации?

- Ну, конечно. Я устанавливаю тут определенный алгоритм темпа: если двадцать секунд, то при игре шестнадцатыми должно пройти где-то четыре моих ритмических структуры. Однако, раз они все нерегулярные и все разные, то исполнитель, конечно, должен обязательно их считать, чтобы уложиться в указанное время. И так сделана каждая партия. Это всё рассчитано, а иначе исполнители разойдутся. Количество аккордов, как видите, обозначено цифрой, чтобы здесь тоже никто не вольничал, хотя сами эти аккорды по времени каждый раз импровизируются. И паузы между рядами аккордов, они тоже ограничены, потому что тянутся как раз столько времени, сколько времени идут аккорды у другой пары исполнителей. Но протяженность этих аккордов, повторяю! вполне свободная: как сыграют исполнители первый разложенный аккорд, так они и дальше пойдут – с тем же временем.

- А протяженность начальных аккордов должна совпадать у всех пар?

- Нет! Совсем наоборот: у каждого тандема и может и должна

быть своя длительность аккордов.

- То есть получается постоянная и неконтролируемая полиметрия.

- Именно полиметрия, потому что есть же четыре разных метра – каждая пара на остальные не обращает никакого внимания, играя только то количество "аккордов", которое написано в их партии.

- И у каждой пары при этом еще и своя динамика, то есть в результате образуется не только полиметрическая, но еще и полидинамическая структура.

- Правильно: одни играют форте, другие меццо форте, третьи пиано и в одновременности это звучит, по-моему, очень интересно, и так оно, кстати, и задумано было с самого начала – это же и есть малые круги Мандалы внутри большого круга.

- А подсчитывание аккордов в партиях других инструментов не мешает исполнителям музицировать?

- Но они же во время пауз считают – отыграли своё и считают потихоньку.

- И это вместо того, чтобы слушать партнеров? По-моему, здесь одно мешает другому...

- Так, извините, когда скрипач играет под дирижера, его же не отвлекают дирижерские жесты. И здесь то же самое. А потом исполнители вживаются, в конце концов, как актеры. Вот он вжился в эти десять аккордов и потом может даже вспомнить какой-нибудь анекдот – ему это не мешает совершенно.

- Ну, тогда может быть лучше всего исполнять «Мандалу» с дирижером: пусть он считает за всех.

- Никак не лучше. Дирижер здесь точно никогда не отсчитает за всех. И хотя у меня были исполнения с дирижерами – как они это всё делали и что считали – до сих пор не могу понять. Я же "рационалист проклятый" – всё у меня рассчитано: и количество этих ударчиков, этих группочек – оно у всех всегда разное. Тут очень строгая схема. Я рисовал ее даже на миллиметровой бумаге. И рисовал очень точно. Сколько здесь всего? Вот у одного исполнителя двадцать пять клеточек, у другого шестнадцать, у третьего – четырнадцать. Рассчитано даже – когда и какие комбинации образуются из разных звуковых группок, сколько их участвует в тот или иной момент. Это всё было продумано, потому что, если от фонаря будешь писать, то вдруг у всех пауза получится и что мы тогда будем делать? Более того, мне же надо было и как-то переходить из одного состояния в другое – нельзя же заикливаться только на одном (это на Западе тогда очень много сочинений писалось, в которых от начала и до конца так ничего и не происходит, а наше сознание, оно было воспитано на советском менталитете, так сказать: мы всегда должны какую-то идею нести в массы и куда-то всё время идти!).

Естественно, я продумал и завершение всего образующегося здесь алеаторического процесса. Поэтому-то к концу каждый из исполнитель у меня и выходит на квадрат, который собирает все свои предыдущие звуковые фигурки. А дальше? Дальше начинается чистая тех-

ника групп. То есть, к примеру, если это у нас квадрат А, это В, это С, Е и F, то исполнитель может играть квадраты Е, F, А, С в разном порядке, но при этом, когда второй исполнитель заканчивает свой квадрат, то первый заканчивает свой еще раньше. Причем второй играет по ритму первого. Затем в этом ритме идут третий и четвертый исполнители, и, в конце концов, они сходятся в одном ритме (кстати, в ансамбле всегда есть какой-то псевдо дирижер, который моргает, кивает, топает – в общем, делает что хочет, лишь бы исполнители вышли на общий ритм). И когда наступает такое вот единение всех исполнителей, то только тогда – в самом конце всего сочинения – появляется флейта и этот момент, он и есть в сочинении центр Вселенной, центр Мира – это и есть "Живое Начало". Поэтому флейта играет свою мелодию, состоящую только из одной нотки "до" – она здесь как исходный, первоначальный "атом" всего Мироздания – совершенно свободно и обязательно в разных октавах и в разной динамике. И затем все ансамблисты играют вместе общий аккорд и остается только одна нотка "до", но у одного органа – и здесь она уже самая низкая из всех звучавших нот, и это уже что-то абсолютно запредельное.....

- Фактура у всех групп почти одинаковая.

- Да, одинаковая, потому что всё и везде состоит из отдельных разложенных аккордов и постоянных маленьких пауз между ними.

- А что в сочинении еще символизирует круги "Мånдаль"?

- Еще имитационные вступления инструментов. Но, конечно, это немножко "извращенные" круги, так сказать, скорее "круговая символика".

- А кто нарисовал такую красивую партитуру?

- Это не я. Это Щеколдин, который, кроме того, что он и музыкант хороший, так к тому же и очень классный переписчик. То есть, в принципе, я, конечно, здесь всё наметил сам и сам перенес на обычную миллиметровку, но так красиво нарисовал он. Очень красиво. Это высокое искусство.

- Вы были на премьере в Югославии?

- Нет, к сожалению, потому что меня тогда не выпустили.

- Почему же не выпустили?

- Здесь очень просто всё получилось: пока начал ходить по комиссиям проверочным разным, то так и не успел все их пройти – очень уж держали меня везде: "Ату Екимовского!", одним словом.

- А своих денег не было на поездку?

- Не пускали тогда за свои деньги. Да и их, конечно, не было.

Правда, когда на следующий год тот же ансамбль записал «Мånдалу» на Радио, то вот тут меня почему-то выпустили. Но помытарили тоже изрядно – страшно вспомнить. Я тогда успел попасть даже на репетицию, где мы буквально всё отработали, сделали. И получилось очень хорошо.

- А другие были исполнения?

- На «Московской осени» в 86-ом.

- И ваши впечатления?

- Сравнению это не подлежит, абсолютно. Хотя, конечно, здесь

были в общем и объективные причины: репетиций – всего одна, а музыканты, вообще, – сборная "солянка", да к тому же и клавесиниста настоящего не оказалось....

- А кто же играл на клавесине?
- Какой-то пианист, который даже не знал, что у клавесина клавиши окрашены иначе, чем у рояля.

Композиция 40. Стансы (1984)

по заказу Кшиштофа Пендерецкого для III Фестиваля камерной музыки в Люславицах. Первое исполнение – 10.09.1984, Люславицы (Польша), III Фестиваль камерной музыки / Григорий Жислин, Анджей Кулька. Издание – Москва, Советский композитор, 1989 (в сб.: Новые произведения советских композиторов для скрипки соло, вып. 7). Грампластинка – Мелодия, С 10 26479 009 [Владислав Иголинский, Сергей Кравченко]. Компакт-диск – Мелодия, MLD 32131 [Владислав Иголинский, Сергей Кравченко]. Мировые права – Hans Sikorski.

- «Стансы» – это заказ от Кшиштофа Пендерецкого для одного из тех фестивалей камерной музыки, которые он обычно проводил в своем поместье Люславицы (есть у него такое местечко в Польше). И как раз в 84-м году он решил сделать третий фестиваль камерных сочинений, но только для одних струнных инструментов. Фестиваль, кстати, однодневный, но в течении этого дня проходило три, больших очень, концерта. Утром – концерт в церкви, рядышком с замком, днем – второй концерт идет уже в парке замка, а третий – вечером – в самом замке. Или наоборот! – второй, кажется, – в концертном маленьком зальчике, а вечером – в парке – на "улице" – третий концерт. А затем, конечно, обязательный ночной банкет и на этом фестиваль заканчивался.

Пендерецкий, кстати, сам подбирал программу, сам заказывал все сочинения. И здесь никто, естественно, не возражал, потому что фестиваль-то имени Пендерецкого и на его деньги всё организовывалось (но вот почему заказ лично мне оказался неоплаченным – не знаю, и это на его совести). Так вот тогда – к фестивалю 84-го года – только в нашей стране было написано, по-моему, пять сочинений, то есть участвовали в нём Балакаускас, Николай Корндорф, Васкс, я и еще Сильвестров.

Я долго думал, очень долго над составом, но почему-то никакой струнный оркестр мне не грезился, и вдруг возникла мысль: взять – да для двух скрипок написать. Я прекрасно понимал, что это очень сложный на самом деле ансамбль и нужно, тем более, и в мой обычный временной стандарт уложиться (то есть где-то минут в десять-двенадцать), а это, в общем, всегда серьезная проблема. С самого начала мне привиделась как бы сюита из нескольких небольших частей, и сразу почти, кстати, возникло для нее название – "Стансы" (...лирические французские стихи XVIII – XIX веков, очень лаконичные и, так сказать, с пикантной, как правило, лирической ориентации).

ей).

И еще я почувствовал тогда, что нужно делать в сюите очень контрастные части. И, поскольку, опять же, какие-то элементы технической задачи у меня всегда присутствуют, то я подумал, что тут нужно что-то придумать, изобрести и нечто необычное по фактуре. Короче говоря, сформировалась идея и стал работать. В результате, как видите, получилось семь контрастных частей, но маленьких, поскольку каждая часть написана только на двух страничках.

Все нечетные части здесь – это тихая, однофактурная и немножечко, может быть, даже медитативная музыка – пиано, без нервов, *con surdino*, везде легато, синхронная метрика. И "прорезают" их, так сказать, четные части, которые явно отличаются и по характеру, и по нюансам и, естественно, по фактуре, то есть по всему, буквально. Эти части уже, напротив, все быстрые, исполнители играют здесь без сурдин, на форте и уже не легато, а деташе, и метр здесь совершенно свободный, алеаторический. Даже по графике – это музыка совсем другого плана, потому что, если во всех нечетных частях размер и всё другое у меня определено и зафиксировано, то четные части, они получились свободные, и свободные по очень многим параметрам. И кстати, из-за того, что у обоих скрипачей здесь должно быть только свое ощущение темпа и между ними должна возникать постоянная аметричность, мне пришлось во всех четных частях писать для каждой скрипки отдельную страницу, в то время, как нечетные части записаны в виде обычной дуэтной партитуры...

Особенно большая проблема была здесь, пожалуй, с окончаниями во второй и шестой частях. Они ведь не завершаются обычным образом, поскольку я не выписал в них концовки, а отдал это на откуп исполнителям, которые должны сымпровизировать эти окончания сами, но обязательно ориентируясь друг на друга. Я просто решил, что когда первый скрипач заканчивает, то второй должен скоординироваться с ним и использовать для своего окончания те моменты, которые я ему предлагаю: вот, как только он слышит, что первый скрипач закончил, то, где бы он ни находился, он обязательно "доходит" до одного из этих моментов и завершает свою игру.

- А что диктует выбор нот в этих окончаниях?

- Это всегда импровизация, но на определенный материал, то есть на мои звукоряды, которые всегда состоят только из трех интервалов: малая секунда, затем либо большая, либо малая терция – других нет. Само же поступенное движение – вверх-вниз – оно у меня уже сочинено и всё обязательно должно вертеться вокруг этих интервалов и интервальных групп..... Я не стал здесь ничего высчитывать и превращать в систему.

«Стансы» – сочинение очень особенное и особенное даже по форме – ведь весь цикл абсолютно симметричен: сначала всё идет на контрасте до центральной – четвертой – части, а потом ракоход! – то есть пятая часть, как видите, она похожа на третью, шестая на вторую, а последняя – седьмая – почти как первая.

- Это "почти" связано с появлением в ней аккордов из четвертой

части?

- Конечно.

- Скажите, а как этот процесс связан со структурой стансов? Вы читали что-нибудь об этом жанре?

- Нет, не читал, но я уже знал, что это жанр с определенной как бы замкнутостью мысли в каждой строфе, и что эти строфы, они, в общем, всегда одинаковые по своей форме. Но это, пожалуй, и всё, что я знал. Для меня это название – просто метафора. И не надо искать здесь каких-то более глубоких связей – это бессмысленно. Кстати, у Мессиана тоже есть аналогичный случай, когда он в своем «Семь Хайку» использует только название из старого японского стихотворения.....

Особый интерес должна, по-моему, вызывать четвертая часть, где каждый скрипач играет самостоятельную партию, а в центре у них появляется общая фактура. При этом, она может быть и не обязательно полностью похожей по звуковому решению, но в остальном они играют обязательно общее. По исполнению – очень трудная фактура и особенно из-за этих четырехзвучных аккордов, которые звучат всё время, и еще из-за четырехголосной полифонии, в которой каждый голос уж очень самостоятельный.....

Последнюю часть издатели мне здорово испортили: она должна быть напечатана на двух страничках – для каждой скрипки своя партия, а они, наверно, в целях экономии бумаги решили сделать ее на одной. И зрительно – это не очень красиво получилось....

- Кто был первым исполнителем?

- Первое исполнение прошло в Польше, но я там не присутствовал.

- У вас не было вызова?

- Нет, вызов я получил как раз. И, конечно, сразу отправился в СК, но там мне некий Щербак⁷⁹ с иезуитской печалью на лице сказал, что Польша теперь уже не дружественная нам страна, а, в результате, меня не пропустил...

Мне, правда, потом рассказывали, что играли Жислин и Кулька – очень известные скрипачи. И, вроде бы, всё удачно получилось, хотя где-то за два или за три дня по той части Польши прошел дикий ураган и повалило деревья и телеграфные столбы, а вечером, когда должны были исполняться мои «Стансы», так еще и свет выключился, и поэтому, исполнение состоялось при свечах. Но ребята говорили, что в этом проявилась даже какая-то особая, не случайная красота...

- Запись вам прислали?

- Нет. И я не знаю почему. А услышал я свои «Стансы» позже и в другом уже варианте... Так совпало, что Рябов готовил одну пластинку «Памяти Леонида Когана», в которой должны были сыграть разные ученики Когана, и решил составить ее из своего "Concerto da passacaglia для трех скрипок и клавесина", затем взять пьесу Мераба

⁷⁹ Председатель Иностранной комиссии СК в те годы.

Гагнидзе для скрипки соло⁸⁰ и вот мои «Стансы». И это очень, кстати, хорошо сложилось.

- А в чьем исполнении сделана запись?

- Кравченко и Иголинского – очень классные, прекрасные мастера, которые справились буквально со всеми виртуозными моментами и довольно легко справились. Но только вот в дуэтных медленных разделах, мне, правда, пришлось с ними немножко поработать, постучать, так сказать, сильные доли: почему-то никак они не могли сыграть всё это синхронно. Уж не знаю и почему. Но это маленькие детали, тем более, что запись есть запись и ее можно всегда почистить на монтаже.

- Вам она понравилась?

- В целом, нет.

- А исполнителям?

- Наверное и им тоже. Я с ними, правда, не говорил на эту тему, но поскольку они не играли больше «Стансы», значит, я думаю, что и они не были в восторге от этого исполнения.

- А еще «Стансы» игрались?

- Было, например, одно и очень даже хорошее исполнение в Берне, в Швейцарии. Самое лучшее, можно сказать. Там играли две скрипачки – Элизабет Гримм и Сюзан Вишер. И я сначала, честно говоря, был обеспокоен их возрастом, но когда они заиграли – всё! – все страхи "поисчезали", и стало понятно, что композиция пошла. И у публики, кстати, тоже был явный и большой интерес. А совсем недавно прозвучало еще одно "живое исполнение" в Дрездене. Это дуэт Саши Чернова и Миши Цинмана

- Теперь, если не возражаете, вопрос не по «Стансам». В каких странах вам удалось побывать в те годы?

- Если с 89-го начинать, то много было всяких стран. Европу почти всю объездил. Не был только в Англии и в Испании. А так везде.....

- И это всегда было связано с вашей музыкой?

- Да, естественно, а как же иначе.

- А мастер-класс вы вели в какой-нибудь из тех стран?

- Нет. Правда, если не считать Молдавии. А так, в основном, – концерты и фестивали разные. Хотя, впрочем, был и исключительный случай. Как-то один приятель в Швейцарии устроил мне своего рода мастер-класс в тамошней консерватории, где меня много, даже очень много играли, и я что-то в записях показывал, то есть пару-тройку дней я там провел, буквально, как прима-балерина.

- А на какие крупные фестивали вас приглашали?

- Да на самые разные. Дважды, например, я был на фестивале в Вене. Это очень большой фестиваль. Потом, опять же дважды, – на "Франкфуртвест" во Франкфурте. Кроме того, меня довольно много играли и на других серьезных фестивалях, на которых я, правда, уже не присутствовал. Причем, там часто игралось и по несколько сочи-

⁸⁰ «Поэма».

нений. Например, был такой громадный фестиваль в Германии под названием "Год Прокофьева", так там у меня исполнялось аж восемь композиций...

И вот совсем недавно, в прошлом году, была парочка авторских концертов в Берне, где игралось сразу шесть сочинений.....

Композиция 42. Прелюдия и fuga для органа (1985)

10⁰. Первое исполнение – 22.04.1985, Москва, Всесоюзный Дом композиторов / Татьяна Сергеева. Издание – Москва, Советский композитор, 1988 (в сб.: Произведения для органа, вып. 3). Издание – Гамбург, Hans Sikorski, 1990, №. 1844. Компакт-диск – Harmonia mundi, LDS 288 062, CM 210 [Людмила Голуб]. Мировые права – Le Chant du Monde.

- Это, кажется, 86-й... Нет! 85-й. Да, восемьдесят пятый год, то есть сразу после заказной требухи всякой министерской...

Я тогда давно уже хотел написать что-то для органа и что-то было, конечно, уже наметано – какая-то fuga, но вот почему-то не пошло дальше, и, в результате, весь её материал ушел в мой саксофонный "органум" – «Cantus figuralis»..... Орган очень симпатичный инструмент. Я с детских времен, если и запомнил что-то хорошо из музыкальных тембров, так это его звучание. Я думаю – оно производит впечатление одинаковое и на детей и на взрослых, и здесь важна даже не столько музыка, сколько скорее сам тембр органа. Короче говоря, когда снова захотелось сделать что-нибудь для органа (а после Мессиана-то, согласитесь, очень трудно находить какие-то новые колористические моменты), то ко мне вначале приходили самые разные идеи, вплоть до *Agnus Dei*, но, вот, остановился я, всё-таки, на таком, в общем-то, вполне обычном жанре, хотя, конечно, в этом был, наверное, и момент вызова некоторый: "Прелюдия и fuga" – их же не писали, я не знаю, лет сто, наверное, для органа.....

Орган, в моем понимании, – либо очень мощный, сильный, аккордовый, так сказать, инструмент, либо, наоборот, какой-то совершенно потусторонний, с матовыми всякими тембрами. Поэтому я и решил, что Прелюдия у меня будет мощная, совершенно аккордовая, как бы фреска такая (не знаю даже, как и назвать ее еще), а Fuga, наоборот, очень тихая, немножко потусторонняя, матовая, практически, вся. И поэтому я не стал здесь выписывать всю тембровую палитру для исполнителя, потому что совершенно ясно по моей музыке, где и что должно быть. А идею такого почти полярного контраста я решил развить в самых разных плоскостях. То есть, скажем, в фактуре – это либо контраст дискретности и линейности, либо какого-то выдержанного баса и, напротив, баса очень подвижного. Ну, и так во всём, в общем: и в контрастах тембров опять же, и в штриховых контрастах, и прочем.

Вот, скажем, Прелюдия: внешне – это только аккорды разной длительности и после каждого аккорда пауза, то есть, с одной стороны, дискретика жуткая, а с другой, здесь же и некое подобие мелодии,

которая складывается из верхних звуков этих аккордов, но мелодии, которая вся "разрозненная", как бы разбитая многочисленными паузами, и всё это на тоническом органном пункте...

Прелюдия сделана в виде трех мелодических волн с неким подобием секвенции, потому что всё время сохраняются общие начальные мелодические контуры, которые благодаря паузам, правда, сначала не "ловятся", не понимаются, не осмысливаются как собственно мелодия, но вот к концу, когда начинается третья волна, мне кажется, что они должны уже, так сказать, задним порядком, вполне ассоциироваться с мелодической линией. Хотя эта линия, повторяю, очень дискретная.

- Эта напоминает аккордовые структуры «Мандалы».

- Сходство есть некоторое, к сожалению. Насколько всё удалось – не знаю..... Мне казалось тогда, что это должно очень сильно и мощно звучать, но, как выяснилось, тут, может быть, есть и некоторый просчет, потому что верхние регистры органа, они гораздо "хилее", чем все остальные, и поэтому суть мелодической линии, которая начинается с "фа", а потом с "ля" и с "до-диеза", она немножко исчезает – видимо, нужно было начинать не с "фа", а с какого-нибудь "ре" первой октавы. И потом вот эта разница тоновая, она не дает того эффекта мелодического, который нужен, и поэтому здесь ощущаются просто какие-то гармонические кляксы..... Кстати, здесь и гармонические функции обычные можно услышать, хотя они все и немножечко "запачканные", я бы сказал.

- И что это означает?

- Ну, хотя бы, это начальное ре-минорное трезвучие – оно действительно ре-минорное, но звучит-то оно и с "ля-диезом", и с "си", и с "до-диезом". И то же происходит с аккордами доминанты и субдоминанты..... Аккорды все эти звучат в основном очень мощно (в одном случае исполнителю приходится даже шесть! звуков брать одной рукой).

А после Прелюдии сразу аттасса на пятиголосную Фугу, которая, как мне кажется, не имеет настоящей темы. И под темой здесь можно понимать только начальную интонацию, то есть вот эту нисходящую квинту, на которую мгновенно дается ответ в кварту в каком-то из голосов, и это всё повторяется, повторяется и повторяется постоянно. А в результате во всех голосах – только отдельные звуки и нет никакой развитой мелодической линии... Фуга заканчивается после того, как проходят поочередно двенадцать разных квинтовых ходов баса и, соответственно, двенадцать ответов на них. Вот, скажем, есть ход "си-бемоль – ми-бемоль", значит следующий будет "си – ми", потом может быть "соль – до" и так дальше. И всегда новый квинтовый ход только в басу, а ответ – обязательно в каком-то из других голосов. Но, конечно, появляются здесь и другие звуки, хотя они все только добавочные, свободные, условно говоря..... Окончательное завершение Фуги – это всё тот же ре-минорный аккорд, которым заканчивалась и Прелюдия (тут, кстати, возникла очень забавная "авторская", так сказать, ситуация. Я, естественно, посмотрел перед этим всё, что в нашей и не нашей органной музыке делается. И помню, на меня произвело

особенно сильное тогда впечатление сочинение Павленко «Agnus Dei». Мне она очень понравилась. И вот, когда я вышел на нее, то подумал: "Здравствуйте – "стащил" у меня идею!" Или я у него?! Это уже не важно! К тому же, я тогда четко себе представлял, что у меня всё будет в ре-миноре, а тут и у него ре-минорная музыка. Так что же получается? Он еще у меня и ре-минор "стащил". Когда я рассказал обо всём этом своему приятелю композитору Саше Харютченко, то он сначала очень долго смеялся, а потом "утешил": "Ты, – говорит, – считай, что ре-минор – это просто общая тональность". А по поводу жанра Agnus Dei даже сострил очень хорошо: "Поставь, – говорит, – у себя вместо "Agnus`a" название "Kozlus" – вот и будет абсолютно непохоже и ново даже". Но, конечно, на самом деле, у нас с Павленко получились совершенно непохожие сочинения).

В первый раз «Прелюдию и фугу» играла Таня Сергеева в Доме композиторов на электрооргане, а потом еще несколько раз и, в том числе, на «Московской осени». Я слышал, кстати, как она великолепно сыграла ее в зале Чайковского⁸¹ – Таня, конечно, потрясающая пианистка и органистка. И кстати, именно она в свое время первая была, кто исполнил и сложнейшее «Ярило» Коли Корндорфа. А это сочинение доступно только виртуозам высочайшего класса... Но я думаю, что всё равно это не предел исполнения, потому что мое сочинение надо играть в каком-нибудь церковном соборе с особой акустикой и особой аурой. И позднее так, собственно говоря, и получилось у Герца в его четырех замечательных концертах, который играл ее в кирхах и Дуйсбурга, и Франкфурта, и Кёльна.

- А у нас?

- У нас играла это сочинение ещё Людмила Голуб в глинковском музее, потом Зина Фельдгун в Новосибирске. Так что вещь оказалась вполне счастливой на исполнении. И, кроме того, ее издал сам Сикорский лет через пять вот в этом сборнике вместе с «Пассакалией» Александра Кнайфеля.

- Это ваше первое издание у Сикорского?

- Да! Это моя премьера.

Композиция 43 (1986)

для двух фортепиано (1986) 18'. Первое исполнение – 19.11.1988, Москва, Малый зал Консерватории, Фестиваль «Московская осень» / Геннадий Пыстин, Игорь Цыганков. Издание – Москва, Композитор, 1997. Мировые права – Композитор.

- Виктор Алексеевич, а почему у этой композиции нет второго названия?

- Сразу не придумалось, честно говоря, а потом привык: я как раз тогда вспомнил и свои более ранние опусы, которые тоже назывались

⁸¹ Органный концерт, организованный Российским союзом композиторов, в связи с проведением своего VI съезда (1990 г.).

просто "Композиция", ну и решил – пусть будет и здесь также. Не уверен, что это хорошо, кстати. До сих пор мне кажется, что можно было придумать какое-то название, которое бы давало что-то дополнительное слушателю и исполнителю, хотя музыка здесь, в общем, получилась предельно абстрактная... Когда я ее написал, то пару лет потом никуда не пристраивал особенно, потому что боялся, что получилась нудная штука.

- Почему же нудная?

- Очень уж она просчитана, очень формальная, так скажем. Здесь так всё жестко регламентировано, что....

Я даже не знаю – как тут подступиться-то к анализу. Ну, наверное, так: в сочинении есть шесть разделов и каждый из них абсолютно однофактурен, то есть, если я выбрал для какого-то раздела определенный тип фактуры, то он жесточайшим образом идет всю дорогу и без всякого динамического развития – ничего не происходит, не вычленяются никакие детали, а идет просто количественное накопление материала. Вот, например, фактура первого раздела: долгий звук и восходящая фигурация, и всё – она идет и идет, и разница у двух фортепьяно только в аккордах – где-то их больше, где-то меньше – и только. Причем, здесь всё объяснимо, поскольку случайных звуков нет: все басы идут по серийному ряду с пермутациями, кроме звука "до", но зато он удивительно постоянен и очень важен. А все фигурации состоят из нот одного и того же модуса "си, до, до-диез и фа, фадиез, соль". Но изобретение это, правда, не мое, а одного чешского композитора по фамилии Любош Фишер, который и ввел его в своих «Пятнадцати листах по Апокалипсису Дюрера» еще в 65-ом. Зато у меня этот модус используется всё время в разных позициях, но в целом здесь главное другое – прежде всего, апологетика квартových аккордов с тритоном. Первый раздел заканчивается и идет второй, в котором опять используется аккордовая структура, но она теперь делается уже свободным квази-алеаторическим способом и в кульминации стыкуется с материалом из первого раздела. Третий раздел – здесь опять своя фактура, которая довольно долго выдерживается, и в момент ее кульминации возникает уже фактура из второго раздела. И опять же они совершенно свободно сочетаются в партии обоих роялей, то есть каждый пианист абсолютно независимо от другого играет эту, практически, "двухфортепьянную" фактуру. Затем появляется новая фактура и наступает следующий раздел. И так в каждом следующем разделе..... Теперь последний – шестой – раздел. Тут возникает очень своеобразная реприза, потому что вначале у первого рояля появляется самая первая фактура, а дальше – на магнитофонной пленке – звучат сразу все остальные предшествующие фактуры. И в течение где-то полуминуты, наверное, все они звучат "вшестером", то есть здесь, практически, образуется сразу три дуэта – один реальный и два записанных на магнитофоне (но, конечно, эта запись должна быть подготовлена заранее). А затем вся фактура начинает куда-то уползать, уползать и заканчивается сочинение на начальном материале. Так что все шесть частей оказываются, как видите, и отдельными са-

мостоятельными частями, поскольку фактура у них разная, и одновременно и связанными через все эти включения и наложения разнородных фактур.

И тут же есть и еще одна конструктивная идея – все такты сочинения не равны друг другу. Я это так и обозначил в нотах, то есть, что "такт "А" не равен такту "В" и такту "С" и что их протяженность зависит только от исполнителей: хотя делают большие паузы, хотя – поменьше. Абсолютно *ad libitum*.

- Такты не равны только из-за счет пауз или еще и из-за темпа?

- Это зависит от исполнителей. Кто-то может один такт быстрее сыграть, кто-то медленнее. Возможно также убыстрение и замедление в пределах одного и того же такта. Единственное, что я здесь обозначил – это только длительность отдельных нот. Но, если в начале сочинения такт может тянуться от шести до одиннадцати секунд, то в другом материале он может сократиться до пяти-восьми, и так до последнего такта, который идет *prestissimo*, то есть, буквально, одну-две секунды.....

- А что помогает исполнителям координировать свои действия?

- В медленных разделах это получается довольно просто: исполнители всё спокойно делают только на основе своего музыкального ощущения. Здесь легко чувствовать всю аккордику, все моменты вступления. Ну, а как и сколько их держать – это уже графика показывает. Но вот, когда они доходят до взаимных вторжений, наложений, то здесь их игра становится абсолютно свободной друг от друга. Хотя, всё равно, у меня так всё рассчитано, что, в принципе, ничего плохого не может случиться. И, кстати, вместо того, чтобы выписывать всякие "детальки", я придумал очень простую символику. И если человек посидит, подумает, то он, конечно, поймет, что это достаточно легко всё делается. Вот, скажем, если у меня введена эта волнистая черта, то что следует делать?

- Не знаю. Тут нужен какой-то особый интеллект.

- И совсем не особый. Это значит, что тут берется просто свободная педаль. А вот здесь, когда черта эта закончилась, то, естественно, педаль должна быть полностью убрана. А так, если всё выписывать, то будет очень много графической грязи. Я, конечно, понимаю – иногда что-то, может быть, и кажется сложным в моей записи, но, с другой стороны, я всегда стремлюсь к тому, чтобы это было понятное нотное изображение. Ведь когда-то же не знали, например, французских лиг и они тоже вызывали определенные вопросы, но сейчас их все знают и это уже никого не возмущает. Новое постепенно входит. Во всяком случае, я могу сказать, что никаких трудностей с исполнителями у меня не было. Вот, например, «Соната с похоронным маршем» – там много есть всяких необычных графических вещей и, тем не менее, все идеально играли.

- А эту Композицию?

- И ее тоже. Причем с самого первого раза!

- А где?

- На «Московской осени» в 88-ом. Играли ее тогда двое прекрас-

ных ребят из Новосибирска: Пыстин и Цыганков – очень хорошо играли. И что меня особенно удивило, что и эта моя музыка оказалась очень даже эмоциональной, живой, а совсем не формальной, как я до этого думал. Они, кстати, сами готовились, и всё им было ясно в моей графике. Или, вот, когда в Германии играли две студентки – они тоже, в принципе, всё поняли без дополнительных объяснений. Естественно, какую-то небольшую ретушь мне тогда пришлось сделать, но суть они схватили хорошо. Так что, в общем, проблем с чтением моих нот у исполнителей, как правило, не бывает даже в самых сложных сочинениях. Я же очень много размышляю над записью – это не просто так пишется.

Эти же ребята, кстати, прокатили мою Композицию чуть ли не по всему Союзу – тут и Новосибирск, и Нижний Новгород, и Екатеринбург, Барнаул, Бийск, Прокопьевск, то есть в течении нескольких лет, где бы они не гастролировали, то обязательно играли эту пьесу. А в Москве с ней выступал несколько раз наш асмовский фортепианный дуэт Марины Налжян и Акифа Абдуллаева⁸².

- А за рубежом?

- И там кое-что было. Вот во Франкфурте, например, в Цюрихе и еще где-то (я сейчас не помню точно)⁸³.

Конечно, вокруг этого опуса было много разговоров всяких. Я считаю, что оно исключительно рационалистическое и рассчитанное, но, с другой стороны, мне постоянно говорят о том, что оно всё-таки получилось и очень эмоциональным. Не знаю, но что получилось – то получилось.....

Композиция 44. В созвездии Гончих Псов (1986)

для трех флейт и магнитофонной пленки. 5-10'. По заказу Трио флейт Нови Сада. Первое исполнение – 24.03.1987, Триест (Италия) / Трио флейт Нови Сада: Лаура Леваи-Аксин, Соња Аутунич, Радмила Ракин-Мартиневич. Компакт-диск – Harmonia mundi, LDS 288 062, SM 210 [Дмитрий Денисов, Олег Чернявский, Александр Симех]. Мировые права – Le Chant du Monde.

- Это 86-й год.

- Красивая партитура.

- Да, очень интересная получилась. В Швейцарии ведь есть любые типографские машины, так что для них это напечатать не было проблемой.....

А история здесь простая: один мой приятель, который живет в Югославии, как-то позвонил и сказал, что у них есть трио флейтистов и они хотят заказать мне одно сочинение. Ну, заказ – это сказано символически – без денег и без всего – просто есть ансамбль, который бы хотел сыграть мое сочинение. Однако, думал я над этим всё равно

⁸² Этот дуэт представил также Композицию 43 на фестивале "Встреча композиторов Восточной Европы" в Германии (Форст, 1992).

⁸³ В Бохуме.

долго, очень долго, но почему-то ничего не получалось, то есть абсолютно ничего, и только уже, когда все, все сроки прошли, тут меня и осенило и вот за три дня написал всю эту "штуковину" от начальной идеи до партитуры. Но сколько я думал? Наверное, почти года два.

Теперь об структурной идее. Мне давно хотелось связать свою музыку с какими-то астрономическими явлениями, потому что они меня очень привлекали и с самого раннего детства, кстати говоря (до сих пор вот жалею, что не удалось купить телескоп.....).

- А в Планетарий ходили?

- И в Планетарий ходил как к себе домой.

- А как фамилия приятеля?

- Это Душан Михалек. Он тогда был музыкальным директором программы на Радио, которая называлась "Нови сад"⁸⁴, а сейчас, правда, уехал в Израиль подальше от этой войны югославской. Он мой очень, очень близкий друг и, в общем, много хорошо мне сделал (я и в Югославии не раз был благодаря ему, и там же, по его инициативе состоялся, можно сказать, и мой первый авторский концерт...).

- А какая же астрономическая идея заложена «В созвездии Гончих Псов»?

- Идея эта простая. Как видите, моя партитура сделана круговой, то есть напоминает карту северного полушария звездного неба. И на месте каждого из созвездий здесь начертан фрагмент нотного стана с определенной музыкальной фразой. Причем все эти созвездия расположены у меня как раз в том месте, где они приблизительно и должны находиться на настоящей звездной карте. Вот, к примеру, "Волосы Вероники" – это ее сегмент. Дальше – "Большая Медведица". А здесь "Скорпион"..... Вся партитура поделена на три сектора и каждый сектор – это отдельная флейтовая партия...

- Такие "круговые партитуры" есть, в частности, и у Штокхаузена и Денисова.

- Да и, еще и у Крама. Ну, и что из того. У меня же другая идея – космос, движение созвездий, а у них – просто нотационные кунштюки, формальная запись, так сказать.

Ну, в общем, это моя, так сказать, забота, моя печаль, а слушателям партитуру не видно и знать о ней не обязательно. Главное здесь, чтобы всё было понятно исполнителям.

- А почему вы выбрали для названия созвездие "Гончие псы"? Это связано с какой-то символикой?

- Нет, ничего такого я здесь не задумывал.

- Тогда почему именно оно?

- Говоря откровенно, я теперь и сам не помню: почему так получилось. Может название необычное потянуло, может еще что-то. Не помню...

Фактура любого звездного сегмента у меня состоит из разных повторов ноты "ми" в определенной ритмической формуле, которая со-

⁸⁴ 80-е годы. В Израиле с 91 года, директор Информационного центра Израильской лиги композиторов.

стоит из коротких или, напротив, тянущихся нот. Они, кстати, идут обязательно с вибрацией, и с четвертитоникой, и с форшлагами. И эти форшлагги в разных октавах звучат как отдельные точки-звездочки или, точнее, как имитация их как бы едва уловимого мерцания. А количество ноток в отдельных фразах, оно каждый раз зависит от конкретного созвездия, потому что название этих созвездий у меня зашифровано азбукой Морзе, то есть с помощью точек и тире разных.

- И где же здесь эти точки и тире?

- Ну, это уже просто: точка – восьмушка, а тире, соответственно одна четверть. А дальше совсем элементарно: какая первая буква стоит в названии созвездия, то в начале каждой фразы используется и соответствующая группка из восьмых и четвертей.

- А тянущиеся ноты "ми" что означают? В чем здесь символика?

- Это само название созвездия, но только сделанное условно, естественно, то есть сколько букв в названии созвездия, столько у меня используется и белых тянущихся нот. Вот, например, самая короткая фразочка – это созвездие "Кит", потому что в ней только три ноты "ми" повторено.

- А самая длинная?

- А самая длинная – это "Большая медведица".

- Но здесь не десять букв, а... шестнадцать.

- Правильно, не десять, потому что я сократил первое слово и оставил от него только первую букву "Б – медведица".

- Эти шифровки должны быть известны исполнителям и слушателям?

- Нет! Это совершенно никому не надо знать. Это мой конструктивный момент, который просто изначально образовал всю структуру..... И когда всё придумалось окончательно, то записать было совсем не трудно, потому что по идее – это три абсолютно несинхронные флейтовые партии: каждый играет свободно, всегда слышится какой-то вибрирующий фон на ноте "ми" с отдельными какими-то звуковыми проблесками, но когда они возникнут при исполнении – это одному Богу известно...

- А по какому принципу должны исполняться отдельные "фразы-созвездия"?

- Тут порядок такой: в начале все эти фразы играют сверху вниз подряд, а потом каждый флейтист может их повторять в любой последовательности. Созвучия при этом получаются, естественно, самые неожиданные и разные. И если добавлять к этой музыке специальный световой эффект – крутануть шарик там какой-нибудь дискотечный, например, от которого будут возникать разные мерцания, то получится почти полный эффект. Но лучше всего, конечно, это сочинение, исполнять в Планетарии.....

Самое же главное здесь, что всё это должно сопровождаться шумом эфира. И причем давать здесь нужно только "белый шум", который не связан с определенными радиостанциями, а представляет собой просто обычный скрип, шип, стук и еще что-нибудь из того, что можно ловить как всякие радиопомехи. Правда тогда для первого

исполнения мы подготовили обычный электронный фон – сделали специальную запись на пленку – и этот фон, кстати, оказался очень даже приятным. А сделали мы его как раз благодаря Душану Михалек (я, конечно, не принимал в этом никакого участия, потому что ничего не понимаю в электронике). Фон этот очень получился простым, так как взят был только один звук генератора и из него затем сделали разные периодические модификации..... Потом, правда (это было уже в девяносто шестом году на моем авторском концерте в Берне), я решил всё-таки попробовать соединить звучание трех флейт с реальным эфирным шумом, то есть взять радиоприемник и настроить его между каких-то точных волн. Местные ребята там довольно шустрые оказались и предложили использовать сразу три приемника. И использовали, а эффект-то фиговенький получился, как ни странно, очень плохой. В общем, мой первоначальный замысел оказался не самым удачным, и поэтому, позднее, в партитуре я приписал фразу, что "вместо шума эфира можно использовать авторскую магнитофонную пленку с записью фона, сделанного на синтезаторе"...

Ну вот такая получилась история. Единственное, что здесь исполняется у флейтистов синхронно – это самая последняя фраза, которая завершает партию каждого исполнителя. Ну, как синхронно? Они обязательно должны только выйти на нее одновременно, а играется она, опять же, достаточно свободно и заканчиваться сочинение должно только по наитию исполнителей.....

В сочинении у меня используется совсем новая графическая символика. При этом все эти восьмые, четверти, они очень условны в своей протяженности, и такой же условной предполагается и общая протяженность композиции, то есть, где-то, от пяти до десяти минут. Хотя, на самом деле, минут семь, восемь, на мой взгляд, вполне достаточно.

- Где состоялась премьера?
- Премьера прошла в Триесте, а чуть-чуть позже, буквально через несколько дней, было исполнение, как оно, собственно, и задумывалось тогда, в Югославии. А играли три очень хороших флейтистки.
- И как прошла премьера?⁸⁵
- Говоря откровенно, она вообще стала для меня особым событием – там же исполнялись еще целых пять моих сочинений.
- Практически, авторский концерт.
- Да, так и получилось на самом деле.
- А организовал его всё тот же Михалек?
- Здесь ведь как получилось. Он был тогда одним из организаторов большого пятидневного фестиваля, причем не только музыкального, а и еще и литературного, и художественного, и театрального, и даже скульптурного. В общем, особый какой-то коллаж фестивальный получился, и всё это под названием "Фестиваль новых искусств".⁸⁶ Так вот Михалек взял и "вывел" из моих сочинений целый концерт в

⁸⁵ 27 марта 1987 года.

рамках этого фестиваля.

- А какие еще сочинения он включил в него?
- «Balletto», «Прощание», потом «Манда́ла», еще «Каденция» была и «Бранденбургский».
- Как отнеслась публика к вашему концерту?
- В целом, прилично, вполне прилично даже. Но не ко всему, конечно. Блестяще прошло «Balletto». Идеальный был успех. А вот "Бранденбургский концерт" не пошел. Здесь меня квалификация исполнительская подвела напрочь.....
- У нас были другие исполнения?
- Да, много уже было, очень много. Сначала на «Московской осени» играл Корнеев со своими напарниками. Я, кстати, тогда использовал в первый и, наверное, и в последний раз крутящийся зеркальный шар, то есть как это обычно делается на дискотеках, и одновременно продемонстрировал партитуру, то есть сделал всё так, как и хотел с самого начала. Потом пьесу в свой репертуар взяло очень хорошее трио Наташи Пшеничниковой. А затем она пошла опять на Западе: вначале у немцев, чуть позже у французов, причем в самом Париже, кстати, потом еще в Швейцарии, Америке. В общем много где...

Композиция 51. Двойные камерные вариации (1989)

Doppelkammervariationen – Двойные камерные вариации для 12 исполнителей. 10'. По заказу Ансамбля солистов оркестра Большого театра. Первое исполнение – 11.10.1989, Кремона (Италия), Зал Циттанова / Ансамбль солистов оркестра Большого театра, дирижер – Андрей Чистяков. Компакт-диск – Olympia, OCD 282 [Ансамбль АСМ, дирижер – Алексей Виноградов]. Компакт-диск – Harmonia mundi, LDS 288 062, CM 210 [Ансамбль АСМ, дирижер – Алексей Виноградов]. Мировые права – Le Chant du Monde.

- Это сочинение было написано, можно сказать, по заказу, хотя заказ опять же не оплачиваемый..... А поступил он ко мне от "Ансамбля солистов оркестра Большого театра" под управлением Лазарева. Очень известный ансамбль в прошлом. И они, кстати, вместо денег пообещали мне поездку на свою итальянскую премьеру. Душой же этого заказа стал мой друг Александр Ивашкин, который играл в этом ансамбле на виолончели. Так вот, когда Саша попросил меня сочинить что-нибудь для лазаревцев, то почему-то вспомнил про мои другие «Камерные вариации» – "вот, мол, типа этого сочинения". Типа этого, так типа этого – и я стал прикидывать, думать и, что удивительно, название как-то получилось сразу, потому что мне очень понравилось такое длинное-длинное немецкое слово "Doppelkammervariatione" – красиво звучит, да и выглядит красиво.....

А вообще, это какой-то период ужасно конструктивный получился. Вот 43-я композиция – «Созвездие Гончих псов» – тоже всё чистая конструкция, и «Успение», в котором конструкция доведена уже до

отрицательного вектора. Ну, вот, и здесь то же самое.

Почему «Двойные камерные вариации»? Потому, что в сочинении две части и вторая часть при этом представляет собой только графическую вариацию на предыдущую, и в принципе здесь звучит та же самая музыка, что и в первой – всё, буквально, всё выстроено на одном и том же звуковом материале. Просто, если в первой части он записан ритмически точно и точно до самых мельчайших деталей, то во второй этот материал связан уже с алеаторической ритмикой, которая у меня зафиксирована в специальной графике. А в результате получилось так, что я здесь просто как бы шучу с публикой: она бедная дважды слушает одно и то же произведение (так, кстати, было когда-то и с исполнением «Прометея» в Англии – дирижер Генри Вуд, почувствовав, что публика ничего не поняла в этой музыке, взял и повторил его). И еще почему двойные? Потому что здесь есть только две фактуры, а остальное всё – это вариации на них. Одна фактура – точечная, то есть вся состоит из отдельных и в общем-то коротких звуков (они только изредка немножко у меня протянуты), а другая, наоборот, – только протянутые, только длинные, тянущиеся ноты. И поскольку короткие звуки постепенно "наращиваются", варьируются в своей протяженности и незаметно как бы становятся длинными линиями, то в целом получается какой-то особый "вариационно-временной", так сказать, процесс. Кроме того, идея вариаций, пронизывает у меня и всю внутреннюю структуру каждой части: по сути, я сочинил только одну страницу, а потом дважды ее сварьировал: и ритм, и серия, и штрихи, и длительности звуков – это же всё производное от первоначальной конструкции. Но, правда, первая и вторая части всё-таки отличаются по некоторым другим параметрам. Например, если в первой идет динамика от пиано к форте, то во второй – всё наоборот – отдельные звуки начинаются форте, потом они звучат тише и, когда появляются тянущиеся звуки, они идут совсем пиано. И это, на мой взгляд, самый приятный момент сочинения – очень интересная и мощная фактура получается: вся как бы тесная – из двенадцати инструментов – и тут же тянется и играется на пиано...

- То есть на динамическом уровне форма цикла – это треугольник?!

- Да, именно треугольник. Точно.

И еще хочу добавить, что это была моя очень давняя идея сочетать разные способы ритмической записи в одном сочинении.

- А разве этого не было уже в «Стансах»? Там же тоже есть противопоставление обычных и алеаторических структур.

- Это так. Но там звуковой материал всё-таки разный, а здесь же он везде одинаковый.

- По-моему, на слух вторая часть не воспринимается как какое-то явное обновление материала первой. Разве что на динамическом уровне и тембровом.

- Это как играть. Если не халтурить, то разница получится и даже очень заметная, но только, если все музыканты будут обязательно во второй части импровизировать, а иначе, конечно, весь эффект про-

падает. Я сейчас вспомнил, что однажды исполнители сами мне рассказывали, что предпочли играть вторую часть по нотам из первой. А это уже халтура абсолютная. Это не допустимо для моего сочинения.

Каждая из частей состоит из трех разделов, хотя музыка в них одна и та же в целом – ну, может быть, немножко темброво и динамически я ее по-другому трактую. Но, в принципе, в каждой части звуковой материал повторяется трижды и с той только разницей, что в одном случае одни и те же ноты – это отдельные, пуантилистические звуки, в другом – некоторые из них начинают тянуться, а в третьем повторе – они уже все тянутся.....

- Можно предложить и другое определение формы – «Двуплановые вариации».

- В каком смысле?

- Первый план – это первая часть сочинения, которая функционирует в качестве темы вариаций, а вариация на нее – вторая часть; а второй план – это уже вариации внутри самой темы и затем вариации на эти вариации и саму тему.

- Ну, чего только не придумают эти музыковеды.

- И, кстати, этой двуплановостью можно поддержать опять же название вашей композиции.....

Премьера, как и обещали вам, прошла в Италии?

- Да, в Кремоне – в маленьком городишке, но исторически известном, поскольку в нем жил и работал великий Страдивари..... Это был 89-й год. Но дирижировал тогда не Лазарев, кстати, а его заместитель Чистяков.

- Почему так получилось?

- Лазарев заболел, как нарочно.

- А чьи сочинения, кроме вашего, играл ансамбль?

- Мансуряна, Караева, Раскатова и Зограбяна.

- Это было единственное исполнение «Двойных вариаций»?

- Нет, как раз всё наоборот получилось. В тот же год они повезли его в Шотландию на фестиваль советского искусства⁸⁷.

- И как публика приняла ваше сочинение?

- Я бы сказал, что без большого энтузиазма.. Но зато потом, чем дальше, тем чаще оно игралось. И у нас, и у них. Хорошо пошло, к счастью.

- И всегда играл тот же ансамбль Большого театра?

- Да, но, к сожалению, недолго.

- А почему?

- Потому, что Лазарев тогда отправился в заграничный австрийский вояж и там и застрял, а тот же Ивашкин тогда же устроился в Веллингтоне профессором. А как без них – без них всё и развалилось, практически, сразу. Поэтому дальше сочинение пошло уже в исполнении ансамбля АСМа, который тогда как раз только что организовался.

- Где-то в 90-м ?

⁸⁷ New Beginnings (Soviet Art in Glasgow).

- Да, в марте примерно. Меня они играть начали сразу. Сначала во Франкфурте, где был тогда организован отличный фестиваль и с очень необычным названием "Красота или утопия?"⁸⁸, а затем, через год почти, они сыграли меня в Цюрихе и Цуге⁸⁹, а еще через год в Берлине⁹⁰, в Анкаре и опять же в Париже.

- А как они туда попадали?

- По-разному получалось: когда по специальному приглашению, когда по обмену с другими ансамблями. В общем, по-всякому приходилось выкручиваться.

- А Париж Денисов организовал?

- Да. Это его была инициатива, как, впрочем, и некоторые другие поездки каспаровского ансамбля. А помогал Денисову его хороший знакомый – директор издательства Chant du Monde.

- Филипп Говарден?

- Он самый.

- Этот Говарден сделал тогда как раз большой радиофестиваль из наших сочинений⁹¹ и выпустил к тому же и три наших авторских компакт-диска.

- Каких авторов?

- Раскатова, Юры Каспарова и мой⁹².

- А почему только эти имена?

- Так он хотел сделать всех, кто участвовал в том фестивале, но почему-то не получилось. Не знаю почему, но сложилось именно так.

- Он же, кажется, помог вам и вступить в SACEM⁹³?

- Это тоже было. И для меня, кстати, получился большой подарок: всё-таки какая-то независимость. Спасибо ему и за это, потому что освободиться от нашего грабительского ВААП'а было очень важно.

- Диски писались с асмовцами?

- Конечно с ними.

- Вам они понравились?

- В общем, неплохие записи, хотя можно было бы седлать и лучше.

- А концертные исполнения?

- Здесь намного лучше всё вышло. И причем у всех нас, без исключения.

- А кроме асмовцев кто еще играл «Двойные...»?

- У нас никто. А вот у них было два ансамбля. Один у эссенского дирижера Эрика Ингверсена⁹⁴, который играл меня как раз на про-

⁸⁸ "Schönheit – eine Utopie?", 1991.

⁸⁹ 1992 год.

⁹⁰ Schauspielhaus, 1993.

⁹¹ Festival de création musicale.

⁹² "Камерные вариации", "Квартет-cantabile", "Мандала", "Прелюдия и fuga", "В созвездии «Гончих Псов»", "Двойные камерные вариации".

⁹³ Общество по защите авторских прав во Франции.

⁹⁴ Дирижер из города Эссен.

кофьевском фестивале в Германии, а второй – это уже итальянский ансамбль и 96- год, если не ошибаюсь...

Композиция 52. Успение (1989)

для ансамбля ударных. 8'. По заказу Ансамбля ударных инструментов Марка Пекарского. Первое исполнение – 15.11.1989, Москва, Всесоюзный Дом композиторов, Фестиваль «Московская осень» / Ансамбль ударных инструментов Марка Пекарского. Мировые права – Le Chant du Monde).

- «Успение» – это заказ Марка Пекарского, который постоянно мне твердил, что нельзя же жить одним «Balletto»: "Давай, – говорит, – целое отделение сделаем". Ну, вот, я и решил тогда для него новое сочинение написать.

Здесь всё просто, как бы даже до предела, хотя люди, которые присутствовали на исполнении, говорили, что, в целом это очень выразительная композиция получилась. Партитура на одну страницу, а уместилось, практически, всё: и состав инструментов, и порядок их смены, и нотно-ритмический материал, и еще график, по которому музыканты переходят от одних инструментов к другим – в общем, всё, что нужно.

В основу сочинения я положил ритмическую формулу, которая рассчитана на исполнение только двумя родственными инструментами – один обязательно высокий, а другой обязательно низкий. Допустим, две кротали, две тарелочки, две литавры, ну, и так далее. Формула эта играется очень свободно абсолютно всеми исполнителями и представляет собой простое чередование то одной восьмушки с паузой, то двух восьмушек, то четырех. А ограничена она здесь только по времени, то есть всё ее проведение должно занимать не более тридцати секунд и затем она повторяется. Но, при этом не должно, ни в коей мере! повторяю! ни в коей мере не должно получаться никаких эквиритмических вертикалей, абсолютно никаких.

Суть же тембрового развития заключается в том, что постепенно и очень незаметно вступают все ударные, и у каждого из шести исполнителей (примерно, через две минуты где-то) происходит обязательная смена инструментов. И если сначала всё начинается со звенящих ударных: кротали, треугольники, темпль-блоки – "коровьи колокольчики", тарелочки и два бонга, и которые обязательно вступают не одновременно, а с респостой в 10 секунд: каждый инструменталист играет эту ритмическую формулу, после чего – десять секунд пауза, то затем он переходит на другую – уже более низкую – пару ударных. И так постепенно от звенящих инструментов всё переходит на мембранофоны, а оканчивается это звучанием литавр и двух больших барабанов. То есть, получается, такое постоянное нисходящее тембровое движение – сверху вниз, которым, собственно говоря, и символизируется сама идея "ухода" в «Успении».

- Но почему ваше тембровое движение направляется вниз, а не вверх?

- А здесь я пошел против канона. Обычное было бы сделать наоборот – душа уходит и воспаряет. Но потом этому нашлось и оправдание – всё мое сочинение заканчивается очень низкими глухими инструментами, на что Пекарский, как только взял ноты и попробовал поиграть, сказал: "как бы затихает стук сердца и всё – конец". Я сам, честно говоря, об этом не задумывался, но вот у него возникла именно такая ассоциация. В общем, всё это можно трактовать достаточно широко, но я совершенно не хочу, чтобы композиция рассматривалась как религиозное произведение. И этот уход постепенный, он, в общем-то, может быть связан со смертью всего живого, даже с той же угасающей мыслью.....

Сочинение – тихое, играется *pianissimo* от начала до конца, и, более того, все инструменты должны быть обязательно "засурдинены", закрыты тканью. Для чего, кстати, Марком, были сделаны специальные покрывала из черного материала. Причем на каких-то инструментах его было больше, а на каких – меньше – но это всё равно – главное что *pianissimo sempre* при этом становится еще мягче. Ну, и, как оказалось, еще и особый театральный эффект из-за этого получается очень неплохой, то есть когда Пекарский после объявления «Успения» выходил на сцену с ансамблем, и все они с некоторой театральностью накрывали свои инструменты этим черным материалом, то тут возникал и какой-то особый траурный оттенок в настроениях музыкантов и публики.....

- Можно было назвать композицию «Реквиемом для ударных»?
- Это слишком громко.
- Первое исполнение состоялось на "Московской осени"?
- Да. Пекарский как раз тогда открывал фестиваль своим концертом⁹⁵
- Рецензии, кажется, были не очень хорошие...
- Это еще мягко сказано: всё разругали, абсолютно всё, но, кстати, не только меня одного.
- А потом, что было?
- А потом были Париж, Дуйсбург, Глазго и другие разные города и страны.
- А реакция публики в этих городах и странах?
- До абсолютно наоборот! До абсолютного! Отрицательных рецензий, каковая сопровождала премьеру, более не наблюдалось. Я ведь и те и другие рецензии сохранил – пускай полежат рядышком.
- Мне очень понравилась игра Марка Пекарского в Рахманиновском зале в прошлом месяце. Она тогда еще совпала со Страстной пятницей⁹⁶.
- Да! Это совпадение было очень удивительным. Я такого зала и не видел никогда раньше – тишина идеальная – ни одного движения. И после исполнения ведь долго никто не решался аплодировать. Да и Пекарский с ансамблем играли в этот раз как-то по особенному.....

⁹⁵ "Московская осень" (1989).

⁹⁶ 25 апреля 1997 года.

Как будто таинство свершалось какое-то. Мне, правда, ещё и до этого Коля Корндорф говорил, что "идея-то гениальная", но я, честно говоря, не очень с ним соглашался. А тут..... В общем, может быть, он и прав. Ведь как исполнить и когда. Всё так может быть связано неожиданно.

Композиция 55. "Deus ex machina" – "Бог из машины" (1990)

для клавесина. 12'. По заказу Петьи Кауфман. Первое исполнение – 27.03.1991, Москва, Музей имени М. Глинки / Петья Кауфман. Издание – Гамбург, Hans Sikorski, 1992, Nr. 1843. Мировые права – Hans Sikorski.

- Как следует понимать "бог из машины"?

- Это идет от одной древнегреческой трагедии, в которой все люди абсолютно запутались в своих брачных и небрачных связях и других ситуациях разных, и когда уже никто и ни в чем не мог разобраться, то появляется Бог и говорит как им всем полагается поступить.

- А почему: "из машины"?

- Так в театре его и вывозили в конце пьесы на особой деревянной конструкции – двухэтажная, громадная такая, на которой он восседал, вещал и решал все проблемы. Ну, а название у меня получилось совсем не случайным, потому что, когда я сочинял эту пьесу, а она так долго шла в одной и той же фактуре, причем настолько долго, что я уже не знал, как ее и закончить, каким должен стать финал, то довольно неожиданно решил ввести в конце новую фактуру, то есть новую мысль, которая, собственно, и оказывается вот этим "Богом из машины".

- А откуда вы взяли такое выражение?

- Сам я до этого тогда не дошел, честно говоря. И набрел на него по наводке, так сказать, Рожновского, потому что никак ничего не придумывалось, а он как раз тогда и посоветовал мне почитать словарь с латинскими выражениями. И я его долго довольно просматривал, пока вдруг не попалось вот это самое – "Бог из машины" – оно появилось, буквально, как подарок, потому что с таким выражением и мой конец с "фактурным обломом", он как раз оказывался на месте...

По структуре здесь очень просто всё – какой-то очередной конструктивный период тогда у меня опять сложился, почти как у Пикассо: то ли «голубой», то ли «розовый», то ли «кубистический» – вот почему-то хотелось и хотелось делать конструкции, которые были бы "прямыми", так сказать, "с одной извилиной", то есть взять несколько аккордов, повторяющихся энное количество раз, взять модус из трех малых секунд плюс на расстоянии тритона еще три малые секунды ("си, до, до-диез; фа, фа-диез, соль") и работать с ними дальше. Но, правда, модус этот не мое изобретение, а чешского композитора Любоша Фишера. Как раз в 65-ом году у него появилось сочинение для

симфонического оркестра под названием «Пятнадцать листов по Апокалипсису Дюрера», которое, кстати, тогда получило и премия ЮНЕСКО. И это было очень, кстати, известная в свое время музыка. Но мы, конечно, ни знали хорошо современного западного искусства, и я совершенно случайно на нее "напоролся". Затем он также написал «Каприччо» для хора по Гойя, которое тоже на этих же шести звуках выстроено (но, правда, там появляется и еще один звук). И намного позднее появился его «Реквием» с похожим материалом. А в результате сложился крупный и очень органичный триптих (я специально остановился на Фишере, потому что для меня это очень большой композитор, и обидно, что его не знают – он невероятно интересен и очень четок и ясен). И вот эта идея сочинения, которое в течение десяти минут идет только на шести нотах, но при этом они используются и по вертикали, и горизонтали, и диагонали, то есть как угодно – была почти потрясением для меня – потому что берется минимум средств, но при этом делаются совершенно невероятные структурные вещи. Я долго размышлял над этим: более кристальный звукоряд трудно себе представить. И первые аккорды в моей пьесе, они как раз основаны на этих нотах. Но остальное здесь всё моё. Хотя бы, та же динамика в развитии этих аккордов: я постепенно добавляю к ним новые и внешне как бы чуждые звуки, а на самом деле таким образом незаметно для слуха перехожу на другие позиции всё того же модуса. То есть, если было "си, до, до-диез – фа, фа-диез, соль", то я могу добавить, скажем, "ля" – чуждую ноту, и в результате перейти на позицию "ля, си-бемоль, си-бемоль – ми-бемоль, ми, фа". И если человек привыкает к начальной ауре этого модуса, а потом вдруг возникает лишний, чужой звук, то он должен обязательно ощутить эффект особого звукового вторжения, какой-то, специфической "звукорядной ломки". И таким образом я в течение пьесы постепенно прохожу шесть разных позиций: от "си", от "до", от "до-диез", от "ре", от "ми-бемоль" и от "ми". А в конце появляется реприза начальной позиции. И когда эта реприза наступила – что тут делать? Нельзя же этим заканчивать – не интересно получается. Следовательно нужен особый какой-то финал. И тут-то у меня и возникла мысль, что нужно сломать фактуру, вот всё это мерное, мерное движение четвертями. А сломать я его решил форшлагами – один форшлаг, еще один, еще один и пошло, и пошло. И этих форшлагов становится всё больше и больше, и они уже "мешают", буквально, каждому аккорду и, в конце концов, всё доводится до абсурда, потому что остались одни форшлаг, сильных долей нет и сыграть это точно, практически, невозможно. А затем становится также всё больше и больше пауз, и в конце концов остаются только вот эти "длинные" белые ноты на клавиатуре...

- Эти "длинные" ноты тянутся до пятнадцати четвертей. Разве на клавиатуре возможна такая протяженность звука?

- Конечно, невозможна! Это же не фортепьяно. Но зато эффект какой – они гаснут где-то на уровне слушательского подсознания. Мне, кстати, и первая исполнительница говорила то же самое. Я немножко рискнул, конечно, в этом плане, но в результате получилось

очень эффектно, как я и ожидал в общем-то.

- Ритм здесь, если пользоваться термином Валентины Николаевны ⁹⁷, абсолютно мономерный – это какая-то намеренная дань Галине Уствольской?

- Нет! Она же не одна этим пользуется.

- А повторения каждого аккорда от одного до шести раз были изначально связаны с какой-нибудь математической идеей?

- Нет, никакой идеи в этом не было. Как раз наоборот: я стремился, чтобы из этих шести цифр не складывалось ни одной повторяющейся комбинации. Например, чтобы не было повторения подряд комбинации "пять, два, один" (вот, пожалуйста: "два - пять - один" – есть, "пять - один - два" – есть, а "пять - два - один" подряд – больше нет).

- А в кульминации повторение есть!

- Но здесь это вполне естественно – всё-таки кульминация – какое-то обобщение.

- Сочинение заказное?

- Да. Это заказ Петьи Кауфман из Швейцарии (она раньше жила в Болгарии, а потом переехала в Швейцарию. Очень симпатичная и очень волевая женщина. А на клавиатуре она играет просто великолепно). Так вот, поскольку она решила тогда сделать серию клавиатурных концертов, то и предложил мне, Павленко и еще Раскатову написать для нее несколько сочинений. Мы, естественно, вскорости их написали и отослали в Швейцарию. Сережа Павленко сделал «Quasi Tocsat' у», а у Саши Раскатова пьеса называлась «Знаки препинания».

- Премьера прошла в Швейцарии?

- Нет! Премьера прошла у нас в музее имени Глинки. И, помимо, в марте 91-го.

- А где она гастролировала с вашими сочинениями?

- Только в Цюрихе и всё – больше вместе она нас не играла. Но зато мою композицию повторяла и не один раз даже и, в том числе, в Канаде и в Швейцарии.

- А другие исполнители у этого сочинения были?

- Были. И его, кстати, особенно удачно сыграл Дубов Миша на нашей «Альтернативе»⁹⁸.

Композиция 56. Тройные камерные вариации (1991)

для 15 исполнителей. 22'. По заказу Франкфуртского фестиваля - 91. Первое исполнение – 8.09.1991, Франкфурт-на-Майне (Германия), Франкфуртский фестиваль - 91, Моцарт-зал Alte Oper / Ансамбль «Модерн», дирижер – Инго Мецмахер. Мировые права – Hans Sikorski.

- ...«Trippelkammervariationen» означает «Тройные камерные вариации».

- В начале у вас были "одинарные вариации", потом "двойные", а

⁹⁷ Валентина Николаевна Холопова.

⁹⁸ 1997 год.

теперь "тройные"...

- Да, так уж вышло. Но, кстати, это не моя была идея, потому что к ней меня привел Саша Раскатов, когда мы с ним вместе были в Рузе.

Сочинение опять же из разряда сделанных очень четко и ясно. Причем это был и заказ настоящий – хорошо оплачиваемый заказ ансамбля "Модерн" из Франкфурта⁹⁹ и от «Франкфуртского фестиваля - 91». Получил я тогда ни много и не мало, но и очень прилично, так что проблема унижительной и полуголодной жизни уже не стояла так остро.

- А кто вам помог с этим заказом?

- Дитер Рекрот¹⁰⁰ (но я думаю, что здесь очень большую роль сыграла еще и его жена Татьяна Порволь, которая, к счастью, оказалась нашей соотечественницей)

- А почему "нашей"?

- Но я же не один был приглашен на этот фестиваль. Они позвали также и Володю Тарнопольского и Фарада Караева и, кстати, тоже с хорошей оплатой. В общем, повезло всем нам очень в тот год*.

Ну, а теперь давайте о Композиции.

Здесь у меня участвуют пятнадцать исполнителей и вся конструкция базируется на трех довольно больших разделах. А название, как и в Doppelkammervariationen, используется опять же не в смысле того, что здесь есть вариации на три темы, а в смысле именно наличия трех частей, из которых первая выполняет роль темы, а вторая и третья части – это две вариации на нее.

- Тема состоит из двух разных по фактуре разделов?

- Да. Одна фактура скорее пуантилистическая, хотя и выстроена на аккордовой технике (как видите, все инструменты здесь выступают тройками и эти тройки играют только отдельные аккорды). А у второй фактуры всё предельно просто – это такая ткань, которая идет уже сплошняком, то есть состоит из одних абсолютно безпаузных линий и каждая такая линия – это сплошные трелеобразные и небольшие фигурки. И что еще здесь важно – что я как бы удваиваю ансамбль, потому что здесь каждый инструмент играет педалью сразу два звука. Ткань очень рассчитана. Очень! Причем рассчитана серийно и в звуком материале, и в ритмическом материале, и вступлении каждой новой ноты – всё, всё, всё рассчитано.....

Ну, а вариации на материал первого раздела, они складываются по такому принципу: в каждой следующей вариации я наращиваю число этих инструментальных троек и одновременно постепенно сокращаю сами вариации, то есть постепенно сжимаю их, сжимаю все паузы между отдельными аккордами.

- Вероятно, для единства этого вариационного процесса важно также и объединение отдельных разделов общей линией динамического крещендо.

- Конечно.

⁹⁹ «Ensemble Modern».

¹⁰⁰ Директор "Франкфуртского фестиваля - 91".

- А вариации на второй раздел темы?
- Но, простите, в чем же здесь вариационность? По-моему, весь материал просто повторяется. Разве что акцентный рисунок несколько обновляется.

- Так в этом же как раз и заключается вариационность – то акцент приходится на одну ноту, то на две и так далее.

- Но в следующей вариации опять на две.

- Да, правильно. Но теперь акцент идет по голосу, который движется вниз, а там он двигался только вверх. И в конце все эти акценты идут, практически, вместе, рядом, так сказать. Динамика здесь вновь стабильная и фактуры знакомые – так что получаются скорее "двойные вариации по Екимовскому", чем "тройные".

- Наверное. В этом есть, пожалуй, уже какая-то патологическая закономерность – это нехорошо. Но, тем не менее, вступления трелеобразных фигураций в каждом разделе отмечается в партитуре по разному: в первом – одной нотой sforzando, во втором добавляются две нисходящие sforzando, а в третьем и две восходящие sforzando, и, к тому же, новые разделы выделяются еще и изменением числа троек. Вот, скажем, появляются четыре тройки – тембровые четыре троечки – и это новый раздел (здесь же, кстати, и ритмика другая – она более дифференцированная, более усложненная. Причем, если, в первом фрагменте выступали просто отдельные звуки sforzando, то здесь появляется даже интонация какая-то). Потом наступает раздел из пяти троек. И здесь же самая разнообразная и сложная ритмика. А в последнем фрагменте участвуют уже все инструменты (появляется движение вниз и вверх, причем отдельные аккорды вступают уже с какими-то двумя подчеркнутыми нотами. И очень трудно было сделать так, чтобы никогда не совпадали одни и те же звуки).

И вот, собственно, и всё – такая элементарная конструктивная идея. Но сочинение довольно сложное для исполнения. Опять же и двадцать две минуты, что для меня довольно редкая штукавина.

- Кто дирижировал на премьере?

- Дирижировал один немецкий и очень серьезный музыкант Инго Мецмахер.

- И как оно прозвучало?

- Ну, сыграть здесь всё чисто очень трудно, но, тем не менее, "Модерн" потрясающе с этим справился. Единственное, что я могу им предъявить – это первая тройка, первый аккорд, который почему-то "квакнул", а потом – всё! – всё чисто было. И особенно мне понравились "тугтийные" места, где образуется словно каша звуковая какая-то, которая ползает, ползает, и в которой очень редко выделяются отдельные звуки – симпатичный эффект...

- А где состоялась премьера?

- В Alte Oper, в Моцартовском зале.

- Слушателей было много?

- Не то что много, а даже битком! То есть весь зал был забит до отказа. Кстати, так было и на двух других концертах этого ансамбля, где он повторил нашу программу – и в Берлине, и в Вене. В общем, я

удовлетворен этими исполнениями, потому что они действительно хорошо сыграли, хотя сочинение очень не простое для исполнения...

Композиция 58. Посиделки двух пианистов... (1992)

20'. По заказу Новосибирской филармонии. Первое исполнение – 6.05.1996, Москва, Центральный Дом композиторов, Фестиваль «Альтернатива» / Иван Соколов, Михаил Дубов.

- Сразу должен предупредить, что это сочинение надо не слушать, а смотреть и слушать, так что я лучше сначала покажу концертную видеозапись.....

Это, конечно, "театральная хохма", но, тем не менее, довольно удачная.

В партитуру, как видите, вписано, что для исполнения требуется два рояля и десять обычных стульев со спинками, тут же дается объяснение для каждой "посиделки" (а их, кстати, в сочинении десять штук), то есть как следует переставлять эти стулья, что делать с ними и на них, кстати, тоже, и, естественно, что играть. Например, в первой «Посиделке» всё происходит пока еще достаточно благопристойно – исполнители сидят как вполне нормальные пианисты с той лишь разницей, что постепенно задвигают стулья под рояль как можно дальше и при этом играют локтями кластеры; в четвертой – им уже предписано поставить стулья спинками к клавиатуре и, стоя на них на коленях, они что-то выдвигают на струнах рояля; в девятой пианисты ставят уже по три стула поперек от роялей и играют лёжа, не глядя на клавиатуру, импровизации на определенных звукорядах; а в последней – они должны поставить сразу по четыре стула к роялям, затем залезть на эти стулья и играть всяческие тремолирующие аккорды, стоя в три погибели, и еще они должны при этом захватывать всё более и более крайние регистры, и одновременно и ноги свои расставлять всё шире и шире, почти до шпагата. Ну, и всякие другие подобные шалости...

- А откуда взялась такая идея? Это родное или чужое?

- Наверное, и так и так можно сказать, потому что вначале появился заказ от двух моих друзей-пианистов Цыганкова и Пыстина, которые просто предложили мне сделать какой-нибудь инструментальный театр..... Но какой именно и что собственно делать в нем – было не совсем понятно, то есть какая им нужна музыка и нужна ли она здесь, вообще? Поэтому всё остальное – это уже моё. В общем, я стал думать, думать и тянулось это раздумье довольно долго, пока не набрел на эту идею: "сажать пианистов" разными способами за рояль, сажать, да пересаживать. А дальше само пошло, то есть буквально, как по маслу: придумал кучу фортепианных фактур, которые исходят именно из способов сидения пианистов, их лежания или стояния, и дня за три сочинение было написано.

- Название «Посиделки для двух пианистов...» возникло до сочинения?

- После, после. Оно как-то неожиданно выскочило. Хотя, если

откровенно, то тут я тоже довольно долго думал, потому что был в плену совершенно естественной, хотя и слишком элементарной аллюзии на «На двенадцать стульев». Но, к счастью, ее мне удалось переломать..

- А почему в названии стоит многоточие? Это символика?

- Нет! Никакой символики здесь нет. Это только для того, чтобы дальше на афише можно было каждый раз проставлять новые фамилии пианистов.

- В этой видеозаписи исполнители играли, кажется, не только ваш нотный материал.

- Естественно, они и должны были так играть – то свое, то мое, то опять свое. Это так и задумано.

- А "своё" исполнители должны связывать с вашим текстом?

- Нет! Совсем не обязательно. Они могут делать что хотят, то есть могут и импровизировать, а могут играть и по партитуре.

Я хочу подчеркнуть, что здесь – по идее – музыки как таковой, которая бы, так сказать, обладала художественной самооценностью, нет! И не должно быть! Здесь просто создана такая театральная ситуация, когда два пианиста всё время всё придумывают: и свои позы за роялями, и то, что им можно сыграть на них. Иначе говоря, в каждом из моментов их рассадки всегда есть какой-то свой кунштюк в смысле сидения и, в какой-то степени, и музыки. То есть музыка каждый раз – это только реакция на то, как они сидят, и то, что в такой рассадке они могут сыграть. Вот, собственно, и всё.

- И как ваши заказчики сыграли на премьере?

- Так премьеру ребята, как раз, и не сыграли, потому что у них в то время был "период классики", а сделали её и очень остроумно, к тому же, наши московские пианисты Иван Соколов и Михаил Дубов. И как потрясающе артистично! И театральных эффектов там было куда больше, чем я задумывал.

- А где и когда?

- Совсем недавно на «Альтернативе»¹⁰¹. Но потом они меня сыграли и еще пару раз. А Пыстин и Цыганков вспомнили о моей партитуре только спустя несколько лет. Но надо сказать, показали они мои «Посиделки» слушателям Новосибирска тоже очень остроумно, хотя и совсем по-другому: они сделали целое костюмированное представление – одели косоворотки, сапоги, и всем своим поведением очень старательно имитировали наш кондовый русский, так сказать, менталитет. Было очень смешно.

Ну, а так – здесь говорить, особенно, нечего. Вещь не для частого прослушивания, но один раз посмотреть, как многие мне говорили, даже очень интересно.

Композиция 59. "Полет воздушных змеев"(1992)

для квартета сопрановых блок-флейт. 6'. По заказу Базельского фестиваля

¹⁰¹ Московский фестиваль 1996 г.

«Встреча Швейцарии и Восточной Европы». Первое исполнение – 17.09.1993, Базель (Швейцария), Музыкальная Академия / Кеес Бок, Конрад Штайнманн, Матиас Вайленманн, Урс Хаенгли. Издание – Цюрих, Carciofoli Verlagshaus, 1995. Мировые права – Carciofoli Verlagshaus.

- Эта партитура написана по заказу одного из организаторов базельского фестиваля Конрада Штайнманна.

- А что это за фестиваль?

- Это был фестиваль, посвященный исключительно музыке для блок-флейт.

- А как он назывался?

- Назывался он "Встреча Швейцарии с Восточной Европой", в скобочках, как видите, есть и еще одно название – "Международные дни новой музыки для блок-флейт".

Ну, так вот этот Штайнманн, он попросил написать как раз какой-нибудь блок-флейтовый ансамбль, и в результате у меня получилось это сочинение для четырех сопрановых блок-флейт. Кстати говоря, культура блок-флейты на Западе очень высокая и этот инструмент невероятно популярен не только среди профессионалов, но и среди любителей...

- А откуда Штайнманн узнал про Екимовского?

- В 92-ом году, когда я был в Винтертуре, он пришел на мой концерт, ну, и с тех пор мы с ним и дружим. Это потрясающий флейтист, то есть с такой техникой, что просто удивительно. И кстати, он еще собиратель редчайшей коллекции духовых инструментов. Его собранию может позавидовать любой музей.

- Как Марк Пекарский?

- Да, такие люди есть и у нас, к счастью, тоже.....

Идея этого сочинения довольно простая – представьте себе какой-то праздник, когда в небо запускаются воздушные змеи – один, два, пять, десять и так далее, и там, высоко наверху они все летают. Собственно, вся моя программа и основана на этом натуралистическом сюжете – абсолютно натуральная программа и без всякой философии: быстрые восходящие пассажи по закорачивающимся длительностям – змеи взлетают, а потом – только постоянные ротации пяти хроматических ноток ¹⁰² – это их полет в поднебесье, так сказать, и больше ничего нет.

- Материал здесь развивается наподобие канона!?

- Да, технически выполнено это как раз в виде элементарного канона, то есть написана одна партия для первого голоса и затем, с отставанием в несколько секунд, вступает второй голос, потом третий, четвертый – и так от начала до конца. Единственное, что их отличает, так вот эти пассажики взлетающие, которые всё время немножко меняются в своей интервале.

- Но имитируется у вас только звуковой материал.

- Конечно, потому что и штрихи в голосах, они разные, и ритм

¹⁰² Между "фа" и "ля" третьей октавы.

разный, и паузы разные, а ноты – да! – они повторяются, имитируются, то есть, есть только канон нот, а всё остальное у каждого исполнителя складывается произвольно. И конец, кстати, тоже произвольный у каждого блок-флейтиста – он у всех дан без определенной высоты звука, потому что все мои змеи улетают в какие-то невидимые дали...

Тембр блок-флейт очень симпатичный, хотя и пищущий немножко. Тут так задумано (вот даже есть специальная сноска в тексте), чтобы исполнители были расположены над публикой – на галерее, где угодно! лишь бы повыше это было – публика в зале как бы не должна знать откуда вдруг начинают доноситься звуки.....

- Премьера?

- Премьера состоялась спустя полгода после написания. А игралось это в Базельской Музыкальной академии.

- Екимовского пригласили?

- Пригласили и приняли хорошо..... Очень интересный фестиваль и очень большой. Причем на фестивале были представлены самые разные виды блок-флейт, вплоть до контрабасовых – выше человеческого роста, представляете!?. Ну, и плюс к тому, были и даже новые для меня тембровые моменты, очень неожиданные и приятные – это же всё нетемперированные инструменты, и их звуки не всегда ложатся в темперированную полутоновую шкалу, а в отдельные моменты бывают иногда и свободные квази-четвертитоновые.....

- Из наших композиторов кто-нибудь был также приглашен на этот фестиваль?

- Да! Были там и Саша Гринберг, и Саша Щетинский, и еще Дима Капырин.

- А как прошла премьера ваших «Змеев...»?

- Получилось всё неплохо. Реакция, в общем, хорошая была с разных сторон и исполнители, кстати, были очень довольны – играли с явным энтузиазмом. Они расположились на балконе, над публикой – и это создало очень специфический эффект: звуки лились прямо "с неба". Это сочинение хорошо бы в Рахманиновском зале исполнить, где можно расположить исполнителей не только наверху и по периметру, но и в разных углах, и тогда получился бы даже особый квадрофонический эффект...

- Другие исполнения были?

- Было два уже. Первое – на одном тоже специальном блок-флейтовом международном симпозиуме, где играл французский ансамбль «In quartet» в 94-м. А второй раз, то есть в третий точнее, если считать премьеру, это уже было в Москве. Здесь играли уже наши духовики во главе с известным кларнетистом и саксофонистом Морозовским.

- В Доме композиторов?

- Да¹⁰³.....

- Очень симпатичное издание.

- Да. Замечательное.

¹⁰³ 1997 год.

- А что это за издательство?
- Carciofoli Verlagshaus. Оно как раз специализируется только на блок-флейтах и так и называется "Издательство новой музыки блок-флейт". А находится оно в Цюрихе. Очень симпатично сделано – четыре отдельные партитуры для каждого флейтиста, и опять же – в печатали мою небольшую аннотацию – так что – всё очень получилось красиво¹⁰⁴. Спасибо за нее еще раз Конраду Штайнманну...
- Вы только что вернулись из Австрии?
- Да. Только три дня назад.
- И что там звучало из Екимовского?
- О! Они устроили из меня целый концерт и еще маленькую конференцию, на которой мне пришлось рассказывать о своей музыке.
- Это было в Вене?
- В Вене, конечно. И озаглавили его как "Meine musikalische Sprech", то есть "Мой музыкальный язык".
- Вы говорите по-немецки?
- Нет! Я рассказывал по-русски, а меня переводили. И кстати, ездили мы туда вместе с Юрием Николаевичем Холоповым, который читал лекции о нашей музыке девяностых годов, потому что на Западе люди, как правило, ничего об этом не знают.
- А кто организовал эти встречи?
- В общем, все сделано "Русским музыкальным институтом". Есть в Вене такой, по своему интересный, "Русский музыкальный институт", который занимается и культурой и наукой. И вот на его базе, в старинном, очень красивом особнячке и устроили нашу презентацию. В основном, конечно, были только музыканты. Ну, а в общем, всё равно приятно.....

Композиция 60. Лунная соната (1993)

для фортепиано. 12'. По заказу Франкфуртского фестиваля '93. Первое исполнение – 15.09.1993, Франкфурт-на-Майне (Германия), Франкфуртский фестиваль-93, Хиндемит-зал Alte Oper / Иван Соколов. Издание – Гамбург, Hans Sikorski, 1995, Nr. 1927. Мировые права – Hans Sikorski.

- Форма в целом довольно обычная, даже простая совсем, потому что здесь долго, долго, долго выдерживается всё, что только можно выдержать: и фактура, и начальный аккорд, который всё время возвращается – это, по-моему, просто и понятно. Правда, потом, когда аккорды начинают усложняться и разрастаться к кульминации, и здесь же и динамика обновляется и нарастает, и диапазон расширяется, то вся эта предыдущая и довольно-таки монотонная остинатность, она напрочь ломается.
- И этот же перелом происходит и в ритмической структуре!?
- И в ней, естественно, тоже, потому что здесь у меня использу-

¹⁰⁴ Verein zur Forderung der neuen Blockflotenmusik. Цюрих, 1995.

ются не одни шестнадцатые, как раньше, а совсем наоборот – только неодинаковые длительности. То есть, каждый новый аккорд появляется с новой длительностью, и даже запись здесь не тактовая идет, а графическая, потому что нужные мне длительности точно записать просто невозможно.....

Это заказ от фестиваля "Франкфуртфест" 93-го года. А предложили мне написать это сочинение специально для Ивана Соколова, который должен был дать там свой концерт, ну и, в том числе, сделать какую-нибудь премьеру. Я думал, кстати, довольно долгое время, что написать, потому что для фортепьяно сочинять очень трудно (пожалуй, труднее, чем для какого-либо другого инструмента) – здесь ты сам можешь и что-то поиграть, и всё попробовать, а в результате получается слишком много вариантов.....

Как, собственно, рассказать о замысле, об идее? Ну, например, когда я что-то придумал (не знаю, там страничку, полторы этой музыки), я как-то сразу уловил некоторый намек на "Лунную" Бетховена, на ее первую часть, точнее. А потом стал "крутить" эту мысль дальше и подумал: а почему, собственно, нельзя назвать мое сочинение тоже «Лунной сонатой» или, иначе, «Mondscheinsonate». Вот так и возникло это, немножко, как бы нахальное решение. Ну, а когда это название связалось с моей музыкой, то, естественно, всё пошло и дальше и легче – уже появился какой-то момент, обозначивший нужные мне рамки, какое-то обозначение даже жанра...

И, конечно, мне хотелось, чтобы в этом произведении была не одна идея. Это слишком просто – минималистическое сочинение с одной эмоциональной идеей, когда с первых трех тактов ты сразу начинаешь понимать, что происходит и что будет дальше, и на этом всё! Вот, в частности, мы как-то с Колей Корндорфом беседовали по этому поводу, и он тоже считает, что всегда нужно, чтобы были какие-то параллельные идеи, которые создают достаточно сложную ситуацию для слушателя, то есть чтобы он мог не только слушать, но еще и думать. Ну, а поскольку всё-таки мы все занимаемся "интеллектуальной музыкой", то тут надо заставлять слушателя как можно больше думать, и чем больше различных поворотов ты будешь давать, то тем большее будет у него впечатление – он начнет разгадывать эти ребусы, думать над ними, переживать и так далее. И это самое главное, как мне кажется, потому что тот жанр музыки, в котором я работаю, он предназначен не только для того, чтобы получать одно физиологическое удовольствие от слушания. Вот, прочитав того же Гессе "Игру в бисер", просто прочитав, ты же не размышляя ничего не поймешь в этом произведении. Также и при чтении Томаса Манна и многих других современных писателей. И моя музыка – такой жанр, ну даже не жанр, а, скажем, какая-то духовная область, в которой обязательно присутствует интеллектуализм.....

И к тому же в своей сонате я решил и пополизировать немножко с Бетховеном, то есть если слушатель, сидящий на концерте, будет знать, что сейчас прозвучит «Лунная соната» и услышит некоторую отдаленную связь с Бетховеном, то он будет думать, что всё так будет

и дальше. Ни черта подобного! Нет! Дальше так я не делаю. Ведь, если говорить о программе бетховенской сонаты, точнее, этой ее первой части – так что там: примитивно говоря, томные вздохи, мечты и никаких активных действий – Бетховен просто хочет находиться в каком-то непроизводительном состоянии, так скажем. И тут я делаю очень крутой поворот, очень большое накопление какой-то энергии, которая в момент кульминации выливается в совершенно иную материю и в том числе, и в иной звукоряд гармонический (вот он! в этих всех белых нотках запрятался. Созвучия-то вроде прежние – всё те же квинтаккорды с прибавленными малыми секундами или септимами большими, но появляются эти белые нотки и всё уже совсем новое по звучанию), и, конечно, в совершенно иную ритмику – абсолютно контрастный момент, и всё это именно в момент кульминации, который совершенно не схож ни с чем у Бетховена. И вот в этом мне и представляется как раз индивидуальное структурное решение моей «Лунной сонаты»: здесь происходит тот "икт", который я противопоставляю, можно сказать, Бетховену, то есть все его "мечтания" и какие-то "бесплодные вожеления", они у меня выливаются, так сказать, во что-то реальное, в этот реальный "икт".....

Но, вообще-то, эта музыка очень абстрактна, и искать какие-то четкие параллели с жизненными явлениями здесь не следует. Просто по идее, по мысли, мне показалось, что Бетховену не хватило в его "Лунной сонате" именно такого развития, хотя это, парадоксально, конечно, звучит: "Бетховену не хватило". Он, конечно, как хотел, так и сделал, но в моем понимании могло быть и другое решение и именно в жанре первой части его "Лунной сонаты", то есть в ее пределах можно было чего-то добиться и другого, так скажем.

А в конце – после кульминации – идет маленькая репризка. Здесь всё успокаивается, естественным образом и повторяются некоторые начальные аккорды...

Фактура у меня вся основана на остигатной фигуре – это аллюзия, но только у Бетховена триоли, а у меня квинтоли, так что есть и в этом некоторая разница. Всё абсолютно выдержано на органном басу от начала и до конца, кроме опять же кульминации, или, вернее, – подхода к ней, когда от звука "ре" всё начинает уходить в бас и сокращаются все длительности.

Звуковой материал выстроен только по слуховому ощущению. Ну, единственно что – это, конечно, идея накопления двенадцатизвучия – она здесь имеет место, потому что повторять близко одни и те же звуки или дублировать – это нехорошо. Вот, когда близко к кульминации подходим, то в ее громадных аккордах, конечно, уже могут быть дублировки, потому что просто не хватает новых звуков. Кстати, тут возник один звуковой эффект, о котором я вроде тогда и не предполагал – это особая выразительность каждого аккорда: вот он тянется (и долго даже тянется) и поскольку ничего не происходит, то естественно, прислушиваешься к тому, как он звучит, и оказывается – в каждом аккорде есть свои обертоновые биения, которые очень интересно слушать. Я об этом не думал, скажу честно. Но когда стали играть

сонату, то вот где-то на втором или на третьем прослушивании, я понял, что самая, так сказать, прелесть и красота этих аккордов, она именно в том, что они выдерживаются, и ты начинаешь буквально купаться в их обертонах.

- Что означают эти необычные динамические обозначения, я имею в виду плюсы, минусы?

- Эти плюсы и минусы очень важны, потому что мне хотелось в сонате обязательно раздробить динамическую шкалу на более мелкие части. Поэтому, например, я и придумал пиано с плюсом – это как бы и не само пиано уже, но еще и не меццо-форте, а что-то между ними. Или вот эти форте с плюсом и форте с минусом. То есть мне хотелось, чтобы в каждом такте была бы своя динамика, а в результате чтобы получилась линия постепенного и достаточно тонкого изменения динамики, которая, ко всему прочему, и работала бы по-своему.

- В каком смысле – "по своему"?

- Ну, если, допустим, аккорды расширяются в своем диапазоне, а мы привыкли к тому, что должно быть и одновременное крещендо, то здесь ничего подобного – здесь может быть как раз и всё наоборот. Этого я, честно говоря, нигде не видел, но мне показалось, что это очень удобно – маленькие минусы и маленькие плюсы.

- Когда состоялась премьера?

- Премьера состоялась летом 93-го во Франкфурте. Ваня Соколов сыграл ее на Франкфуртском фестивале в Хиндемит-зал Alte Oper.

- Вы второй раз упоминаете этот фестиваль.....

- Это ежегодный и очень большой фестиваль – там всегда бывает концертов по двадцать. Правда, в последние годы он вымирать начал, поскольку и там всё вымирать начинает постепенно.

- А что так?

- Так денег не дают. У них сейчас тоже с деньгами для культуры проблема. И в Германии, и Австрии, и Швейцарии – везде всё меньше, меньше и меньше. Там даже театры отдельные закрываются, потому что государственные субсидии постоянно уменьшаются. Печально.....

- А где прошли другие исполнения?

- Эта соната уже довольно много раз игралась. Она даже стала одним из самых "играбельных" моих сочинений, потому что неоднократно звучала и в Европе, и в Америке, и у нас в России.....

Композиция 61. «Симфонические танцы» (1993)

для фортепиано с оркестром. 13'. По заказу Международного фестиваля «Москва-модерн». Первое исполнение – 18.11.1995, Москва, Большой зал Консерватории, Фестиваль «Московская осень» / Государственный симфонический оркестр капеллы России, солистка – Виолина Блинова, дирижер – Сергей Скрипка. Мировые права – Hans Sikorski

- Партитура просто страшная – из шестидесяти! Строчек. Чтобы с ней работать, я даже стол раздвигал, а иногда и на пол при-

ходило всё класть. Это довольно солидное сочинение для фортепьяно с оркестром. С одной стороны, оно – концерт, а по другой версии, как кто-то из критиков высказался, и "анти-концерт", потому что фортепьяно, в принципе, здесь не играет главную роль. Более того, оно даже и в партитуру не вписано, а сделано отдельной партией, потому что совсем не синхронно с основным "корпусом" всей партитуры, кроме, правда, некоторых моментов, которые дирижер показывает пианисту (я их обозначил здесь цифрами от единицы до двенадцати). И в самом оркестре также нет никакого вертикального "синхрона", потому что идея такой фактуры – это вообще отсутствие всяких чистых вертикалей.....

В сочинении три сквозные части, которые я не нумерую, но они четко разделяются по своей фактуре и по образности. Кстати, перед нотами имеется маленькое текстовое предисловие, над которым я, можно сказать, сидел больше, чем над самой партитурой, потому что нужно было отработать каждое слово – в сущности, это программа всего сочинения.

- Можно взглянуть на него?

- Можно и взглянуть, можно и почитать. Я вообще-то хотел, чтобы оно это была отдельная концертная программка, по которой каждый мог бы следить за развитием сюжета¹⁰⁵.....

Поскольку структура моего текста напоминает немного Апокалипсис, то, когда мне пришла в голову эта аналогия, я сразу подумал, что можно внизу приписать: "Откровение святого Иоанна, глава двадцать три, стихи... одиннадцать-пятнадцать". Хотя, на самом-то деле, там всего двадцать две главы. Но, всё-таки, я этого не сделал, поскольку самые последние слова "Откровения" говорят, что "кто добавит к книге сей что-либо или отнимет от книги сей что-либо, на того Бог пошлет те самые язвы, которые описаны в Апокалипсисе"¹⁰⁶. Поэтому было как-то страшно немножко – добавлять к сей книге что-либо...

- Вы верующий человек?

- Нет! Я неверующий! Но все люди вокруг меня сказали, что этого нельзя делать: "Побереги, если не себя, так хотя бы семью!". Ну,

¹⁰⁵ "И увидел я город, в котором плясали все: никто не работал, не отдыхал, а все время только плясали. И был такой, который совсем не умел плясать, но и ему пришлось плясать, потому что все вокруг все время должны плясать. И была такая, которая плясала любовный танец, полный соблазна, но некому и некогда было ей ответить, потому что все вокруг все время должны плясать. И был такой, который пытался остановиться, но его стали толкать и топтать, потому что все вокруг все время должны плясать. В этом городе плясали все: с утра до вечера, и с ночи до утра, и все время только плясали; ибо так свершалось посланное этому городу наказание".

¹⁰⁶ "... если кто приложит что к ним, на того наложит Бог язвы, о которых написано в книге сей" (Гл. 22, Ст. 18); "И если кто отнимет что от слов книги пророчества сего, у того отнимет Бог участие в книге жизни и в святом граде и в том, что написано в книге сей"(там же. Ст. 19).

поэтому вот и решил не играть так.

Тут сто четыре страницы, буквально, черные от нот и, наверное, покажется невероятным, что всё это было написано за три месяца, то есть от самой первой ноты в черновике и до переписки материала. Всё в три месяца! Это адская работа была, конечно: я спал по два часа в сутки, а когда мне всё надоедало, я утешал себя только одной фразой: "Ну, всё равно же я это должен сделать – за меня никто не сделает". Очень кропотливая и сложная работа, хотя сам процесс придумывания такой музыки был основан на простых моментах. Вот, к примеру, в соответствии с текстовой программой, здесь сделаны три части: первая – это "Был такой, который совсем не мог плясать, но ему пришлось плясать"; вторая – "Была такая, которая плясала любовный танец" и третья – "Который пытался остановиться".

- А почему эти части не обозначены как отдельные разделы?

- Потому, что они абсолютно незаметно и постепенно перетекают одна в другую, и я даже не могу показать вам, где это происходит. Вот, допустим, 31-я страница – это еще явно первая часть, она не имеет никаких синхронизаций, а после нее появляются какие-то группы, которые в конце концов приходят к единому ритму, и появляются аккорды, которые характеризуют уже вторую часть. Но конкретно, тот момент, где происходит переход, мне трудно указать. Правда, переход от второй к третьей части более четок, но и он всё равно очень постепенно готовится. Его начало – это вступление ударных.....

Первая часть основана на том, что всё время выстраиваются какие-то аккорды, причем из самых разных тембров (в партитуре это не заметно – всё раскидано по тесситурам, но вот на этом черновике как раз очень видны все рисованные и громадные аккордовые структуры).

- А что означают эти эллипсисы?

- Это просто. Вот, допустим, я нарисовал такую инфузорию эллиптическую, и затем начинаю ее заполнять, то есть пишу сколько каждый инструмент играет отдельную ноту по длительности, в какой тесситуре, с постепенным повышением или, наоборот, постепенным понижением и так далее: получались в результате большие вертикально-горизонтальные комплексы с хроматической ритмикой – процесс включения и выключения голосов идет здесь с единицей в 1/16 и с определенным звукорядом. От начала до конца здесь выбран один и тот же звукоряд. Он располагается таким образом: подряд три малые секунды – "до, до-диез, ре" – потом промежуток в полтора тона – "фа, фа-диез" (две малые секунды) – снова такой же промежуток и затем также: "ля, ля-диез си" – "ре, ми-бемоль" – "фа-диез, соль, ля-бемоль". И так до трех октав. Этот звукоряд абсолютно антигармоничен, то есть с точки зрения классической гармонии он никак не анализируется, тем более, что имеет "дублировки" (на протяжении трех октав какие-то звуки могут и повториться).

- Это ваше изобретение?

- Да, я сам его выдумал, и он оказался чрезвычайно удобен и для моих аккордовых структур, и для всех мелодических построений: его протяженность-то трехоктавная и аккордика, следовательно, может

быть тоже трехоктавной, а когда в дальнейшем получают линейные разные фигуры – всякие пассажи и прочее, – то и они тоже по этому звукоряду бегают.

- Звукоряд применяется в разных позициях!?

- Он имеет массу! всяких позиций, ведь основная позиция повторяется только через три октавы.

- Графика ваших "эллипсисов" имеет какую-нибудь систему?

- Нет! Фигуры эти рисовались, как говорится, с потолка, потому что я уже заранее решил для себя, какая должна быть здесь текстура, то есть даже не фактура, а, скорее, именно, текстура. И просто от того насколько будут разными эти линейные фигурки и зависело звучание каждого нового аккорда. Я лишь думал о волнах плотности фактуры и регистровой полифонии. Кстати, начертить все эти фигуры было совсем несложно, а вот заполнить их нотами.....

- Огромная работа!

- Вот заставьте меня второй раз это сделать – не сделаю, я забыл даже, как это делать. Не смогу! Здесь миллион комбинаций. Одних *divisi* у каждого инструмента – просто ужас! – по два на каждую партию везде. Виолончели – все по пульту, контрабасы по два. Конечно, две скрипки играют всегда фальшиво, но когда у них много партий, то фальши уже не будет. То есть, в принципе, получился абсолютно, классический вариант "сонористической" музыки. И каждый комплекс здесь это единица, которую нельзя расчленишь – это и есть мои "сонорные инфузории", так сказать. И всё это из одного только модуся. Я, кстати, этим очень доволен. Потому что, если бы у меня не было такого модуся, то каждый раз пришлось бы изобретать какую-то структурную цепочку: из чего сделать очередной аккорд – кластеры сплошные надоели – Пендерецкий кончился уже – и каждый раз надо было бы считать, выстраивать, а так – я абсолютно обезопасился.

- Скажите, пожалуйста, а почему сочинение названо «Симфонические танцы»?

- Прежде всего, не надо сразу делать ассоциацию с рахманиновскими "Танцами", потому что "Симфонические танцы" есть и у Грига, и у Хиндемита, и ещё у Тамберга. Да, в общем, я штурк восемь, наверное, насчитал бы вам разных "Симфонических танцев". Но, наверное, первоначально, всё-таки моя идея каким-то образом была, конечно, связана с Рахманиновым..... Еще в 71-ом году у меня была такая записная книжка, в которой я перед своим "загребанием" в армию, составил список сочинений, которые мне хотелось сделать как бы в противовес уже известным. И там, как раз, значились и эти «Симфонические танцы», и «Бранденбургский концерт»..... Так что, спустя – сколько? – двадцать два года, эта связь – абстрактная, конечно, – всё-таки реализовалась.

А почему "танцы"? Ну, во-первых, с самого начала это сочинение, оно даже на Библию-то никак и "не кивало", а что-то другое было. Согласитесь, что любое движение – медленное ли, быстрое ли – можно трактовать как танец, потому что. "танец" – универсальное понятие. Так что под словами "симфонические танцы" можно любую му-

зыку написать и это всегда будет танцами: медленными, быстрыми, какими угодно – всё равно это движение. Ну, а во-вторых, здесь же возникла сразу и моя текстовая программа, которая также может быть трактована каким угодно образом. Кто-то мне даже говорил, что "это воплощение образа художника, не востребованного обществом". Тут всё, что угодно может быть.

- У вас случайно не было желания сделать это сочинение в балетном варианте?

- Нет, абсолютно, нет. А кроме того, я не очень люблю балет.

- За что?

- Я понимаю, конечно, что можно написать и очень хороший современный балет, но всё равно – это микстовый жанр, то есть жанр, в котором приоритетна отнюдь не музыка, и поэтому он мне не очень нравится.

- А опера?

- И опера тоже самое, потому что и она отвлекает от музыки и начинает концентрировать внимание публики совершенно на другом. А я этого не хочу. И если сказать больше, то по этой причине я и вокальную музыку не очень люблю, потому что текст начинает отнимать кучу тех аплодисментов, которые должны быть отданы музыке.....

- Премьера прошла на «Московской осени» в 95-м.

- Да, в Большом зале консерватории. И надо сказать, что раньше-то, конечно, музыканты бы закидали меня чем-нибудь, а тут была совсем другая ситуация: им поставили партии, и Сергей Скрипка сказал: "Давайте, мы первый раз прочитаем с листа от начала и до конца" (без солирующего фортепьяно, правда). Он, кстати, чрезвычайно опытный и умелый дирижер и по партитуре сразу понял, что музыканты могут принять такую музыку в штыки, и поэтому поступил тактически грамотно, мудро – не дал оркестрантам никакой возможности выразить свое отношение к этой музыке, пока всю ее не сыграли. И они действительно сыграли от начала и до конца, а поскольку вся музыка здесь – это дикий страшный "напряг" (играют абсолютно все, всё время и, к тому же, очень много форте), то когда первое прочтение закончилось, музыканты были способны лишь выдохнуть: "О-о-о!", и вздох был очень! мощный. Но зато спустя несколько репетиций все уже очень хорошо отнеслись к моей музыке, потому что почувствовали, что здесь есть и музыка и своя логика своя.....

- На записи фортепиано почти не слышно.

- Ну, это не запись виновата. Нет! Просто такой концерт получился, в котором партия фортепиано как бы и не обязательна, то есть *ad libitum* – концерт для фортепиано, а фортепиано может и не быть! Оно здесь всё время идет в разрез с оркестром и имеет свою собственную фактуру, довольно-таки, свободную, алеаторическую (хотя она и по тому же самому звукоряду сделана). Вот, например, в этом первом фрагменте дается аккорд, который импровизируется в заданных параметрах, а когда наступает вторая цифра (по партитуре), то дирижер показывает, чтобы пианист перешел на другую чуть-чуть

иную фактуру (где в это время находится пианист – не важно!)..... В четвертой цифре надо переходить со свободной алеаторической фактуры на аккордовую – это переход, который точно зафиксирован, но всё равно без эквиритма с оркестром. Во второй части, с какого-то момента пианист начинает вписываться со своей алеаторичностью даже в четырехчетвертной размер. То есть, если он раньше свободно играл свои аккорды, то вот с такого-то места – он же видит жестикуляцию дирижера, его метрическую сетку – он начинает вписываться в этот размер. Но вот где это будет по партитуре – меня не волнует – это загадка..... Я мог точно выписать всё, но зачем: я и так написал много фортепианной музыки (слишком даже!) на тот случай, если попадется какой-то сверхгениальный пианист, который будет играть в жутком темпе, то есть чтобы ему хватило моей музыки и чтобы он не сел где-то на паузе..... Есть в сочинении и отдельный переход к третьей части, где у фортепиано появляется мощная аккордовая фактура, которая в дальнейшем полностью эмансипируется от оркестра. И лишь с последним аккордом все они – и оркестр и пианист – должны обязательно совпасть.

- По-моему, здесь есть определенные фактурные аллюзии на вашу «Лунную сонату»?!

- Ну, скрепя сердцем, так сказать, признаю этот факт. И, к сожалению, не только на нее – здесь много взято и от «Мандалы».

- Исполнение было только одно?

- Да. У меня это сочинение взял в свой каталог Сикорский, и уже в течение многих лет он просит прислать партитуру, потому что у него, если берут, то хотят, чтобы это у них и лежало – вдруг какой-нибудь дирижер захочет сыграть. А я всё время отвечаю только одно: "Ну, как я ее пошлю? Какая почта пример бандероль длиной чуть ли не в метр?" Наша, естественно, не принимает.

Композиция 63. Из каталога Эшера (1994)

инструментальный театр для 7 музыкантов и дирижиров. 15'. По заказу фестиваля «Музыкально-театральная лаборатория 1994». Вступление – Саморисующие руки, 1 – Поднимаясь и опускаясь, 2 – Лента Мебиуса, 3 – Пучина, 4 – Вавилонская башня. Первое исполнение – 16.07.1994, Штуттгарт (Германия), Старый замок / Студия новой музыки Московской консерватории, режиссер-постановщик – автор.

- Это были счастливые времена и ещё один хороший заказ¹⁰⁷. В

¹⁰⁷ С творческих позиций в своей «Автобиографии» Виктор Алексеевич Екимовский несколько иначе оценивает этот период своей жизни: "В 94-м, началась расплата – практически ничего не получалось, нигде не происходило, никуда не ехалось, никак не исполнялось (я приводил хронологический реестр 91-го года с 48 исполнениями 13 разных сочинений, так вот в 94-м цифры совсем иные: 10:7, причем с моим присутствием только на двух концертах! И это за весь год!".

Штуттгарте тогда устраивали какую-то очередную "смычку" Западной и Восточной Европ, и организаторы решили всё сделать в виде огромного театрализованного действия, на который они пригласили пять исполнительских групп с их собственным "инструментальным театром".

- Группы были из разных стран?

- Да. Там, кроме нас, были и поляки, и венгры, и сами немцы, и еще чехи. И всё, конечно, было организовано по самому высшему разряду: и в материальном и техническом отношении...

- А кому принадлежала идея такого фестиваля?

- Идея была выдвинута двумя местными музыкантами Хансом Петером Йану и Матиасом Херманном.....

Как это сочинение создавалось? Для начала я взял пять картин¹⁰⁸ одного голландского художника – Маурисио Эшера Корнелиса¹⁰⁹, потому что я увидел в них удивительную для себя игру с перспективой – она меня просто потрясла. Ну, а дальше надо было всю драматургию подстраивать под определенные технические условия, которые заранее были нам предложены в Штуттгарте. Ситуация в целом такая: у них в центре города есть старый замок с небольшим двориком внутри и вот во дворе этого замка на открытом воздухе и мыслилось всё представление. Естественно, предварительно нас пригласили, чтобы мы осмотрелись, освоились, так сказать, везде. И я тогда же и понял, что могу сделать свою музыку с диалопозитивами. Кстати, для их просмотра местные технари на одной из стен вывесили громаднейший экран десять на десять метров, а в качестве проектора использовали ... телекамеру! Ну, и поскольку предложено было сделать именно инструментальный театр, то я первый раз в своей жизни попробовал написать сочинение для семи музыкантов, в котором нет ни одной ноты, а есть только текст и описание того, что надо делать исполнителям.

Получилось у меня всего пять картин плюс вступление и интермедии. В этих интермедиях должны были участвовать два скрипача. Тут могли быть разные варианты: мальчик и девочка, девочка с девочкой или мальчик с мальчиком, которые должны принимать самые разнообразные и достаточно экзотические позы. Но получилось так, что в Штуттгарте играли две девочки, и это, кстати, оказалось даже очень неплохо.....

В интермедиях и во вступлении у меня показывается картина под названием «Саморисующие руки». Во вступлении в этот момент на сцену выходят две скрипачки (они стоят друг против друга) и одна пальчиками играет на своей скрипке, а смычком водит по чужой, а другая – наоборот. Затем в первой интермедии они уже играют флажолетами, но по-прежнему смычками водят по чужой скрипке. Потом обе садятся друг против друга и играют *sul ponticello*. В третьей интермедии скрипачки уже садятся лицом к лицу и играют пиццикато.

¹⁰⁸ Пять.

¹⁰⁹ Эшер Маурисио Корнелис.

И всё это идет без перерывов: гаснет свет – возникает картинка, потом новая и так далее, и так далее. А в конце – самая знаменитое полотно Эшера «Поднимаюсь и опускаюсь». Здесь у него смешиваются разные перспективы: нарисован ряд людей, а где этот ряд начинает подниматься, где начинает опускаться – вот, пожалуйста, разгадайте. Вначале эту картину я решил изобразить в виде пяти музыкантов (одни духовики – флейта, валторна, гобой, кларнет), которые ходят по воображаемому квадрату. К одному углу они опускаются – приседают, у другого – поднимаются, встают постепенно и при этом всё время все играют какие-то отдельные звуки – каждый свой. Сначала духовики играют их медленно, потом быстрее и каждый звук обязательно призывает их к какому-то особому действию: один звук – и они все останавливаются, другой звук – и они все начинают идти, третий звук – все идут быстрее, четвертый – медленнее, то есть за каждым звуком закреплено какое-то физическое действие исполнителей. И вот через какое-то время, когда они пройдут уже несколько кругов, становится ясно, что и за каким звуком стоит. А звуков должно быть всего пять и все они берутся из монограммы самого Эшера – ES-C-H-E и R(e) (мне же надо было за что-то зацепиться). В конце концов исполнители приходят к какому-то хаосу, потому что не знают как поворачиваться и что делать: все звуки начинают играть очень быстро и в этот момент их сменяют скрипачки, которые начинают вести свою линию. Ну, а дальше начинает высвечиваться знаменитая "Лента Мебиуса" – кстати, очень интересная геометрическая фигура. Тут уже все они просто ползают по сцене по воображаемой его восьмерке, что-то наигрывают и при этом издают ещё и всяческие "непотребные" звуки: фруллато, тремоло, глассандо, slap, флажолеты, четвертитоны, полузвуки, шумы – всё, что угодно. Игра со свистом, кряхтение, скрипение, шипение и это очень смешно получается.

Третья картина называется "Пучина". У Эшера – это рыбы, математически "выверенные" в несколько рядов, а у меня пять человек, становятся у задника сцены и по направлению движения рыб они начинают ходить взад и вперед, причем каждый в своем темпе и со своей нотой. Допустим, один идет и играет: "ре, ре, ре, ре" – Анданте, у другого – "ми, ми, ми" – Аллегро..... В какой-то момент им предписано ходить в разные стороны, чтобы запутать и себя и публику...

А последняя картина – кульминационная – это "Вавилонская башня". Здесь музыканты ходят не торопясь, кто куда хочет – планируют по сцене и играют самые знаменитые оркестровые соло для своих инструментов. Скажем, валторнист будет играть тему из "Тиля Уленшпигеля", трубач из "Петушки" или еще из откуда-нибудь, а скрипач – из Концерта Чайковского, то есть каждый должен выбрать для своих инструментов соло, которые очень узнаваемы, но стилистически при этом всегда разные – одним словом, вавилонское смешение языков. И здесь в один из моментов гобоист ложится на пол, на него начинают все наваливаться в различных, но заранее определенных позах, и в результате образовывается некое подобие небольшой башни. Но вдруг вместе с каким-нибудь соло, скажем, валторны, там, или трубы,

или еще с чьим-нибудь, башня рассыпается, и все снова начинают ходить и наигрывать свои мелодии. Потом в другом уже месте сцены музыканты опять начинают строить башню, но уже повыше и побольше – и опять вырастает пирамида, и опять она разрушается; и тогда уже последнее – кто-то притаскивает стулья, музыканты залезают на них и получается уже очень большая башня, на самой вершине которой "гвоздит" трубоч, причем его звук – опять тот же – "ми-бемоль" (нужно, конечно, красиво это делать. Вот, в Москве получилось не очень хорошо¹¹⁰), и это означает, что башня почти уже построилась, и тогда впервые за всё сочинение звучит в унисон полная монограмма Эшера. А поскольку мое сочинение было последним на концерте, то к этой монограмме, к этой башне, по-моему замыслу, должны были сбегаться все остальные участники проекта и каждый при этом должен был делать кто во что горазд: кто-то поет, кто-то играет эти монограммные ноты и так далее. Кстати, в Штуттгарте, трубоч, который "гвоздил" самую высокую ноту, даже в конце какой-то красный флажок вытащил. Так что тут еще случайно и какой-то политический оттенок получился – "русские идут".

В общем, это сочинение, которое не имеет фиксированной музыки – оно даже записано всё словами – в "партитуре" нет ни одного ноты и ни одного нотного знака. Хотя, по моим понятиям, любая идея, связанная с музыкой, пускай она даже воплощается и не обычными музыкальными средствами, а какими-то другими, – это всё равно музыка, это всё равно сочинение, имеющее отношение именно к музыкальному искусству.

- А какая цель таких сочинений? На что они рассчитаны?

- Можно сказать, что это попытки "вылезти" из чистого музыкального жанра и связать музыку с какими-то другими идеями, и во многих случаях – это, конечно, выполняет и какую-то комическую функцию (чтобы люди отдохнули и посмеялись), но не менее, кстати, часто и какую-то серьезную. Хотя, как правило, это очень трудно сделать...

- Кто исполнял «...Эшера»?

- Только ребята из нашей консерватории¹¹¹.

Композиция 64. La Favorite - La Non favorite (1994)

пьесы для клавесина. 13'. La Favorite... et l'Attendrissante, et la Séduisante, et la Coqueterie, et la Lutine...; La Non-favorite... et la Lugubre, et l'Épineuse, et l'Évaporee, et la Dangereuse... По заказу Петьи Кауфман. Первое исполнение – 1.03.1995, Москва, Дом Шуваловой, Клуб Сергея Беринского / Татьяна Зейнашвили. Мировые права – Hans Sikorski.

- Это заказ клавесинистки Петьи Кауфман из Швейцарии, которая несколько раньше уже играла мое "Deus ex machina". И вот тогда

¹¹⁰ 1997 год, фестиваль «Альтернатива».

¹¹¹ Из ансамбля «Студия новой музыки».

же она захотела сделать компакт-диск русской клавесинной музыки и поэтому попросила, правда, вначале Раскатова написать что-нибудь, но ей это почему-то не подошло, и тогда она позвала меня. Ну, и в конце концов, после всяких разных критических пожеланий, вроде ей это мое сочинение понравилось. Но с диском пока еще ничего не вышло.

Что тут можно рассказать? Естественно, я стал смотреть старую музыку для клавесина, в частности, вот Куперена, поиграл много (всё-таки у него, действительно, есть и хорошая и просто даже замечательная музыка), и как-то сразу обратил внимание на то, что у него, буквально, через одно идут только женские названия: "Обаятельная", "Привлекательная", "Любимая" и так далее. Я даже почитал тогда некоторые источники и выяснил, кстати, что он был (ко всему прочему) и "большой охотник до женской красоты" – весьма и весьма влюбчивый человек, так сказать. Ну, Бог с ним! Главное, что он это как-то отражал в своем творчестве и поэтому-то у меня, наверное, и мелькнула мысль: а что, если сделать вот такую как бы "посткупереновскую" "женскую сюиту". И когда я уже набросал первую пьесу и даже назвал ее "La favorite", то есть как корреспондирующую с купереновскими названиями, а затем и остальные три части: la *Attendrissante*, la *Séduisante*, la *Coqueterie* и la *Lutine*¹¹², то есть, когда всё это окончательно сформировалось, я понял, что здесь явно не хватает еще какой-то другой музыки. Ну, а тут-то как раз и вспомнилось, что у Куперена есть женские образы, которые выглядят уже не совсем, так сказать, положительными персонажами, например: "Мрачная", "Колочая", "Неприветливая" и "Опасная". И тогда я решил сделать еще четыре пьесы, которые бы корреспондировали с первыми четырьмя в виде второй части сюиты¹¹³. Естественно, что ее надо тоже как-то назвать, и я придумал вот такое необычное словосочетание "Non-favorite", которого, как потом оказалось, во французском языке даже не существует. А мне тогда обязательно хотелось производного слова от "favorite" – я даже поговорил с некоторыми французами и выяснил, что, если я напишу именно так, то это сработает, хотя и не по-французски, но всё равно любой француз меня сможет понять.

Ну, а сама образная структура моего сочинения на самом деле никак не связана с образами Куперена. Нет! Это всё только мое представление, моё воображение, которое к тому же никак не связано ни с какими жизненными обстоятельствами.....

Что здесь важно?! Вот, скажем, то, что в первой пьесе – la *Favorite* – я много поиграл с разными регистрами (на клавесине ведь два мануала – обычный, то есть нормальный клавесин, и лютеновый, а это позволяло сделать очень много интересных тембровых комбинаций на их основе). И, кстати, Петья Кауфман сказала, что это сделано хорошо

¹¹² l' *Attendrissante* – «Трогательная», la *Séduisante* – «Соблазнительная», la *Coqueterie* – «Кокетливая», la *Lutine* – «Шаловливая».

¹¹³ «Мрачная» – la *Lugubre*, «Неприветливая» – l' *Épineuse*, «Легкомысленная» – l' *Évarotée*, «Опасная» – la *Dangereuse*.

– по клавишности. Или вот эти две пьесы: *la Seduisante* и *la Coquette*, они всё время рядом повторяются – ab, ab, ab, но! с обязательными разными обновлениями: тембры обновляются, динамика обновляется и темп тоже обновляется.

- И, к тому же, у этих пьес разный ритмический рисунок. Так что в целом здесь складывается нечто, подобное двойным вариациям...

- Ну, не знаю. Наверное и такое может быть. Но ритмические рисунки, они действительно очень разные. А если о гармонии говорить, то вот в "Шаловливой", например, тут я немножечко и как бы легкой додекафонии добавил. Очень забавная и квази токкатная пьеса получилась – постоянно порхающая с одной клавиатуры на другую.

В "Колючей" тоже очень интересно получилось, когда в правой руке и только на белых клавишах появляются всякие "колючие" форшлагги, а в левой выдерживается очень жесткий, совершенно четкий ритм, и, к тому же, всё построено исключительно на "черной" пентатонике. И вот сочетание этих вставных форшлаггов и нахшлаггов и этой пентатоники, оно создает очень своеобразный образный колорит. Не знаю, почему так получилось: ритм на черных клавишах, а все форшлагги на белых? Но звучит забавно.

А вот пьеса "Мрачная" сама стала рефреном для трех последующих пьес – редкий случай чистой формы рондо в моей практике. Вначале рефрен протяженный, но потом постепенно сокращается и в конце очень короткий *****.

Но Петья Кауфман, кстати, так и не сыграла это сочинение почему-то. Так что я сделал премьеру в Москве.

- А кто играл на премьере?

- Таня Зейнашвили. Она три года стажировалась во Франции как клавишница и сейчас преподает клавиш в консерватории.

- И как она сыграла?

- Она сыграла просто отлично. Очень музыкально!

- А где прошла премьера?

- В Шуваловском зале на клубе у Беринского. Там мы с ней придумали маленькую интригу: сначала Татьяна сыграла купереновскую "La favogite", а потом уже мое сочинение. Но это было сделано не для сравнения, нет! Так делать совсем не обязательно. Хотя какая-то пикантность особая в этом и была... ..

Композиция 65. 27 разрушений (1995)

для ансамбля ударных. 16'. Первое исполнение – 10.04.1995, Москва, Центральный Дом композиторов, Авторский концерт *In camera obscura* / Ансамбль ударных инструментов Марка Пекарского. Мировые права – Hans Sikorski.

- Это большая композиция для ударных. Здесь у меня шесть исполнителей и много разной символики, причем какие-то символы были разработаны Пекарским, а какие-то и мною самим.

- А почему "разрушения"?

- Потому, что здесь двадцать семь фрагментов, каждый из которых имеет какой-то вариант разрушения.
- Разрушения чего?
- Да всего, чего угодно: самого себя, образа, фактуры, ритма, темпа, динамики!

Допустим, установилась какая-то фактура, она развивается, постепенно доходит до своей кульминации, а потом начинает разрушаться другой фактурой или другим ритмом, или другим темпом, то есть происходит разрушение только что созданного образа, если хотите. Тут самые разные могут быть разрушения: одни очень простые, другие, наоборот, более сложные, одни внезапные, а другие, наоборот, постепенные или одни концентрированные, а другие – рассредоточенные, и не очень-то порой воспринимаемые на слух (как мне кто-то сказал на премьере: "я вот считал и что-то не получилось твоих двадцати семи разрушений"). Ну, а мне-то какое дело, сколько ты насчитал – не в этом же суть – у каждого свои способности слышать), но всё равно, если хоть что-то есть от разрушения, когда слушаешь эту музыку, значит, задуманное получилось

Ну, а почему я написал это сочинение? Потому, что Пекарский, который постоянно играя "«Balletto»" и мое "Успение" (спасибо ему огромное за это) как-то сказал: "Сделай еще что-нибудь, чтобы получилось цело авторское отделение". Много лет он на меня так "наступал", и вот возникла такая музыка.

- Цифры в партитуре – это граница очередного Разрушения?
- Конечно! Каждая цифра – это его конец.

И, кстати, все эти разрушения складываются в трехчастную форму, но не совсем обычную, как я думаю. То есть с первого по девятое разрушения – это первая часть, с десятого разрушения по шестнадцатое – вторая (она медленная и лирическая, по-своему, конечно), и затем – до конца – третья часть. И вот она-то и создает здесь некоторую необычность в форме, потому что это не только реприза, но еще и разработка одновременно и даже кода какая-то.

- То есть это то, что в сонатной форме называется "репризой продолженного действия и "репризой-кодой" или это какая-то разрабочточно-репризная зона, если считать, что первая часть – это всё главная партия, а вторая часть – зона побочной.

- Это уж чересчур. Хотя, наверное, возможна и такая трактовка – тут есть над чем подумать.....

Здесь есть очень интересный по тембровому решению материал – одни барабаны – громадный эпизод – семнадцатый по счету. Я нарочно сделал в нем ровно тридцать девять барабанных ударов, как аллюзию на сакраментальное число бичей, которыми истязали Христа. И еще здесь важен один эпизод – он кульминационный, в котором (очень, кстати, сложно его было сделать) меняются все фактуры. Здесь пять ударников в конце концов они играют почти одну и ту же ритмическую формулу, и вдруг этот ритм начинается ломаться и один ритмический комплекс постепенно заменяется другим (совсем незаметно, правда), а тот – еще одним, и так далее, и так далее до самой

кульминации. И кульминация здесь – это цитата из Берлиоза, из его "Фантастической симфонии" (там в четвертой части есть момент "шествия на казнь" – ритмически это у меня абсолютно точно повторено...¹¹⁴)....

- Кем и когда это сочинение было исполнено?
- Кем – это ясно. У нас есть только один ансамбль ударных инструментов – Марка Пекарского, тем более, что именно он и попросил меня написать это сочинение. А исполнено это было на моем первом авторском концерте в Москве в мае 95-го года, и, можно сказать, даже очень солидном.
- В Доме композиторов?
- Да, в Доме композиторов. Вот, дожив до определенного возраста, можно было сделать и авторский концерт.
- Как ваши "Разрушения" восприняла публика?
- По-моему, на ура! Хотя я не думаю, что она сразу разобралась во всех моих задумках. Вот хотя бы в том же семнадцатом эпизоде или двадцать пятом *****.

Композиция 66. Зеркало Авиценны (1995)

для 14 исполнителей. 7'. Первое исполнение – 12.05.1995, Москва, Дом звукозаписи, фестиваль «Альтернатива» / Ансамбль АСМ, дирижер – Алексей Виноградов.

- «Зеркало Авиценны».
- В принципе, все художники что-то придумывают, и не только идеи, но и какие-то ситуации, в которые либо они сами могут попасть, либо какие-то другие люди. Вот и здесь такая выдуманная история. Надо откровенно сказать, что настроение у меня тогда было скверное, то есть всё плохо, ничто не интересно, ничего не получается. В общем, хорошо известно, что любой человек, который занимается искусством, может испытывать такое особое отвратительное состояние, совершенно противное – это бывает часто..... семь раз на день такие вещи возможны. И вот как раз Авиценна рекомендует в данном случае сесть перед зеркалом и много, много, много раз сказать самому себе одни и те же фразы: "Какой я сильный! Какой я умный! Какой я красивый! Я лучше всех!". И когда я совершенно случайно натолкнулся на это высказывание Авиценны, то у меня и возникла мысль попробовать сделать сочинение, в котором страдающий человек должен преодолеть что-то такое в себе, плюнуть, так сказать, на всё и сказать: "В конце концов – я – это Я!". Конечно, это не надо понимать буквально – это гипербола, но, в принципе, мне показалось, что такая идея вполне может быть выражена и на чисто музыкальном языке. Ну, естественно, что раз есть появилась такая идея, то пришлось даже повторить находку Щедрина и написать самому себе посвящение в этой

¹¹⁴ 25 эпизод.

партитуре – никуда тут не денешься¹¹⁵.

- Состав напоминает веберновский "одинарный оркестр" – всех по одному.

- Точно – всех по одному, то есть "на дереве" – четыре, "на медных" – трое, еще пятеро "на струнных" и, вот, два ударника, которые играют на восьми тарелках. Всё выстраивается таким образом, что в начале эти группы идут как совершенно самостоятельные по своей фактуре, но затем (вот, здесь где-то¹¹⁶) они как бы смешиваются, потому что исчезает прежний ритмический контраст, и все уже играют только шестнадцатыми; а в кульминации¹¹⁷ – только одни медные инструменты и вдруг..... обрыв – остаются только тарелочки –легкие, звенящие, блестящие.

- И еще остается реплика кларнета, с которой началась композиция.

- Да! Это как "микрообрамление".

- И эта же реплика у вас звучала еще раньше – в «27 разрушении»?!

- Конечно, она оттуда. Но и не только, кстати, оттуда, потому что она у меня есть еще и в пьесах клавесинных тоже. Но, вообще-то, это ни о чем не говорит, совершенно – просто аллюзия мотивная.....

И вот получилось сочинение: от начала до конца, до последних двух страниц, идет очень что-то напряженное, мрачное, которое постепенно всё больше и больше накапливается – тяжелый, сумрачный колорит. И, вот, эта вся, я бы сказал, "мутная музыка", связанная с навязчивой идеей разочарования имеет крещендирующую тенденцию, причем абсолютно во всём: и в ритме – от дискретности до эквиритма шестнадцатыми, и в фактуре – от аккордовой гомофонии до трехплантовой полифонии, и в тембре – начинают струнные, потом добавляются деревянные и далее уже медные, а в динамике – от *p* до *f* Музыкальная ткань выстроена таким образом, что у каждой группы инструментов сделана своя аккордовая фактура, но которая при этом "прорезает" весь диапазон. То есть обычно – при нормативной инструментовке – какие-то инструменты находятся внизу, какие-то в середине и какие-то наверху. А здесь каждая группа, например, медная или струнная – использует всю возможную звуковую вертикаль, и когда эти группы начинают сталкиваться между собой, то они сталкиваются не по тому, что одна группа ниже, а другая выше, а именно по своему тембру.....

Всё начинается с долгого, очень долгого соло струнных, потом вступают деревянные инструменты, медь и, естественно, в результате образуются три контрастных полифонических пласта. Вот, например, медь: у нее только свой ритм, свои отдельные аккорды, разделенные такими хитрыми паузами, которые не позволяют аккордам совпадать друг с другом; затем – ближе к концу – начинаются какие-то совпаде-

¹¹⁵ Имеется в виду «Автопортрет» Родиона Щедрина (1984).

¹¹⁶ Показаны 80-е такты.

¹¹⁷ 95-110 тт.

ния между группами, ритм учащается, становится более "движущимся" и, в общем, всё это приходит к движению одними шестнадцатыми; а в кульминации всё неожиданно ломается: остается лишь медный, блестящий тембр, нудная моторная ритмика меняется на совершенно "рваную", квази-свободную. И здесь же все аккорды имеют, к тому же, только терцовую структуру – либо трезвучие, либо секстаккорд, либо кварсекстаккорд. А потом еще один маленький сюрпризик, когда медь доходит до самых ярких своих звучаний, она вдруг, в свою очередь, прерывается тарелками (здесь восемь!, кстати, разных тарелок), и этот звон еще больше создает иллюзию какой-то особой красоты, какого-то величия или еще чего-то, что хотите. По крайней мере, по моему замыслу, это должно было быть именно таким, и это и есть "Я самый красивый! Я лучше всех!".

- Терцовых аккордов почти не слышно.

- Да, в быстром темпе это незаметно, к сожалению, но всё равно возникает ощущение, что меняется гармоническая структура, потому что до этого всё было диссонантным на любом уровне.

- Логика изменений в структуре аккордов вами продумывалась или всё получилось "само собой"?

- К этому я только и шел: постоянно смотрел – здесь всё-таки двенадцать инструментов, чтобы не было никаких повторений, чтобы не было каких-то благозвучий, то есть все аккорды сочинялись абсолютно продуманно. Я даже надеялся, что эти трезвучные структуры, которые возникают периодически на разных долях у всех групп будут всё-таки слышны, но оказалось, что нет! – не слышны! Вероятно, что я в чем-то здесь немножечко и ошибся.

- Вероятно, всё дело в очень быстром темпе?

- Наверное я в самом деле недооценил темп. Если бы это был более медленный темп, то они прозвучали бы, потому что, когда на репетиции всё игралось медленнее, то трезвучные структуры достаточно четко проскакивали какими-то "бликами". Может быть надо немножко помедленнее всё играть. Но с другой стороны, ребята из ассовского ансамбля говорят, что здесь совершенно невероятный "завод" происходит с самого начала и уже невозможно остановиться – паузы всё сокращаются и сокращаются, и исполнители входят в такой раж, что просто не могут играть медленнее.

Но, в общем, не важно это. В данном случае меня не волнует вопрос, что "не получились" эти терцовые аккорды, которые я так тщательно выписывал – всё равно главная идея ощущается. Конечно такой эквиритмический унисон, который установился у всех медных инструментов в кульминации, сыграть очень трудно, что, собственно, и не получилось на премьерке. Правда, Виноградов рассказывал, что когда АСМ в Праге меня играл, в каком-то костёле, так там у них всё прозвучало удачно, потому что медные, пока ехали в поезде, всю дорогу выстукивали этот ритм на коленях (а с листа, по нотам его просто сыграть невозможно – это надо запомнить – нужна предварительная и большая очень работа).

- А зеркальность здесь – это воплощение идеи "авиценновского

зеркала"?

- Нет, нет, нет! "Зеркало" – это просто термин Авиценны. Я его никак не обыгрывал, хотя и очень хотелось. Но с зеркалами, как говорят, шутки плохи.

- Где прошла премьера?

- Это произошло тоже на «Альтернативе – 95».

А полноценной записи у меня нет до сих пор.

Композиция 71. Призрак театра (1996)

инструментальный театр для композитора и 10 музыкантов. 10'. Увертюра – Завязка – Конфликтная сцена – Любовная сцена – Развязка. По заказу фестиваля «Золотая маска». Первое исполнение – Москва, Театр имени Вахтангова, Церемония вручения «Золотой маски» / Автор и Ансамбль АСМ, дирижер – Алексей Виноградов.

- Что это такое?

В общем так: в девяносто пятом году в театре Вахтангова устраивали "Золотую маску" – наш, так сказать, театральный "Оскар". И, вот, его организаторы решили сделать что-то поинтереснее, то есть нечто как бы освежающее официальную часть. А поскольку кто-то из них, видимо, увидел раньше моё «Balletto» с Пекарским, то они и обратились ко мне: "Сделай, мол, что-нибудь, подобное, чтобы публику повеселило".

Помню, что сначала я придумал совершенно сумасшедшую идею, но они: "Нет! Это уж слишком". И тогда появилась вот эта небольшая пьеска –... чисто инструментальный театр – музыки, практически, никакой, хотя, конечно, немножко нот всё-таки есть. Ну, а самое интересное в этом было для меня то, что и я тоже мог участвовать в спектакле. Суть же этого участия такова: в сочинении есть текстовая преамбула, которая читается за сценой и в ней говорится, что вот однажды один композитор, никогда не писавший для театра, но в тайне очень любивший его, однажды пришел домой, лег спать и ему приснился "призрак театра" – тут я выхожу на сцену с подушкой, ложусь прямо на пол и "засыпаю". А затем выходят десять музыкантов и разыгрывают четыре сценки – абсолютно фабульные, которые обязательно существуют, практически, в любом спектакле. Первая сцена – это, естественно, завязка – экспозиция действующих лиц. Здесь у меня есть и патетический герой – трубач, который периодически выдает какую-нибудь очень! сильную интонацию, и философский герой, который ходит и сам с собой разговаривает – это уже кларнет, бубнящий какие-то там мелодические фразы себе под нос; потом возникает "парочка" – альт – лирический герой, флиртующий восходящими пассажами со скрипочкой, ну и еще что-то такое – в общем, представляются разные персонажи.

Следующая сцена уже конфликтная – духовики-музыканты здесь садятся друг против друга двумя тройками и устраивают драку, но, естественно, не настоящую, а музыкальную, потому что они колотят друг друга только своими звуками, хотя и очень акцентированными и

при всём этом ещё и актерствуют разными хулиганскими телодвижениями. А потом к ним постепенно подключаются все другие музыканты и начинается настоящая ссора. Выглядит это очень смешно.

Следующая сцена – любовная. Здесь альтист и скрипачка разыгрывают, импровизируют какую-то музыку, в которой как бы отражают свои взаимоотношения, то есть намекают на всякие, так сказать, приличные и неприличные дела. И это тоже смешно должно выглядеть – при хорошей постановке, естественно.

А потом развязка, когда вся группа музыкантов идет – им всё уже надоело – идет прямо на меня спящего и пытается разбудить, дудя и дудя во все тяжкие и, конечно, не убивают, но, по крайней мере, бьют, колотят прямо возле моих ушей самым большим барабаном. И, вот, и всё, собственно.

Этот сценарий у меня, естественно, прописан в партитуре, то есть что и кому играть, и что делать. Музыка же в основном здесь традиционная, и это всё надо только смотреть и, главное, это всё надо ставить правильно, нужна хорошая режиссура. Чисто постановочная! вещь, в которой могут возникнуть и еще какие-то дополнительные нюансы, но основное у меня всё-таки записано.

- Как прошел этот спектакль?

- Мне трудно сказать – я же "спал". Но, по-моему, актеры ничего и никогда не понимали в такой музыке. Тем более, что они ждали результатов: кто и что получит – им нетерпелось, конечно, это узнать. Так что всё прошло для них абсолютно мимо. И когда в третьей сцене кто-то выкрикнул: "Проснись и пой" и даже свистеть начали в зале, я понял, что спектакль в этой ситуации просто провалился. А один музыкальный критик, попавший в эту тусовку, сказал мне даже, что я был послан "на заклятие". В общем, хорошего резонанса не получилось, хотя несколько музыкантов и были очень довольны, искренне повеселились и, по крайней мере, всю эту ситуацию с вручением премии мой спектакль как-то оживил.

Ну, я не считаю это важным для себя сочинением – просто чисто инструментальная небольшая какая-то пьеса-хохмочка, просто забавный музыкально-театральный эпизод. *****

- А кто из музыкантов участвовал в спектакле?

- Как всегда, наш АСМ-ансамбль с дирижером Алексеем Виноградовым, и они, кстати, вволю "подухарились", тем более, что за хорошие деньги от «Золотой маски».

Композиция 72. Лебединая песня [Первая] (1996)

для струнного квартета. 16'. По заказу Фестиваля современной музыки «Московский форум-96». Первое исполнение – 1.04.1996, Москва, Рахманиновский зал Консерватории, Фестиваль «Московский форум-96» / Ирина Рукавицына, Ирина Павлихина, Антон Ярошенко, Сергей Иваненко.

- Цикл из трех "Лебединых песен" – это немножко посерьезнее.
- Почему столь печальное название?
- Не знаю. Трудно сказать почему. Это 96-й год? Да – 96-й! И все три в один год.....

- И всё-таки: почему "лебединая"?

- Я помню только, что очень хотел написать струнный квартет и когда какие-то мысли возникли, они мне показались очень уж простыми и в чем-то даже аллюзийными, чего я "впрямую" никогда и не делал. Простые! Но вот что-то мне в них сразу понравилось – музыка оказалась такой эмоциональной, такой выразительной. Ещё может быть мне уже надоело писать к этому моменту интеллектуальные сочинения. Не знаю! Короче, я долго крутился: куда, как, зачем? И тогда возникла мысль сделать что-то попроще, выразительнее, и тут же, кстати, родилась и идея такого символического названия. А когда оно возникло, то, практически, одновременно появилась и мысль сделать другое сочинение с таким же названием. И я делал их одновременно, потому что они друг другу не мешали – они настолько разные. И, если говорить так – немножко в шутовском тоне, – то и хорошо, что так получилось, потому что одну "Лебединую песню" нельзя писать, надо уже сразу две – тогда гарантия, что ни одна не будет последней. Вот и всё, собственно.

- А желание написать третью "лебединую" пришло тогда же?

- Почти. То есть еще не закончив эти две песни, я уже знал, что будет и третья. Так было. Но, честно говоря, я не хотел никоим образом эпатировать, просто это может быть только какие-то такие "мини-исследования" на предмет – "а вот что может быть последним?" и не обязательно у меня, кстати...

Так что этот струнный квартет – это первая моя "Лебединая песня". Она вчистую "лебединая", потому что вся – от начала и до конца – основана на разных кадансах. Конечно, я от них ухожу, куда-то убегаю, но в принципе всё вертится вокруг соль-минора и басовые функции всё время работают на нотах "ре", "ми-бемоль", "до-диез". И общий тип изложения, он тоже всё время какой-то завершающий, одним словом, кадансовый – вещь, согласитесь, неординарная и очень даже отвечающее самой этой "лебяжьей" идее. И это же всё есть и в фрагментарности квартета – она видна – все эти кусочки, части, его небольшие построения, они все не успев еще начаться, почти сразу заканчиваются.

- Но при всей этой фрагментарности складывается и достаточно связанная композиционная структура.

- Естественно – я всё-таки делал какую-то общую форму: есть вступление, есть экспозиционный материал, который имеет некоторое дальнейшее развитие, и в конце есть даже кода. Но в принципе – это прежде всего сквозная структура, составленная из кусочков, которые компоновались, как правило, свободно. А так – честный! струнный! квартет! И, на самом деле, музыка его, хотя и имеет какие-то кадансовые черты, она всё время "уходит куда-то", то есть пытается вырваться из этой кадансовой завершенности, хотя ничего всё равно не получается.

- А с чем связано изменение темпа в отдельных построениях?

- Он просто меняется вместе с новым материалом. Я и сам не знаю почему он здесь меняется. Это всё выстраивается спонтанно. Ну, вот например: почему в четвертом эпизоде скрипка "засолировала" и так совершенно открыто, откровенно, а здесь вдруг вылез трезвучный эквиритм всего квартета (второй эпизод – Д.Ш.) – не знаю! Но это не отдельные разделы. Нет, нет! Это сквозное сочинение.

- Но здесь у вас есть и повторяющиеся материалы.

- Да, таких материалов несколько, поскольку я ими как бы просвечиваю структуру – надо же чем-то объединить все эти разнородные разделы-части. Но повторения, кстати, неточные...

Трудно говорить здесь о своей музыке – тут всё ясно и понятно, по-моему, и без разговоров.

- Сочинение на ваш взгляд получилось удачным?

- Мне кажется, что здесь многое удалось. Особенно в логике развития, которое как бы и развитие, с одной стороны, а с другой, и "неразвитие", потому что на идее каданса, казалось бы, и не может быть развития. И поэтому, чем дальше, тем с большим "напрягом" всё идет и время здесь как будто вытягивается – шестнадцать минут для меня большое время, а слушается и смотрится это сочинение, как мне говорили, на едином дыхании.

- А почему "смотрится"?

- Ну да, и смотрится, потому что здесь есть один очень важный визуальный эффект. Я сейчас это покажу: у каждого музыканта партии, как видите, написаны на отдельных листах – сыграл лист и театрально, красиво так сбросил его на пол; затем также поступил и со вторым, и с третьим листом, и вот уже где-то к четвертой, пятой странице люди начинают понимать, что это всё не просто так, что это очень важная конструктивная идея – "белые крылья лебедей", которые будто садятся на воду и плывут по ней. И, к тому же, публика невольно обращает внимание на их конфигурацию, которая начинает постепенно меняться и к последнему, седьмому листу приобретает абрис настоящего лебединого крыла.

- Вы вырезали это по трафарету или на глазок?

- Нет! Это вообще делал не я, а художник Федулов, который по профессии был мультипликатором и поэтому понимал хорошо, как надо сделать такие постепенные переходы от обычных, простых партитурных листов к листам, вырезанным наподобие лебединых крыльев.

- А почему был?
- Потому, что сам он, к сожалению, не дожил до премьеры, да и до конца всей нашей работы. Поэтому заканчивал всё уже Кирилл Федулов – его сын.
- А как приняла эту песню наша музыкальная интеллигенция?
- Ну, некоторые – из разряда антиавангардистов – подходили и, например, говорили: "Ну, что же ты такую хорошую музыку испортил этим безобразным действием?"
- А где состоялось это "действие"?
- На «Музыкальном форуме-96»¹¹⁸.
- И кто исполнял?
- Это был квартет из "Студии новой музыки". Особых претензий у меня к ним нет, конечно, но можно было, конечно, сыграть и получше – репетиций оказалось слишком мало ...

Композиция 73. «Лебединая песня» [Вторая] (1996)

для струнного квартета, дирижера и магнитофонной пленки. 13'. Первое исполнение – 6.05.1996, Москва, Центральный Дом композиторов, Фестиваль «Альтернатива» / Ансамбль 4'33", режиссер-постановщик – автор, дирижер – Борис Франкштейн, магнитофонная пленка – Игорь Кефалиди.

- Вторая "Лебединая песня". Она, между прочим, могла стать и первой. Дело в том, что когда я придумал это название, то решил проверить "лебединые песни" других композиторов, и, практически, неожиданно нашел, что у Бетховена тоже есть одно сочинение – последнее, о котором мало кто знает, потому что оно было им не дописано. Это его струнный квартет, в котором написано только начало первой части – 24 такта, да и то в клавире и всё! – последние его музыкальные ноты! Я попытался их найти, потому что знал, что они были изданы под грифом "Letzter musikalischer Gedanke", то есть, буквально, "Последняя музыкальная мысль" Бетховена. Ну и, в общем, в конце концов, я разыскал эти 24 такта фортепианной музыки и инструментовал их. И тут пришлось мне здорово попотеть, естественно, потому что я должен был сделать один к одному инструментовку. Кстати, когда я взял другие струнные квартеты Бетховена, то понял, что он не умел писать квартеты: у него везде пятый голос как ненужный – он, как правило, дублируется, причем не только в октаву, не только в приму, но и даже в квинту! Видимо, были ансамбли, которым надо было впятером играть, и Бетховен четырехголосную фактуру, мучаясь, перекладывал на пять инструментов. Так что это была сложная задача, потому что ансамблевое пятиголосие в бетховенского стиле

¹¹⁸ Главным организатором этого Форума, имевшего очень большой успех у широкого круга музыкантов-профессионалов и любителей музыки, выступил композитор Владимир Тарнопольский. Форум проходил в начале апреля 1996 года.

сделать, практически нельзя.

Всё, что я здесь добавил, я взял в квадратные скобки – это всякие оттенки, лиги отдельные. Затем все 24 такта я начал много раз перетасовывать, переставлять. И что интересно, когда у меня после доминанты вдруг идет субдоминанта, чего нет в этих тактах у Бетховена, то всё равно звучит замечательно – по бетховенски! И, практически, заметить, что здесь какая-то "бьяка" сделана, сразу невозможно. Хотя, может быть, наше сознание и наш слух уже настолько привыкли к разной гармонии, что даже ненормативные сочетания на уровне бетховенского стиля стали для нас вполне нормальными и не видны. Звучит совершенно идеально. Но потом, уже к концу, я делаю так, чтобы эта идеальность постепенно пропадала. То есть, когда ждется, допустим, пиано, я специально беру форте. И отсюда к концу появляется даже интересный "раскордажик" и ясно, что что-то здесь происходит – что это уже не чистый Бетховен, хотя я ни одной ноты к его материалу не добавил.

При этом, что здесь еще важно? Это два момента. Первый – что квинтет дирижуется, и что дирижер со сцены обязательно рассказывает слушателям, что Бетховен не дописал свой струнный квинтет. Затем он начинает дирижировать и до того момента, пока звучит настоящий Бетховен, всё происходит нормально, всё хорошо – музыканты полностью подчиняются его жестам. Но, когда возникает повтор бетховенского материала с разными видоизменениями, то есть, когда начинаются какие-то мои "безобразия", то, как я пишу в партитуре, реальное руководство дирижера прекращается и ансамблисты играют абсолютно самостоятельно до самого конца сочинения и никак не реагируют на действия дирижера. А эти его действия, кстати, становятся настоящей актерской игрой: во-первых, например, он начинает допускать разные ошибки в тактировании – чем дальше, тем больше; во-вторых, имитирует постепенное ослабление своего зрения и прогрессирующую глухоту, начинает инсценировать симптомы радикулита, сердечную недостаточность, нарушение кровообращения, болезнь Паркинсона и тому подобное, то есть совершает разные акции, которые должны создавать впечатление очень болезненного и всё ухудшающегося его состояния и которое, вместе с приближением окончания квинтета, постепенно и тихо, тихо сменяется летальным исходом. Конечно, этот эффект может быть решен и трагично и, наоборот, даже очень комично – смотря как его делать. Теперь второй момент. Это очень тихое звучание специально подготовленной пленки: я взял безобертоновый звук генератора – синусоидальный тон и на нем построил только четыре ноты: "до", "соль", "ре" и "ми", которые свободным порядком бегают где-то очень высоко (это четыре последние ноты, которые написала рука Бетховена), и вот этот постоянно свистящий фон всё усиливается, усиливается, усиливается, усиливается и, когда дирижер, извините, "дает дуба" и перестает играть квинтет, этот свист доходит до форте и в течение нескольких минут только он и воздействует на слушателя. И этот звук синтезатора каждый, как один критик правильно написал, волен понимать по-своему. Ну, а я в

принципе хотел только оставить в сознании людей только ощущение какой-то навязчивой мысли. Нет, даже не мысли, а скорее навязчивого и чисто физиологического какого-то состояния. Конечно, я бы, если представилась такая техническая возможность, доводил бы этот звук до исключительно высокой частоты и очень большой громкости, чтобы это просто, буквально, свербело бы, пронзало сознание и тело.....

Вот такое получилось сочинение. Оно, по-моему, неоднозначное, очень необычное и допускает много разных трактовок, и так получается, что его и похвалить не за что и обругать не за что...

- А где вы записывали этот звук?

- В этом мне помог Кефалиди со своей домашней великолепной студией. Исполнялась «Вторая лебединая песня» два раза. Один раз дирижировал и изображал умирающего Бетховена Борис Франкштейн.

- Но он не очень похож на умирающего Бетховена. Скорее на жизнеутверждающего Карла Маркса.

- Согласен, но в нашем представлении Бетховен тоже ведь всклоченный. Борис очень хорошо работал, но, в принципе, всё с налета – даже на репетицию не пришел: "Мне всё ясно, мне всё ясно". Я знал, что он не потеряется ни в какой ситуации, но здесь к концу вдруг явно растерялся – не знал что делать, хотя придумал даже несколько интересных ходов – глотал какие-то таблетки, прикладывал к уху аппарат, усиливающий слух, но к концу он смотрелся не очень интересно – репетиций всё-таки не хватило.

А другое исполнение сделал Марк Пекарский. Тот превратил всё просто я не знаю во что: в конце он уже и валялся, и падал, умирал, то есть довел всё до абсолютного абсурда. У Бориса это было более сдержанно и более всё-таки стильно. Хотя, конечно, может быть и такое решение, наверное. *****

Композиция 74. «Лебединая песня» [Третья] (1996)

виртуальная, для ундецимета духовых. 10'. Первое исполнение – 11.05.1997, Москва, Центральный Дом композиторов, Фестиваль «Альтернатива», Авторский концерт «Фортепианные и лебединые песни Виктора Алексеевича Екимовского» / Автор.

- Тут обсуждать нечего. Почитайте, посмотрите¹¹⁹.

¹¹⁹ "Представьте себе лебединую стаю, которая ровным треугольным клином летит высоко в небе. Она очень далеко, и ее почти не видно и не слышно – лишь неразборчивый глухой фон в оттенке пианиссимо. Но стая приближается, и вскоре уже можно различить отдельных птиц, различить отдельные звуки, более определенные и конкретные. Стая все ближе, ближе, и вот, на подлете, прослушивается вся лебединая партитура: лебеди-флейты посвистывают тремолирующими фигурациями, лебеди-гобой глоссандируют четвертитонами, лебеди-кларнеты клацают клапанами, лебеди-валторны гудят обертоновыми аккордами. Прорезает всю музыкальную ткань голос вожака, лебедя-трубы, с периодическим гортанным фруллато. Неизвестно, сколько они лете-

ли, но, наверно, очень долго, потому как им понадобился отдых. Шумный полифонический хор, хлопая крыльями и стуча клювами, опускается вниз, подыскивая подходящее место для остановки. Их полет заканчивается, алеаторический гвалт и клетот постепенно стихает, сменяясь консонантной аккордовой фактурой, изображающей местность, куда они залетели. А залетели они в тихую заводь, заросшую тиной и высокими камышами, настолько тихую, что здесь, казалось, даже само время остановилось. Остановилось же оно ритмически синхронными пластами, лениво перетекающими один в другой, образывая многозвучные, но спокойные и глухие вертикали. Сев на воду, каждая из птиц занялась своим делом: кто искать пищу, кто чистить перышки, а кто просто спать. Лишь один лебедь, скажем так, лебедь-романтик, недовольный мутным стоячим болотом, захотел посмотреть, а что там, за этими высокими камышами. Отыскав небольшую протоку, он поплыл по ней и вскоре очутился на большой воде, оказавшейся широкой и полноводной рекой. Ему открылся чудесный, величественный вид, который после грязного болота поразил его воображение; и от нахлынувших чувств в лебединой душе что-то произошло – захотелось совершить что-то необычайное, небывалое, рассказать всему миру о своих удивительных ощущениях. И тут, неожиданно для самого себя, не осознавая, что он делает, наш лебедь вдохновенно запел – запел звучным, горделивым голосом английского рожка. Сначала это были отдельные ноты и небольшие мотивы, потом они сложились в бесконечную и прекрасную мелодию. Заслышав запретное пение, все инструменты-лебеди тут же испуганно взвились в воздух, ломаными хроматическими пассажами заметались вокруг него: как же так, разве он не знает, что лебедь поет только один раз в жизни, и что этой песней он возвестил свой последний час?

Конечно, он знал, но ведь все произошло помимо его воли, помимо сознания, помимо инстинкта самосохранения. И теперь он уже не мог остановиться – он плыл по широкой, полноводной реке, плыл и пел звучным, горделивым голосом английского рожка. Мелодия ширилась, росла, крепла, захватывая новые звуки и все больший диапазон, обогащаясь новыми ритмическими вариантами и тембровыми оттенками, хоть ей и мешала разноголосица беспокойной стаи. Лебедь уже ничего не видел и не слышал вокруг себя, отдавшись пению – не видел, как погоревав о безвременной потере своего сородича, лебединая семья поднялась в небо и полетела дальше от печального места, скрывшись вскоре за горизонтом; не слышал, как музыканты засурдили свои инструменты, и постепенно затихая, доигрывали свои грустные партии. Он все пел, даже оставшись один, пел звучным, горделивым голосом английского рожка. Однако, одиночество его оказалось недолгим – как и должно было случиться, навстречу показался другой лебедь – черный, из далекой страны Туонела, палач неосторожно запевший птицу. Его английский рожок звучал уже совсем в иной тональности – отшлифованная временем песня была строгой, аскетичной, суровой, каковую и полагалось иметь «вестнику смерти».

Возникший дуэт стал поединком жестко конструктивной, просчитанной последовательности холодных звуков и импульсивной, спонтанной, живой и открыто эмоциональной импровизации. В этой музыкальной борьбе наш ле-

- А как можно определить такой "музыкальный жанр"?

- Это просто "виртуальная композиция", в которой музыки нет, но она "мыслится", то есть в принципе – это всё равно музыкальное сочинение, абсолютно музыкальное. Тут может быть много всяких размышлений: что, например, вообще вся наша музыка кончилась – не моя, а вообще вся; и то, что описание музыки – оно тоже может существовать..... Я понимаю, что возможно произношу сейчас несколько абсурдные мысли, но, если мне пришла в голову такая идея, почему я не должен ее реализовать? Я думаю, что если к какому-нибудь художнику приходит любая пусть даже совершенно шизофреническая идея, он должен ее реализовать, а потом уже будем разбираться: надо было, не надо было, зачем, почему, как, что за этим стоит, что не стоит? Мне представляется, что за этим что-то стоит и, видимо, не зря я это сделал. Хотя было очень сложно с таким текстом работать: две странички, но очень важно, очень, буквально, каждое слово.....

Естественно, раз я сделал первую свою песню в "каденционном варианте", а во второй – моей музыки как бы и нет, то в третьей решил, что вообще никакой музыки не будет и ее не должно быть больше.

бедь уже начал выбиваться из сил: его интонация стала неточной, ритм спотыкающимся, тембр хриплым, появились ненужные форшлагги и паузы, конвульсивно забились шестнадцатые и тридцать вторые, и... Черный лебедь, в тысячный раз содеявший черное дело, долго смотрел, как по воде расходились круги, в тысячный раз размышляя о своем кровавом ремесле. Втайне, он уже давно завидовал своим жертвам – как бы ему хотелось спеть песню белого лебеда, найти такие же чувственные мелодические обороты, такие же теплые сопряжения интервалов, такие же сильные скрытые гармонические тяготения. А может, всё-таки, когда-нибудь попытаться?, - мелькнула у него мысль. Черный лебедь остановил свои длинные белые ноты, глубоко вздохнул, закрыл глаза и робко представил себе звук в другой октаве, другой длительности, в ином динамическом оттенке, то есть по всем параметрам не такой, какие были в его извечной песне. К его удивлению, звук легко получился, он взял второй, третий, потом стал соединять их в целые фразы, и, наконец, почувствовал, что получается непрерывно льющаяся мелодия. Его новое пение подхватил какой-то невидимый оркестр – из подыгрывающих гобоев, контрапунктирующих флейт, искусно закрученных подголосков кларнетов, гармоний-гроздей валторны и трубы. Он плыл и пел, совсем как обычный лебедь, упиваясь своим перевоплощением, и эта музыка казалась ему еще более прекрасной, чем все то, что он слышал от своих лебедей-смертников. Только Туонельский лебедь не знал, что на широкой, полноводной реке не раздалось ни одного звука – его песня звучала лишь в каком-то далеком виртуальном пространстве. И тем не менее, даже одной преступной мысли о таком пении, где возникают чувственные мелодические обороты, теплые сопряжения интервалов, сильные скрытые гармонические тяготения, было достаточно, чтобы последовало наказание. По реке снова стали расходиться круги – пучина вод неспешно поглощала автора немой музыки...".

- И что же тогда остается?
- Только один текст, хотя и назван он как «Лебединая песня для духового ундецимета».
- А как это должно выглядеть на сцене? Что здесь происходит?!
- Происходит вот что: одиннадцать музыкантов приходят на сцену и выставляют стулья, гасится свет, и я (или кто угодно – это не важно) читаю текст, который является одновременно и аннотацией, и собственно произведением, какой-то художественной сценкой. И после этого – всё! – нет никакой музыки – вы её уже прослушали. И кто-то догадывается, что это и есть музыка, а кто-то нет.
- И ни одной ноты?
- Нот совсем нет. Но зато текст любопытно почитать – пожалуйста в виртуальный мир.....

Теперь, конечно, после этих "Лебединых песен" трудно работать дальше. Но должен сказать, что я недавно уже сделал новое и вполне нормальное музыкальное сочинение. Так что определенный перелом всё-таки произошел

Композиция 75. Эффект Доплера (1997)

Виртуальная, для 100 участников с исполнением на открытом пространстве. 100'.

- «Эффект Доплера» – это сочинение, которое существует только в моей голове. Оно не написано в нотах, а потому его даже нельзя исполнить: его всё равно, что нет – оно в другом измерении.....

Здесь есть несколько сюжетов, связанных с идеей, которую я назвал "эффектом Доплера"¹²⁰.

- А что это за эффект?
- Это особый астрономический эффект, но он же может возникнуть и как акустический и даже как художественный. Вот, например, вы стоите у железной дороги и к вам приближается поезд – что вы слышите сначала? какой звук? – издали он всегда высокий – так? а когда поезд ближе к вам и потом проходит рядом – звук уже опускается, становится ниже, и затем всё понижается и понижается, то есть происходит какая-то абберрация, какое-то его, так сказать, "искривление". И то же самое в астрономии: звезда движется и происходит, так называемое, "красное смещение", то есть мы видим звезду не в том месте, где она уже находится. И, наконец, если вы обратитесь к какому-то известному художественному сюжету, например к той сказке о Ромео и Джульетте, то, может быть, это всё на самом-то деле было и не так – история (в лице тех же хотя бы Шекспира и Прокофьева) ко-

¹²⁰ Написание фамилии Допплер встречается в справочниках и энциклопедиях также и с одним "п".

"Допплер-эффект – изменение длины волны (или частоты), наблюдаемое при движении источника волн относительно их приемника; при приближении источника к приемнику длина волны уменьшается, а при удалении возрастает" Webster's Dictionary, 1985.

нечно напластовала и приукрасила здесь что-то. И поэтому многие известные сюжеты, они все должны ставиться нами под сомнение! Так что и в этом тоже просматривается "эффект Допплера". То есть какая-то маленькая неправда всегда существует в том, что видишь и слышишь, или даже не неправда, нет! – скорее какая-то его переоценка – тут немножко трудно сформулировать. Но в принципе для меня "эффект Допплера" – это всё, что мы осмысляем в данный момент, а когда оно уходит на некоторое расстояние, то представляется уже другим, как бы измененным, искаженным, хотя на самом деле, оно всё время одно и то же. И таких идей в этой моей композиции несколько набросано. Я думал сделать сочинение, которое было бы очень синтетическим: чтобы там много было занято разных деятелей – и музыкантов, и актеров, и, может быть, мимов, и пиротехник, и еще кто-то.

- А какое-то либретто, программа у вас уже есть для такого представления?

- Так она и есть собственно произведение. Вот она! Я специально её приготовил для нашего разговора (можете переписать, а потом вставить в беседы, если нужно¹²¹).

- А где это должно исполняться?

- Я хотел всё сделать около Большого зала, на том пространстве, которое есть за Петром Ильичем – публика там может стоять с двух сторон, а действие можно осуществить внутри. Но потом, в какой-то момент, я раздумал так делать – показалось, что для меня самого будет интереснее, если всё останется именно в таком вот виртуальном состоянии.

- "Какой-то страх невольный"?

- Нет! Я не смалодушничал. Нет! Я просто понял, что это сочинение должно существовать именно в таком жанре, когда как бы его нет в реальности. Вот "Лебединую" третью можно исполнить, а это уже нельзя¹²². И что будет дальше – не знаю. Хотя, я уже сделал одну

¹²¹ Вступление. Письма Допплера к Физо и Физо к Допплеру. *Литературная сцена*. (Тексты писем, обсуждающие открытие Допплера, вымышленные.); №1 Джульетта и Ромео. *Балетная сцена*. (Финал любовной истории с изменениями.); №2 Аленький цветочек. *Оперная сцена*. («Так вот вы какой, цветочек аленький...»); №3 Страсти по Заратустре. *Ораториальная сцена*. («Этот счастливый старец в своем лесу еще не знает, что Бог умер...»); №4. Черный треугольник. *Визуальная сцена*. (Идею необходимо довести до логического конца: первая и самая элементарная плоскостная фигура не квадрат, а треугольник.); №5. Закон долгой ноты. *Оркестровая сцена*. (В игре на рояле после долгой ноты, постепенно затихающей, следующую надо играть с меньшей громкостью, чтобы их уровни совпали.); №6 Суд над композитором. *Театральная сцена*. (По мотивам «Процесса» Кафки и «Приглашения на казнь» Набокова.); №7. Лебединая песня. *Перформансная сцена*. (Действо с живым лебедем.)

¹²² В своей Автомонографии композитор дает несколько иной ответ на этот вопрос: "... замыслы моих восьми новых сочинений: куда они идут? Тревожно ощущалось, что все они дружно идут по дорожке концептуализма,

новую пьесу. Раскрутимся. Что-нибудь придумаем.

- По-моему совершенно нормальный и необходимый даже период, связанный с накоплением.

- Конечно. Просто так делать еще одно какое-то произведение – смысла нет никакого. Хотя Коля Корндорф мне написал: "Имей ввиду, что по последним научным исследованиям человек где-то в пятьдесят пять лет уже начинает угасать в творческом отношении. Так что смотри".

- И сколько же это лет Стравинский угасал после своих пятидесяти пяти?

- Ну, бывают исключения. А ведь, между прочим, он всё-таки угасал: последние произведения – чудовищные.

- Но всё равно долго что-то.

- Вообще-то, долго "угасал" – с двенадцатого года! – после "Весны священной".

14.10.1999

- Вы много ездили последние два года...

- В общем, да. Но толковых было только две поездки. Одна в январе – в Англию, и там, кстати, впервые были исполнены, наконец, мои «Иерихонские трубы».

- А что было в Англии?

- Там они сделали фестиваль очень хороший – «Двести лет русской музыки», то есть, буквально: от Бортнянского до ... Екимовского.

- И кто организовал этот фестиваль?

- Джеральд Макберни – музыкант, который одно время учился в нашей консерватории (по-моему, у Денисова как композитор). А играли в основном студенты консерватории – и студенты, кстати, все очень хорошие. Меня исполняли в Лондоне, в церкви Мари Любон. Акустика там шикарная и когда тридцать медных инструментов заиграли – это было просто замечательно...

- Чьи ещё произведения были исполнены на этом фестивале?

которая, начавшись в 80-х годах едва заметной лесной тропкой, к 97-му превратилась в широченный хайвэй с интенсивным многорядовым движением... К сожалению, концептуализм, ставши расхожей монетой и растеряв по этой причине многие свои революционные качества, превратился теперь в реакционное течение, которое предпочитает внешние эффекты, дилетантские перформансы, модные пустые полипредставления, концерты-тусовки на площадях, в общем занимается уже только тем, что *хорошит* музыку... Окончательно запутавшись в экзегезах концептуализма, я решил с ним покончить, и своими собственными руками сорвал «Акцию-50»... В соответствии с этим правильным Поступком я отменил и всенародное празднование, лишь скромно, сам для себя, подведя итоги закончившейся третьей главы-периода моего житнетворчества: написал 75 сочинений – ну что ж, это немало, ...но и дошел до какого-то странного предела – куда уж дальше «музыки без музыки»...".

- Очень многих наших композиторов. Например, была целая ретроспекция Уствольской!

- Это по случаю ее восьмидесятилетия?

- И восьмидесятилетия, конечно, и просто – композитор хороший. Они вообще сделали просто огромную ретроспекцию русской музыки, накопившейся за последние два века. И начиналось это, как я уже сказал, с Бортнянского, а затем каких только имен не было: и Шнитке (в частности, Concerto grosso его первый), и Смирнов, и Шуть..... Очень, очень многие.

- Сколько всего было концертов на фестивале?

- Одиннадцать. Причем участвовало больше 150-ти исполнителей! Я, кстати, об этом большую статью написал в "Культуре"

- Да, очень интересная статья... А, в качестве небольшого "лирического отступления", можно вам задать такой вопрос: что сейчас происходит в АСМе после ухода Эдисона Васильевича?

- Ну как что? Мы всё время пытаемся что-то делать. Практически, каждый месяц или два раза в месяц встречаемся и слушаем разную музыку. Кто-то пытается свое показывать – это, в основном, молодые композиторы, потому что им еще что-то интересно делать новое. А занимаемся мы этим вместе с Сашей Вустиным: одно собрание он ведет (кстати сказать, он вообще очень интересно говорит), другое – я.

- Появляются на этих заседаниях интересные молодые композиторы?

- Конкретно мне не хочется выделять кого-то. В общем, важна сама тенденция: ребята интересуются, ходят даже люди, которых я иногда и по фамилии не знаю. В лицо знаю, а вот кто он – пока не всех знаю. Но, в принципе, у меня не было каких-то особых потрясений в последнее время на этой почве. Интересным больше показалось то, что Корндорф привозил или Суслин. Хорошие произведения. Вот в следующем году, если получится, проведем фестиваль, посвященный десятилетию АСМа. Может, что-то будет и интересное.

- А какие сочинения привозили Корндорф и Суслин?

- У Суслина мне особенно понравилось его последнее сочинение, где он много работает с микроинтерваликой. Очень симпатичные фактуры. В частности, его «Белый траур» – это пьеса памяти Ведерникова.

- А у Корндорфа?

- У Николая – очень интересный «Континуум для органа и ударных». Это большое, на час двадцать, произведение и производит впечатление очень сильное. И еще недавно я услышал (правда, в не очень качественной записи) оперу Тарнопольского, и мне показалось, что это просто гениальное произведение у него... многое там меня заинтересовало. Её надо мне обязательно еще внимательнее посмотреть, послушать. То, что это серьезная и очень сильная работа – безусловно. А как там с действием, с режиссурой – это другой вопрос. Сама же музыка впечатляет.

- А каково ваше отношение к собственным произведениям по-

следних двух лет?

- Не знаю... Главное, как мне кажется, это то, что всё равно человек должен что-то делать, а вот как и что из этого получается – это вопрос.

У меня, наверное, происходит сейчас какое-то "свертывание" прежней моей концепции. Причем, это все подспудно созревало. Я ничего специального не делал – так получилось. И сейчас нужно искать новый какой-то подход, какое-то новое движение.

- А в чем это должно или может проявиться?

- Опять же, не знаю. Этого никто не знает. Всё осознается позже. Если что-то оказывается важным, то оно потом обязательно проявится и будет развиваться дальше. Сейчас, например, несколько сочинений у меня появилось, но куда и во что в плане стилистики это выльется – это я сейчас не могу сказать.

- Спасибо за откровенность... Возвращаясь к нашему разговору о поездках – что еще было интересного?

- Да... Так вот получилось, что я недавно побывал в Швейцарии, потому что и там тоже очень хороший прошел фестиваль русской музыки¹²³.

Фестиваль шел девять дней, и более 10 концертов состоялось. Там уже, в основном, были только профессиональные исполнители, причем из разных стран. Очень любопытные концерты. Игралось там музыка и дореволюционных русских авторов, и композиторов первого авангарда, и советских, и нынешних российских, и из зарубежной диаспоры. Много было таких имен, которых мы сейчас даже и не знаем, практически: Шилленгер, например, или Гуржиев – наш философ-эзотерик. Вообще, очень много было вытаснено ими на свет – программа великолепная просто. Я, откровенно говоря, даже позавидовал немного, потому что в нашем отечестве собрать такую коллекцию раритетов пока еще никому не удавалось.

А у меня там исполнялось два заказных сочинения. Одно – это фортепианный дуэт в четвертитоновом соотношении, который мне уже года два назад предложили сделать Гертруда Шнайдер и Томас Бакли. Они достаточно известны и много лет играют вместе именно такого рода музыку. Назвал я это сочинение «Vers libre»...

Да, у Герруды Шнайдер и Томаса Бакли был даже целый концерт на этом фестивале, в котором прозвучало несколько четвертитоновых сочинений Ивана Вышнеградского (можно сказать, отца четвертитоники). А моя премьера состоялась, так сказать, "под занавес".

- А второе сочинение?

- Второе – очень забавное получилось. На фестивале был композитор Урс Петер Шнайдер – интересный композитор и концептуалист, к тому же. Вот он и придумал для этого фестиваля специальную акцию в двух концертах под названием «Русское искусство XX века». И наше искусство XX-го века было представлено, практически, каждым годом, то есть он выбрал ряд небольших музыкальных пьес, ряд сти-

¹²³ «Русская музыка XX века».

хотворений и картин, которые были связаны с одним каким-то годом. Например, 1900-й год – пьесы Лядова, 1901-й год – картины Ларионова, 1902-й год – стихи Бальмонта..... И вот так все 99-ть лет были сделаны! А для 99 года он попросил, чтобы я специально написал пьеску минуты на три-четыре для струнного трио. Называется она, поскольку это связано именно с последним годом нашего века: «Словарь непечатных выражений», а в скобках – «Последняя пьеса XX века». Сочинение получилось довольно резкое, может быть, даже грубоватое в чем то: как бы здесь можно высказать об этом веке всё, что вы думаете – хороший он или плохой.....

Композиция 76. Урок музыки в византийской школе (1998)

для теноровой блокфлейты 15' ПО заказу Конрада Штайнманна. Посвящается Конраду Штайнманну. Первое исполнение – Базель (Швейцария), Фестиваль блокфлейтовой музыки / Конрад Штайнманн.

- ...Как-то один швейцарский блок-флейтист – Конрад Штайнманн – попросил меня написать специально для него сольную пьесу и, причем, чтобы она была каким-нибудь образом связана с византийской музыкой...

- А почему именно с этой музыкой?

- А потому, что он в первом отделении хотел поиграть подлинную византийскую музыку, а во втором – исполнить пару современных сочинений, и, в том числе, одно мое....

Главная идея здесь заключается вот в чем: я придумал театральную сценку, в которой учитель показывает своим ученикам, какую музыку следует и какую музыку не следует писать. Сначала учитель (его можно даже одеть соответствующим образом) рассказывает о музыке, какую писать следует (все это у меня записано перед нотным текстом): то есть, прежде всего, гармоничную и красивую (в его понимание, естественно!) и затем играет её. А играет он музыку, которую, естественно, сделал я, но в стиле композитора Кукузеля (у меня тогда уже были все необходимые расшифровки отдельных его интонаций из разных сочинений, и я просто перетасовал их в нужном порядке).

- А где вы достали эти расшифровки?

- Их прислал мне сам Конрад Штайнманн.

Далее учитель рассказывает ученикам, какую музыку писать не надо, то есть: каких не должно быть, скажем, ритмов – и играет, каких не должно быть ладов – опять играет, каких не должно быть приемов звукоизвлечения – опять играет. Так, в целом, получаются три вариации, доходящие до полной антихудожественной импровизации и даже бесноватых каких-то театрализованных действий, потому что в конце я даю исполнителю возможность импровизировать и с самыми "ненормальными звуками" и с различными движениями – он может вернуться, крутиться, и чуть ли не падать.

- А что означает здесь "ненормальные звуки"?
 - Вибрации всякие, звуки с шипом, с голосом, тремолирующие, аккорды.
 - А ритмический материал?
 - Ритм, кстати, здесь тоже подлинный – он есть в расшифровках.
- Я вообще довольно долго сидел над всем этим, смотрел, читал книги.
- И какие?
 - Ну, хотя бы того же Герцмана¹²⁴. Но там, правда, нет ни одной расшифровки, кстати... Просто описание...
 - А просчитывались ли вами заранее какие-либо гармонические закономерности: такие, например, как остановки в конце каждой "музыкальной строки", сделанные на звуках начального мотива.
 - Нет – это случайность.
 - Может быть, все-таки это закономерность...
 - Ну, какая-то в этом может быть и есть закономерность, наверное. Сейчас ты говоришь: "свободное", а потом выясняется, что эта свобода оказалась под властью разума.
 - В целом, в вашем материале акцент сделан на том, как не следует писать музыку.....
 - Собственно, ради этого и создавалось такое сочинение. правда, византийскую линию я довел до логического конца, потому что после всех "крамольных" примеров учитель у меня возвращается к "нормальной" музыке – к репризе кукузелевской первой части.
 - Темп здесь вы не указываете.
 - Ну так – традиция. Исполнитель должен знать, как играть византийскую музыку. Ну, а если не знает – должен узнать. Потому что, мы у Баха не пишем: четверть равна столько-то. В тех же Бранденбургских концертах не стоит ни Allegro, ни Andante...

Композиция 78. Graffiti (Граффити) (1998)

Тоннель на улице Оппенхаймер во Франкфурте-на-Майне, для семи исполнителей 8°. Esecutori: Ob., Cl., Fag., V-no, V-c., Mar., P-no. По заказу ансамбля ARCHAEUS. Издание – М.Р. Belaieff.

- Граффити – это своего рода "виды живописного хулиганства": эти рисунки могут быть и на домах, и в переходах, и где угодно... Причем, кстати, часто и с определенной стилистикой. Там, на Западе, это вообще очень практикуется...

А появилась у меня мысль сделать нечто подобное в нотах, когда я был приглашен по беляевской стипендии во Франкфурт. И как раз там-то я и увидел очень много всякого рода этих рисунков. Причем, они и очень красивыми бывают иногда, как, хотя бы, в этом же оппенхаймерском тоннеле. И поэтому у меня, собственно, и возникла идея сделать весь этот разрисованный тоннель в партитуре, потому что все его рисунки вместе – это уже готовая партитура. А цвет в ней

¹²⁴ Герцман Е. Византийское музыкознание. Л., 1988.

– это, практически, характеры.

- А как вы переводили в музыку цвет?

- Я просто писал цветными ручками, но для издания, кстати, придумал и другой вариант – к каждой фразе приписал ремарку: "красная", "синяя", "черная", то есть каждый из исполнителей (а их у меня семь) должен играть то красным цветом, то синим, а здесь черным и так далее.

- А как можно "играть синим цветом"? Поясните, пожалуйста...

- Вот это уже не моя проблема – это головная боль исполнителей. Написано играть синим – будь добр, играй синим. Но, естественно, каждый цветовой тон – не обязательно какой-то один характер. Нет! Он может иметь и разные характеры...

Да, кстати – это сочинение скоро будет издано в Беляевском издательстве.

- А когда предполагается исполнение «Граффити»?

- Оно уже было сыграно в Бакэо, в июне, поскольку я и написал его специально для румынского ансамбля ARCHAEOUS, которым руководит мой хороший друг и композитор Ливиу Данчану. Но как это было сыграно? Сам я не слышал, а он мне написал, что получилось даже очень и очень интересно.

- Что касается формы сочинения – как она складывалась?

- Вообще-то я подзреваю, что это всё далеко не свободно, потому что я здесь был "связан" теми рисунками и цветами из тоннеля. То есть – "либретто" как бы уже было, хотя достаточно абстрактное, но всё-таки было. Ведь, если какая-то тоннельная линия утолщается или уплывает, например, вверх, то все эти изменения я обязательно старался зафиксировать в нотах. Поэтому мои "музыкальные линии" имеют самые разные конфигурации: они могут быть извилистые, прямые, короткие, длинные и так далее...

Вообще, работа была достаточно трудная... И тоннель не маленький – метров пятьдесят, да еще с двух сторон разрисованный. Рисунков где-то больше, где-то меньше, а где-то они просто "лезут" друг на друга. Поэтому, кстати, и у меня в партитуре есть места с такой же "давкой".

Да, вот еще что: помимо этого переноса рисунков в музыку, я тут себе еще одну задачу – чисто фоническую – поставил. Мне хотелось, чтобы в начале музыка была достаточно "отчетливой", даже традиционной в чем-то (хотя и квази-сериальной, додекафонной), а потом, чтобы эта традиционность постепенно разрушалась и в конце уже не было вообще ни одного "нормального" звука...

Композиция 79. Corona di sonetti (Венок сонетов)(1999)

для блокфлейты и клавесина 20'. По заказу Конрада Штайнманна и Петьи Кауфман (Швейцария).

- «Венок сонетов» – как известно, очень нетривиальный стихотворный жанр: 15 сонетов, в которых последняя строчка предыдущего

сонета является первой следующего, а последний, пятнадцатый – magistral – состоит из первых строк всех четырнадцати. Уникальная, почти математическая структура!

Причем, в первом четверостишии используется рифма-структура "а-в-в-а", и я иногда делаю не только гармоническое "а-в-в-а", а иногда и временное, и еще какое-то, то есть всё время создаю одну и ту же рифму (не знаю, может быть, это даже будет слышаться к концу), а в последних шести стихах появляется другая рифма – "а-в-с-с-в-а".

- Как много разных фактур в одном сочинении!

- Да, это тут просто необходимо – ведь в каждом сонете нужны свои "рифмы-фактуры". А в последнем сонете у меня собрано все, что были в предыдущих. Вообще, я сонеты делал именно как форму, как структуру – остальное меня не интересовало. Меня интересовал исключительно только сам структурный момент: его я абсолютизировал и по нему стал работать

- Интересно, что некоторые из этих фактур встречались в предыдущих ваших сочинениях...

- Это плохо! Вы меня немного расстроили... Раз повторяешься, то уже тебе конец как композитору. Но, откровенно говоря, тут и не было идеи на придумывание каких-то новых фактур.

- Темп везде свободный?

- Темп очень условный.

- А настроение?

- Не знаю... Я не слышал этого – это сочинение не игралось у меня еще...

- Но внутри вас в каком характере, хотя бы приблизительно, все это звучит?

- Не знаю, не знаю... По крайней мере, не могу провести никакой параллели с чем-нибудь, потому что ты сам слышишь здесь одно, а у исполнителей может и другое получиться. Я даже не знаю, как эти отдельные детали все вместе – то есть как целое – будут звучать. Может быть, это вообще очень скучно получится. Вообще, композиция – это в смысле предельшанья очень "рисковое" предприятие...

- Готовится ли издание этой композиции?

- Издание? Не знаю, как получится...

- Вероятно, издание будет осуществляться по договору с издательством Сикорского?

- Ну нет, у него просто права на мои сочинения, то есть он просто забирает всё. Но это не значит, что всё будет издаваться. Есть хорошие – эксклюзивные – договоры, когда оговаривается, что каждое сочинение будет покупаться и издаваться. Вот, скажем, Раскатов такой договор с Беляевым подписал. А Сикорский, он просто охраняет мои сочинения, сделанные в советские годы и имеет на них мировые права. Что-то он, конечно, потихоньку издает. А вот с новыми сочинениями я волен делать, что хочу. Кто попросит – тому и отдам.

Композиция 80. *Vers libre* (1999)

для двух фортепиано в четвертитонах 10'. По заказу фортепианного дуэта Томаса Бакли и Гертруд Шнайдер. (Швейцария). Первое исполнение – Билль (Швейцария), Фестиваль «Русская музыка 20 века» / Томас Бакли, Гертруд Шнайдер.

- Это четвертитоновое сочинение... Написано оно для двух фортепиано, настроенных в четверть тона по отношению друг к другу: одно "ля" равно 440, а другое "ля" – 428..

Как я уже говорил, сочинение это заказное, сделано к швейцарскому фестивалю "Русская музыка XX века" для очень известного европейского дуэта Томаса Бакли и Гертруды Шнайдер.

- В глаза сразу бросается ритмика – она здесь у вас чисто алеаторическая...

- Да. Звучание очень неровное – не "прямые" восьмые. Ведь «*Vers libre*» – это как стихи Маяковского, у которого все строчки разные по длине. Вот эту закономерность я как раз и решил смоделировать в своей партитуре, то есть именно "*vers libre*" – свободный, белый стих.

- А почему запись отдельных партий не сделана в виде традиционной партитуры?

- Специально... Чтобы не было совпадающих вертикалей. Если я напишу это в виде партитуры, то пианисты будут мучаться, стремясь попасть в нужное место, а при отдельных партиях они играют совершенно свободно.

- В этом сочинение опять какое-то удивительное множество фактур...

- Это всё из-за стихов. Но, кстати говоря, что-то иногда и повторяется – здесь явно есть какая-то объединяющая структура. Но что – точно не скажу. И исполнители об этом мне тоже говорили. Я так думаю, что если мы создаем мелодию определенными нотами, порой повторяющимися, то почему, собственно, нельзя создать и форму с определенной системой повторяющихся фактур?

- А как пианисты на фестивале справились с вашим сочинением?

- ...Я приехал, откровенно говоря, "на всё готовое", потому что они без меня всё поняли, отрепетировали и привели в полный порядок. Кстати, Шнайдер в консерватории города Билль является профессором класса ... четвертитоновой музыки для двух роялей. Представляете, есть такой специальный курс!.....

Первая половина сочинения складывается очень спокойно, можно сказать, экспозиционно (хотя здесь и встречаются разные, иногда даже контрастные фактуры), а вот вторая половина, она, наоборот, как-то вся "вытягивается" – я всё время смотрел, чтобы одна фактура обязательно перебивала другую или как-то влезала в нее и чтобы при этом они органично сцеплялись. То есть не просто: "хоп!" и следующая. Тут есть какая-то общая зависимость, закономерность – я ее чувствую. Но какая – этого я еще не понял, честно говоря...

- Такое фактурное многообразие, связи фактур – это становится вероятно вашей стилистической "эмблемой"?

- Правильно, потому что я всю жизнь считал, что если есть фактура в произведении, то и произведение есть, а если не найдена фактура, то и произведения нет. На мой взгляд, в современной музыке – это самое главное: не мелодия, не мотив, не гармония, а именно фактура.....

Композиция 81. «Словарь непечатных выражений» (1999)

для струнного трио 3'. По заказу швейцарского фестиваля "Русская музыка 20 века". Первое исполнение – Берн (Швейцария) / Доминик Цумштайн, Даниэлла Шар, Река Яксис.

- Это сочинение для струнного трио. Оно из разряда веселых и даже, можно сказать, забавных. Написано оно все для того же швейцарского фестиваля, что и «Vers libre».

Как я уже рассказывал вам, Урс Петер Шнайдер попросил меня для своей акции, в которой каждый год 20-го века был представлен каким-либо произведением искусства, написать небольшую пьесу. Ну, естественно, что роль "завершителя столетия" мне, конечно, понравилась, и я сделал этот «Словарь непечатных выражений»...

Идея здесь простая: музыканты, а заодно и слушатели, могут "виртуально" ругать весь наш XX век за все его грехи. В партитуре есть 26 музыкальных фраз и каждая, как видите, отмечена соответствующей буквой латинского алфавита. Причем, каждая из этих букв обязательно должна произноситься исполнителями, а что за этими буквами кроется – тут каждый сообразуется со своей фантазией. Музыканты произносят букву "А" и исполнение началось, то есть, грубо говоря, обругали за что-то XX век и – заиграли, затем следующая буква – новая фактура, затем третья буква – опять новая фактура и так далее, и так далее. И музыка всем своим настроением, динамикой и особенно фактурой помогает музыкантам вспомнить все возможные "непечатные выражения"...

- Буквы произносятся до музыкального текста или во время?

- Здесь всё одновременно происходит.

- А означают эти буквы какие-нибудь конкретные слова?

- Нет. Музыканты и слушатели домысливают сами. Зачем всё обнажать? Это ведь все немножко и хохмочка, и театр, причем, с интригующим подзаголовком – «Последняя пьеса двадцатого столетия»¹²⁵.

- И было смешно?

- Да, все от души повеселились.

Здесь, кстати, очень много фактур, которые уже встречались у меня, поэтому мною и не вводится никакая новая...

¹²⁵ В каталоге основных сочинений Виктора Екимовского – это действительно последняя пьеса, написанная им в XX столетии (май, 1999 год).

- Почему новая фактура – это так обязательно для вас?
- У меня такая позиция. Да и не только у меня. Тот же, например, Дебюсси (да, в общем, и кто угодно!) – как мне кажется, он создавал всегда сначала какую-то конструктивную идею, фактуру, а не новый музыкальный образ. Образ рождается от фактуры, и только она и дает образ.....

Глава 3

«На распутье!?»

- Скажите, пожалуйста, Виктор Алексеевич, видите ли вы какую-либо закономерность в развитии своей композиторской техники на протяжении последних двадцати лет?

- Возможно, она есть. Единственное, что в этом отношении могу сказать определенно: всё, что я видел интересное, новое в мировой музыкальной технике, я старался опробовать и в своем творчестве.

- А вам не кажется, что в последних ваших сочинениях, в отличие от более ранних, уже узнается и определенный "технический почерк"...

- Это плохо!

- Почему "плохо"?

- Потому что к такой определенности я никогда не стремился и всегда стоял на том, чтобы каждое мое сочинение было обязательно экспериментом. И до какого-то момента это действительно было так, а сейчас – не знаю... Может быть, я перешел в другое качество и не должен это осуждать, а должен с других позиций смотреть, но с той позиции, которая продолжалась больше двадцати лет – это большой минус, если я не нахожу радикально новых композиционных путей. Магистральный путь, то есть: написать одно сочинение, а потом всю жизнь на нём только и существовать, в его стилистике только и вернуться – это не для меня, это совершенно мне не интересно. А вот всякий раз создавать новые, непохожие сочинения – вот это для меня всегда было самым главным...

- А теоретическое образование повлияло каким-либо образом на ваши композиторские поиски, композиторскую технику?

- Наверное, да... Хотя бы даже в том, что просто обогатило меня и подтолкнуло к многочисленным экспериментам в моей творческой "лаборатории"...

- По вашему мнению, что лежит, как правило, в основе ваших сочинений – какой-то эмоциональный посыл или, все-таки, больше определенная конструктивная идея?

- Вообще, мне кажется, что когда задумывается произведение, то представить себе его эмоциональный спектр – это отнюдь не самое главное... Видимо, всегда происходит некоторая диффузия начального эмоционального представления и какого-то технологического варианта его воплощения. Просто так, отдельно, эмоцию я не могу себе представить – она должна облечься во что-то мне технически понятное – только тогда я ее почувствую. И со временем, я, наверное, настолько привык к такому синтезу, что у меня это и рождается только вместе. Другими словами, если, например, возникает какая-нибудь композиционная идея, то она возникает уже структурированной, то есть ты представляешь ее либо в оркестре, либо у фортепиано, и это уже структурирование, это уже теоретический момент, который сразу начинает копошиться в сознании, он не может сидеть спокойно, и это

обрастает сразу и какими-то фактурными элементами, и тембровыми – я себе обычно представляю вполне определенный оркестр, его отдельные инструменты, их звучание – и тогда, естественно, процесс пошел...

- А драматургия этого процесса, она видится вами изначально и целиком?

- Как правило, да! И она имеет свои характерные особенности.

- Какие?

- Во-первых, мои сочинения в подавляющем большинстве одночастные. Зачем свою мысль расплывать на несколько частей? Это традиция классики.

Во-вторых, все мои сочинения, как правило, небольшие. Ведь у каждого композитора для экспонирования, развития и завершения какой-либо музыкальной мысли требуется свое "внутреннее время". Вот у Шнитке – это обычно сорок минут, да? А у Корндорфа – двадцать-двадцать две минуты. Какое сочинение ни возьми, например, его «Колыбельную» для двух роялей – 20 минут, «Гимн» – 23 минуты. То есть у каждой мысли – только своя жизнь, только свое время. И никуда от этого не денешься. Я, например, люблю, как правило, лаконичное высказывание... у меня даже образовался своеобразный "временной стандарт" – около двенадцати минут (примеров здесь очень много – это и «Соната с похоронным маршем» и «Симфонические танцы», и «В созвездии Гончих псов», и «Манда́ла», и «Сублимация»...). Поэтому мне, наверно, легче и общую драматургию сочинения представить. Хотя, конечно, детали, они всё равно дорабатываются потом, но общую драматургическую арку, какую-то несущую структуру я представляю сразу. И если я ее знаю, хотя до конца ещё могу ее и не осознавать, то тогда всё нормально. А вот сочинять по такту я не могу... Нет! Я так совсем не могу.

- А как выглядит ваш эмоциональный мир в момент сочинения?

- По-моему, у меня он вообще не возникает. Иногда я замечал совсем другое в себе... я замечал, что когда у меня рождается музыкальная идея, то одновременно с ней возникает и какая-то внутренняя лихорадка. Причем она не облечена в то, что как бы мне приятно, интересно или еще во что-то, нет! А вот какое-то возбуждение от того, что эта идея появилась, что она теперь существует (!) – это есть. Но какой тут "эмоциональный знак" – плюс, минус, серединка – этого я не знаю.....

Известен такой анекдот, ну, скорее даже не анекдот, а реальная история из жизни Тактакишвили, который сидел на просмотре своего балета и в нём вдруг пошла какая-то душещипательная мелодия, так он якобы чуть ли не разрыдался: "Неужели это написал я?". Такие вещи могут быть, естественно, у каждого, и бывает, что можно и поругать сочинение, над которым сидишь и мучаешься целый год, а можно и порадоваться. Всё может быть. И даже надоест собственное сочинение может – это я очень хорошо понимаю. Но это как бы только отклик, это уже что-то ретроспективное. А вообще, вот такое лихорадочное состояние у меня бывает, но проходит, в общем, достаточно

быстро.

- У одного известного писателя были моменты, когда он даже плакал, если его герои болели и страдали.

- Ну, нервных творцов на свете много. Ведь все люди разные, а композиторам ничто "человеческое не чуждо"... Чайковский же тоже рыдал над «Пиковой дамой» (об этом есть разговор в его письмах). Ну, мало ли что бывает. Это зависит от темперамента.

- Вы в этом отношении спокойный человек?

- Да, совершенно. Я не знаю вообще никакой музыки на свете, над которой я сидел бы и плакал – ни над своей, ни над чужой. Тем более, что своя уже надоела – ты же ее знаешь вдоль и поперек.

Единственное, что я могу сказать, и все композиторы, наверное, с этим согласятся: есть любимые сочинения, причем они могут быть и не самыми лучшими, и есть менее любимые. Вот и все...

- А что делает сочинения любимыми?

- Это приходит только со временем. Вот, например, ты написал сочинение, оно исполняется несколько лет подряд и вдруг перестало играть, а лет через десять ты наткнулся на него, решил послушать (или где-то тебя опять заиграли) – и вот этот момент может оказаться очень объективным "оценочным фактором" и вызвать либо сильную симпатию в собственному сочинению, либо даже антипатию. И то же я могу сказать о своих пристрастиях и к сочинениям того же Прокофьева или любого другого композитора.

- Вы любите повторно слушать свои сочинения?

- Это редко бывает, честно говоря. Хотя, если быть совсем откровенным, то в последние годы (и не знаю даже почему – может быть, стал более сентиментальным?) я иногда некоторые свои сочинения всё-таки слушаю.

- И какие?

- Скорее всего немножечко душещипательные. Но такое бывает редко.

- Скажите, пожалуйста, ощущали ли вы непосредственное или опосредованное воздействие на свое сочинительство каких-либо приятных и неприятных жизненных обстоятельств?

- В общем-то, всякое бывало.

- А с какими сочинениями это связано?

- Я думаю, что где-то во второй половине XX века (у нас, по крайней мере), музыка стала какой-то особенно трагической... А вот просто красивой, какой-нибудь гайдновской музыки в XX веке нет и это точно. И такая линия коснулась всех. Поэтому, наверное, и каждое мое серьезное произведение всегда оказывалось тоже драматическим и с обязательным каким-нибудь апофеозом – неважно каким, но всё равно: через "тернии к звездам". Я думаю, что в этом есть даже определенная вина нашей советской идеологии, поскольку большинство из нас старались всегда что-то сделать ей в противовес. Возьмите любую симфонию Вайнберга. У него же все они трагические, с войной ли это связано или с чем-либо еще – всё равно. То же у Шостаковича и у других...

- А какие из своих сочинений вы можете привести в качестве наиболее драматических?

- Ну, хотя бы, «Соната с похоронным маршем» для фортепиано. Тут специальной программы нет. И почему появилась такая идея, мне трудно сказать. В общем, жизнь у меня была в тот период особенно трудная: приходилось бороться со многими вещами. Если это вспомнить – 81-й год, да?,- то ведь даже со всяким официозом идеологическим надо было как-то бороться и это доставляло много неприятностей. Да и все настроения в те времена были конечно нежизнерадостные. Правда, я сделал в сонате так, чтобы этого похоронного марша в основном, чистом виде и не было: есть только намеки на него...., но все равно – настроение ведь чувствуется...

Еще где? Трудно сказать сразу... У меня очень редко бывает так, что когда что-то случается – то сразу это и отражается в музыке. Ну, а вообще... Я не хочу лезть в свою личную жизнь, но, не рассказывая об этом подробно, можно что-то и вспомнить. Допустим, рождение сына – это же какой момент! И у меня он вызвал удивительно хорошую реакцию в творческом плане, хотя времени в первые месяцы стало категорически не хватать. Конечно, при таких событиях обязательно бывают какие-то мощные всплески энергии... Я еще так думаю, что есть натуры к тому же еще и просто очень впечатлительные. И если что-то в их жизни произошло, то они просто не могут всем об этом не рассказать, а для других их творчество – это тоже самое: как бы всем и обо всем рассказываешь. Я скорее ко вторым отношусь. И по-другому, по-моему, не должно быть. Ведь искусство чем отличается от жизни? Это то, чего не бывает в жизни. А если это отражение жизни, то это будет как бы фотография, калька, слепок... И поэтому мне всегда представлялось, что самые общие идеи в искусстве, менее конкретные, они для сознания более интересны, чем обычные какие-то жизненные ситуации. Например, ты палец прищемил и кричишь целый день – ну и что? Неужели это нужно отражать? Как Маяковский говорил: "Я знаю, что гвоздь у меня в сапоге кошмарнее, чем вся фантазия у Гете". И что? Он прав? Мне кажется – это внешний момент. Пусть, конечно, это будет у кого-то в музыке, но я лично этого не люблю.

- А помогает вам работа выйти из-под власти неприятных обстоятельств, отключиться от них?

- Дело в том, что, как мне кажется, у большинства композиторов сейчас принцип работы стал немножко иной. Вот Чайковский писал, что с десяти до двенадцати он занимается сочинением музыки. Сейчас это нонсенс, этого не может быть: ты придумал что-то – и ты уже работаешь, и я не могу по два часа сидеть – я сижу сутками, я должен! это сделать. И поэтому такой регламентированной каждодневной или еженедельной работы у меня нет и не бывает. И если вдруг возникнет какой-то замысел – я плюну, пошлю всё к черту и засяду, и буду работать..... Я помню, как один раз писал сочинение и хотел всё это скорее закончить, поэтому спал по два часа в сутки и даже ложился спать одетым, потому что так долго не проспичь – неудобно.

- А что это было за сочинение?
- Это был адский труд – «Симфонические танцы» для рояля с оркестром. Я их писал в 93-м году. Шестидесятистрочная партитурная бумага в сто с лишним страниц! Нот – смертельное количество! Но зато в три месяца сочинил и даже переписал начисто.
- А зачем вы так спешили?
- Вот потому, что я не люблю как раз растягивать работу на месяцы и тем более годы. Я совсем не понимаю, как люди могут сесть за стол и понемножечку работать. Мне кажется: или ты работаешь, или ты не работаешь. Причем обязательно с самым большим напряжением
- Итак, у вас нет произведений, напрямую связанных с какими-то автобиографическими событиями. И это обусловлено, прежде всего, тем, что идеи, которые возникают в вашем сознании, вы считаете более интересными и более красивыми, чем любые жизненные коллизии.
- Да, именно так.
- Скажите, пожалуйста, а есть что-то, что вам не нравится в своих сочинениях? Что огорчает вас даже спустя годы?
- Да, у меня есть даже целые композиции такие – это вещи, которые я не считаю своими основными сочинениями, почему, собственно, и не вносил их в свой каталог. Но они не то, что неудачные, а просто сознательно написанные не в связи с моей главной идеей. Ну, например, попросил меня один приятель сделать музыку к детскому кукольному спектаклю. Причем сразу было дано условие, чтобы это было понятно, доступно детям, чтобы были песенки какие-то детские и тому подобное... Так это же заведомо ограничило всю мою свободу. Потом была пара сочинений с типично советской тематикой прошлых времен, которые мне заказало министерство. И их я тоже не отношу к разряду творческих. Они есть вообще, но никто о них не знает и не будет знать. Это всё типа ранних шнитковских сочинений, таких как «Песни войны и мира», «Нагасаки», ну то есть тех, о которых он сам говорит как о сделке с советской властью и еще с чем-то¹²⁶. Сейчас я на это смотрю проще. Думаю, что все они сделаны мною просто вместо того, чтобы идти мести улице. Поэтому я переживаю немножко за такие сочинения... Я помню как Дима Смирнов однажды сказал: "Я сочинил партийный заказ – кантату – и получил за нее деньги, а ведь никто это играть не будет и никому это не надо". Министерство тогда нас, молодых, прижимало и говорило: "Что вы там пишете?! Вы пишете что-нибудь нормальное, хорошее. И мы сейчас же заключим договор". И Дима меня этим сбил, так что я тогда тоже "оступился" и в пять дней написал даже какую-то симфоническую поэму.
- А вычеркнутые из основного списка «Подблюдные гадания»?
- Ну, есть еще и сочинения, к которым у меня просто душа не лежит. Я написал, например, два сочинения для народного оркестра. Первое – симпатичные песенные обработки, а во втором я попытался

¹²⁶ Речь идет о беседах Альфреда Шнитке из книги Д.И. Шульгина «Годы неизвестности Альфреда Шнитке».

рискнуть сделать что-то даже авангардное для народного оркестра (ритмика безумная, кстати, тональности и мелодии практически нет – только какие-то пятна колористические). Так один раз это сыграли, но записи не осталось, потому что на следующий день Радио сразу же размагнитило: им не нужно такое. Но я всё равно остался этим сочинением недоволен.

- Почему?

- Всё-таки у меня не лежала душа к народному оркестру. Это был только момент какой-то игры: а вот дам им прикурить современной музыкой! Но сочинение неорганичное получилось, поэтому я его и исключил из основного каталога.

- А как оно называлось?

- «Andante e mesto».

- У вас когда-нибудь было такое ощущение, что вашей рукой кто-то водит?

- Нет! Никогда! Я рационалист в этом вопросе.

- Вот вы говорили, что иногда бывает ощущение, что "пошло, зазвучало, и как-то видишь идею и отдельными кусками слышишь музыку" – не могли бы вы рассказать об этом поподробнее...

- Я думаю, что под словом "идея", о которой я часто с вами говорю, подразумевается не только мысль общего порядка, но и вся структура сочинения, которая должна "вылезти" на ее основе. И она не видна целиком, а проступает только пятнами, но она уже есть. И она может потом как-то меняться и развиваться в деталях, и всё это может даже привести немножко к другому моменту, но всё равно – идея всегда целостная и охватывает абсолютно всё. Я словно во сне слышу произведение и когда просыпаюсь – знаю, что я его слышал, но вот деталей я никаких не различаю.

Вот однажды у меня был сон, что я присутствую на исполнении собственной симфонии (название «Симфония» пришло именно во сне). Встал: "Здорово!". Но абсолютно не мог вспомнить: ни даже с какой ноты она начинается, ни что там вообще было... А вот ощущение этой музыки и то, что это было здорово – оно сохранилось.

Вообще, когда садишься работать, то первоначально эта идея может быть и не звуковой. То есть, я не знаю основной, извините, "темочки" – ничего этого нет еще. Но когда делаешь уже наброски какие-то, то они могут быть и целыми звуковыми кусками или, наоборот, только двумя-тремя нотами, или даже обычными краткими литературными записями (в последнее время я особенно часто пишу словами, что должно быть в сочинении в тот или другой момент: какая должна быть, скажем, кульминация; какая фактура и из чего она должна состоять), но не ноты! И так на нотном листе у меня обычным текстом бывает написано, практически, всё. И уже когда вот такое что-то более-менее определенное приходит, вот тогда я уже могу сесть и это самый трудный момент – сесть за стол или за инструмент (ну, обычно за стол – за инструментом я почти не работаю) и материализовать эту текстовую запись. Причем, иногда я вижу фактуру, но не знаю – будет она записана нотами или чем-то еще, то есть: какая

будет запись – нормативная или мне придется придумывать что-то особенное.... И я только приблизительно представляю себе то, что будет играть отдельные инструменты. Но что полностью – этого я до окончания работы над сочинением не вижу и не слышу. Вот, когда у Мессиаана спросили про его «Эпот» в «Хронохромии» (там восемнадцать голосов птичьих, и у каждого что-то своё): "Вы можете все это слышать одновременно?" Он ответил: "Ну, если очень медленно идти по партитуре, то, может быть, и смогу. Но зачем это надо?!". Он просто представлял себе общую картину, а детали – они ничего не дают.

- О возможности такой методики "глобального предсочинения" в своем творчестве рассказывал и Шнитке

- Я не знал, что он так делал. Значит, этот метод вполне объективный. Ты представляешь себе всё, тебе надо как-то обозначить это, надо зафиксировать общую картину, чтобы ты не забыл ничего, потому что всё это трудно держать в памяти, особенно, если сочинение будет громадным.....

- В ваших сочинениях есть различного рода обращения к музыке композиторов прошедших столетий, от мельчайших псевдоцитат до крупного полицитатного «Бранденбургского концерта». Здесь, естественным образом, возникает проблема: Екимовский и традиция. Как вы сами видите в своем творчестве решение этой проблемы?

- Мне трудно себя анализировать, честно говоря. Если говорить о более простых вещах, то у меня, например, совершенно как-то неосознанно появилось несколько сочинений, которые напрямую аллюзируют к прошлому. Ну, вот, хотя бы этот «Бранденбургский концерт». Я здесь вытащил из Баха самые запредельные ненормативные вещи и связал их в таком количестве и порядке, что получилась и полиметрия невозможная для Баха, и диссонансы какие-то невероятные, которые у Баха очень редко встречаются. Или вот несколько сочинений, которые появились с названиями из прошлых знаков, так сказать. Вот «Лунная соната», например, или «Симфонические танцы», которые, конечно же, сразу будут аллюзировать на Рахманинова. То же можно сказать и о пьесах для клавесина, которые называются «La Favorite» и «La Non-favorite» – совершенно явная аллюзия на Куперена. Или «Симфонические танцы», которые я мечтал написать лет двадцать уже.

- И именно под этим названием?

- Да! У меня ведь была специальная записная книжка с композиторскими планами (я как раз тогда закончил институт). И там штук двадцать было сочинений, из которых половину, наверное, я реализовал только спустя десять, пятнадцать лет.

- А что помешало вам реализовать из сразу?

- Так ведь меня, как говорится, "забрили" в армию и три года буквально вылетело.

Так вот – по поводу традиций. Это у меня, как мне кажется, только какой-то верхний слой... Я думаю, что в основном – всё-таки! – я выражаю свои мысли именно фактурами... Конечно, среди них есть такие, которые я считаю собственным своим изобретением, но есть и

фактуры, которые ничем не отличаются, например, от бетховенских. По крайней мере, по своей консистенции – те же его крещендо, диминуэндо, накопления, ослабления – это всё то же самое. И, видимо, в этом тоже есть моё соблюдение традиций... (хотя, конечно, даже эти мои фактуры всё же немножко отличаются от прежних).

- А как вы рассматриваете в этом аспекте ваше «Balletto», в котором нет ни одной ноты?

- Всё равно это традиционная структура! Там есть драматургия, там есть форма, накопление, и неважно из каких звуков это состоит и как это делается.

Поэтому, я считаю себя, в общем, скорее традиционалистом... "взламывать основы" музыки у меня не получается – я бы хотел, может быть, этого, но я не знаю, как такое сделать. Есть, конечно, композиторы: их можно назвать скорее не столько композиторами, сколько "акционерами" (от слова "акция", естественно), которые создают какие-то совершенно невероятные новые вещи. Мне недавно рассказали, что, например, один композитор в Потсдаме, где шла громадная стройка, устроил "балет кранов": то есть там стояло штук 50 кранов, и все они сразу заездили, зашуршали. Так что это? Если это хоть каким-то боком может быть причислено к музыкальным произведениям, потому что скрежет – это тоже музыкально, значит, всё-таки, получилось музыкальное произведение. И в моем понимании именно такое "взламывание" музыкальных основ – это и есть нетрадиционная музыка. Или же когда на генераторах воспроизводят писк летучих мышей. Вот Альван Люсиер, американец, – он из этого писка сделал целое сочинение. И получилось любопытно, ужасно любопытно.

Я хотел бы какую-нибудь такую штуку тоже придумать, то есть вырваться за пределы традиционной музыки мне видно всё-таки хочется. Может, я когда-нибудь и вырвусь, но по большому, по "гамбургскому счету", я, конечно, традиционалист.....

- А что вы вкладываете в понятие "авангардизм"?

- По-моему, это четкое и уже сложившееся историческое понятие. Я бы сказал – это то, что делалось у нас в Союзе в конце 60-х годов и до, скажем, середины 70-х. Наверное, так. То есть то, что у нас раньше никогда не делалось, то, что мы "слизали", взяли у Запада, и потом стали развивать. Но вот дорожка-то у нас другая оказалась: поскольку мы всё-таки большие традиционалисты, чем они, то все самые ярые наши авангардисты – они всё равно "сползли" на традиционную музыку. Тот же Альфред Шнитке, который вдруг стал пользоваться клишированными оборотами... Все! – какая бы там техника ни была. Тот же Эдисон Денисов, который стал сам себя клишировать. Вот Губайдулина – держится. Но в принципе, мне кажется, что она тоже как бы не может вырваться из рамок своих философских идей: вроде упования на Всевышнего и так далее...

Вот Запад в этом отношении более прямой, он просто идёт по пути поиска новых звуков. У нас пошли на поиски идей каких-то, на поиски смысла музыки, а им плевать на этот смысл. Вот, например, есть целое направление в ИРКАМе, занимающееся только структуральной

музыкой. Им даже никакие названия не нужны, потому что они просто моделируют компьютерные звучности. И замечательные сочинения есть у того же Гризе – Жерара Гризе – прекрасного композитора... Но у них, как мне кажется, нет движения, нет процесса... У нас же всё – в процессе. А им (что для нас совершенно непонятно) и не нужно никакого процесса: не надо ни начала, ни конца, ни середины... Они мыслят не процессуально, они просто любят красоту отдельных звуков, проникаются ею... Здорово! Всё! В этом вся их музыка. А у нас?! Я должен выйти с концерта и после этого думать, думать: что же композитор сказал или хотел мне сказать, и зачем он написал всё это? и в чем "зарыта собака"?! И потом музыковеды начинают ковырять каждое сочинение, и каждый свою модель, свою концепцию выписывает: началось мол с этого, кончилось тем-то, а думал он именно о том-то! В общем, вербально пытаются объяснить всё. И я думаю, что как раз в этом отношении мы традиционалисты все поголовно...

- А что означает для вас понятие "академизм"?

- Академисты – это как раз вся та часть композиторов, которая вообще не стала заниматься новым языком. Академисты – это вот Сергей Беринский (хотя и он иногда тоже пытается вырваться куда-то) или Володя Рябов. Причем, они сознательные академисты, они просто не хотят искать новых путей... даже в нашем ограниченном пространстве. У них очень хорошая техника, они блестяще и многое знают. Тот же Головин – потрясающе образованный человек – он знает вообще всё, специалист невероятный, но музыка у него пишется в стиле Рахманинова или чуть подальше. И он сознательно это делает и не хочет идти дальше, потому что у него такой взгляд на музыку: музыка должна нести чувства, эмоции. А ведь в новых средствах она тоже несет эмоцию и чувства. Вот, например, в «Молотке» Булеза очень сложная эмоциональность. Но традиционалистам нужна дру-гая.

- Мне встречалось несколько раз такое парадоксальное выражение "академичный авангардист"...

- Ну, это я прекрасно понимаю. Дело в том, что сейчас наш авангардизм уже можно называть академичным, потому что он "заакадемизировался". Додекафония, например, давно не дает нового качества никому и это, конечно, пройденный этап. И если вдруг какой-то "птеродактиль" всё еще пишет додекафонию, то что это, как не академизированный авангардизм?! А раньше это считалось, естественно, авангардом. Поэтому всякий авангардизм как таковой – это только локальное музыкальное явление, которое исторически завершается очень быстро...

- Вам приходилось когда-нибудь слышать отклики о своих сочинениях от людей неискушенных в современном искусстве?

- Иногда приходилось... и иногда это даже ставило меня в тупик. Я помню, как однажды у Фрида на его Московском клубе (я часто, кстати, с ним работал) была исполнена моя Композиция 7 для струнного квартета, очень сложная по своей структуре и не рассчитанная на

неподготовленную публику. После этого завязался разговор: возникли вопросы и к перерыву пришла записка (она у меня даже где-то сохранилась), в которой было написано (слово в слово я, конечно, не помню): "Я прослушала ваш квартет и хотя такой музыки не понимаю, но вот то ощущение, то настроение, которое вы в эту музыку вложили, оно настолько совпало с моим состоянием, что я, практически, всё слушала на одном дыхании и мне было очень интересно. Спасибо Вам". Это было трогательно. Наверное, хорошо то, что моя музыка – это я сейчас совершенно искренне говорю – она образная (особенно не самые первые сочинения, а поближе сюда – из 70-х–80-х годов)... Хорошо, что она дает даже своим названием направление, в котором человек должен находиться, которым он уже ограничен и только в котором он что-то и находит своё. Вот, например, пьеса «В созвездии Гончих Псов» для трех флейт и пленки магнитофонной. Я помню, что где бы ни исполнялось это сочинение – всем было ясно, что это такое. Вот эти флейты – они мерцают, они тянут один звук, изредка форшлагом куда-то выскакивают и, при этом, всё время звучит какой-то такой инородный – космический – но не сложный фон эфира. Это может длиться и пять минут, и десять, может быть двадцать – сколько угодно... и вот это создает вполне определенное и нужное настроение. Так вот массе любителей – им это нравится, это легко понять, хотя с точки зрения чисто музыкального языка там далеко не простые вещи, а вот для понимания – просто. И также с «Balletto» – там люди в голос смеются, а идея в общем непростая, хотя ее воплощение очень элементарное, ясное и потому всё понятно с ходу. Так что у меня есть сочинения, я бы даже сказал – много сочинений, которые на уровне внешней, что ли, информации действуют напрямую. Но есть там, конечно, и слои какой-то другой информации, предназначенной уже больше для музыкантов-профессионалов.

Или еще «Лирические отступления», которые вызывали много нареканий из-за четырех громадных цитат. Помните, в конце есть момент, когда музыка Чайковского прерывается в самой кульминации парой моих тактов, и так несколько раз подряд. И эта борьба стилистическая – и это всем слышно и понятно, но истинный смысл этой борьбы он даже музыканту сразу не ясен. Здесь можно думать сколько угодно. Вот даже так, как кто-то написал, что мои: "«Лирические отступления» в пору назвать «Лирическими преступлениями»"....

- У вас есть потребность во внимании окружающих к своему творчеству?

- У меня маленький круг общения и весь этот круг очень внимательно относится к моей музыке, очень внимательно. И я это воспринимаю как должное. Если к этому кругу кто-то еще прибавится – это хорошо. Но так, чтобы я специально искал внимания, этого у меня нет. Потому, что если есть даже только один человек, который по-настоящему ценит мою музыку, то мне этого хватает. И у меня есть несколько таких людей – верных на всю жизнь. Ну, а когда из вражеского стана я встречаю господ, которые извиняются, что или они не пришли на концерт или, понимаешь, что не подошли поздравить – ну,

так что же...

- Что вы слышите как принципиально новое в своих сочинениях во время их исполнения?

- Всё, абсолютно всё... Потому что, как я уже говорил: если включить фортепианную музыку, которую сам можешь сыграть более или менее, то, в принципе, прослушать то, что ты написал (если это даже несколько голосов), от начала до конца в том идеальном виде, как это должно быть исполнено – это, практически, невозможно. Ты девяносто процентов, всё-таки, только представляешь, но не слышишь. Это не значит, что у меня какой-то плохой слух (у меня абсолютный слух и здесь всё нормально). Просто – одно дело, когда ты всё представляешь, но у тебя при этом смещены все временные моменты (вот как во сне, где в пять минут можно прожить и часы и дни, и даже годы), и совсем другое – при прослушивании на концерте.

- А вы меняете что-то в сочинении после первой репетиции?

- Нет, никогда.

- И даже в темпе?

- Нет! Я и здесь допускаю определенный разброс.

- А на последующих репетициях?

- Тоже нет.

- То есть можно сказать, что главная проблема при первом исполнении ваших сочинений – это...

- Я не Сильвестров, которому каждую ноту надо играть только так, как он задумал, только с его штрихом, только с его оттенком, и он начинает ругаться на всех через каждые полтакта.

- Так же требовательна, кажется, и Губайдулина.

- Есть у нее такое, но уже без крика. Сильвестров даже не знает иногда, как и объяснить, что ему надо: "Не так вы играете, не так!" – "А как?" – "Ну, не так!". И, в конце концов, обычно выясняется, что там нужно просто маленькое диминуэндо сделать на одной ноте; но для него детали невероятно важны. А я спокойно отношусь, мне главное – чтобы были сыграны правильно ноты, главное – чтобы вся драматургия выстроилась. Ну, а кроме того, мы привыкли к тому, что в молодости нас играли не всегда хорошо, даже те люди, которые потом стали большими исполнителями. Например, я никогда не забуду, когда у меня в училище игрался струнный концерт (это еще детское сочинение) и Захар Брон – мой приятель – творил совершенно дикую лагу. А лег через двадцать – это уже потрясающий музыкант.

- А теперь, если позволите, очень личный вопрос: в предыдущих беседах упоминалось, что вы не верующий человек?

- В целом, наверное, да...

- И поэтому, очевидно, у вас нет и сочинений с религиозной тематикой?

- Нет, есть как раз.

- А почему они появились на свет?

- Здесь дело в том, что мне волею судьбы пришлось столкнуться с баптистами нашими московскими (с которыми я когда-то учился); и их главный регент как-то нашел меня и попросил сделать какие-то

инструментовки. А потом они меня упросили написать для их хора. И я сочинил молитву на основе подлинного текста одной из молитв Франсиска Ассизского. Это известная молитва в двенадцать строк и переведена она хорошо. Я написал небольшое сочинение и абсолютно в духе того, что надо и причем в 84-м году, то есть еще до официального разрешения писать какие-либо религиозные произведения. Сочинение мое всем понравилось. И как-то раз они мне даже сказали, что во время сочинения меня очевидно водила Рука Божья... не знаю...

Вообще-то, у меня вполне лояльное отношение к религии, потому что я на нее смотрю (по крайней мере, на христианскую религию), как на проявление какого-то особого – высшего – художественного мышления. Во-первых, сама Библия мне представляется местами просто как действительно художественно произведение; во-вторых, все культы – это театр, явный совершенно театр, что в нашей православной церкви, что в католической и любой другой...

Я уже много думал об этом (поскольку мне всё-таки не двадцать лет), я много думал о своих отношениях с религией, потом были и разные ситуации, когда я пытался быть ближе к ней, и в принципе достаточно хорошо познакомился с какими-то религиозными вопросами, – но, видимо, это не для моей природы. Я так думаю, что если бы я не писал музыку, то, наверное, я где-то был бы ближе ко всему этому; но музыка для меня более важное и основное, чем любая другая деятельность и не только моя, потому что, если человек пришел, так сказать, к Богу, то, мне кажется, он немножко себя как бы и ограничил в чем-то... Но, может быть, я не прав, конечно...

- А почему ограничил?

- А потому, что это все очерченные раз и навсегда истины, правила, не предусматривающие никакого развития, по крайней мере, в ортодоксальной церкви...

- А музыка, как вам кажется, может вести к Богу?

- Для этого надо сначала иметь чувство Бога в себе, тогда она может и будет вести к нему. Но я не знаю этого. И потом, те произведения, которые, наверное, несут это чувство, начиная, скажем, от Бортнянского, Гречанинова, и других – я воспринимаю просто как очень хорошую музыку. А причем здесь вера? Это опять давиловка какая-то, причем давиловка текстом, текстом, а не музыкой! Как-то у Гуно спросили: "А может ли быть (я читал подлинник) музыка без текста, но посвященная церкви"? Так он ответил, что такое возможно. Но в принципе, когда идет какая-то церковная музыка без текста (даже если это сам Моцарт), то у меня такое впечатление, что композитор "заходит в церковь в шляпе". А в шляпе не ходят в церковь. То есть, я так понимаю, что именно текст должен нести всю нагрузку смысловую, а чистая музыка инструментальная – это "шляпа в церкви"... Здесь многое спутано, и это одним словом не объяснишь.

И если говорить о христианстве – это для меня как предмет искусства, как предмет какого-то мышления и это мне интересно. А так – нет! Так что, в отличие от Шнитке, я, можно сказать, неверующий человек....

- Чем является для вас ваша музыка?

- Если немножко игриво отвечать, то, наверное, лучше сказать так: вначале моей композиторской деятельности мне было просто интересно познавать всё новое – то, что мне открывалось в чужих сочинениях я стремился разработать в своих... То есть я все время осваивал то, что до меня вырабатывали другие. Это довольно длительный был период, и это было какой-то своеобразной "познавательской игрой". Меня тогда не волновало, как относится к этой музыке слушатель, как, впрочем, и сейчас почти не волнует, потому что моя позиция в этом отношении такова: "если мне это дает удовлетворение, то значит – всё правильно и главная цель выполнена".

Я думаю, что когда художник начнет размышлять о том, что он должен воздействовать на публику и о том как воздействовать, то эта его рефлексия может дать очень плохие результаты. Между прочим, если ты начинаешь работать на публику (неважно даже на какой уровень – на примитивный или на элитарный – всё равно!) – это уже не своё, это ты уже идешь на поводу у чего-то (или кого-то), и тут легко соскользнуть на очень плохие рельсы. Поэтому я стараюсь не думать о таких вещах. И когда публика, допустим, положительно реагирует на мои произведения – это приятно, но это не самое главное, а если она вообще не реагирует – мне всё равно и это тоже не главное. Тут нет никакого солипсизма, но есть просто отношение к тому, что я сделал... потому что, другого я не умею, а то, что умею – то стараюсь делать хорошо.....

А если ближе к сегодняшнему времени – то меня сейчас мысль о том: "а какое я напишу следующее сочинение?" даже как бы забавляет, потому что я просто не знаю, я не представляю – в какую сторону идти, о чем следует размышлять. И поскольку всё-таки для меня и сейчас самое главное в сочинении – идея, а не сам музыкальный текст, как таковой, то мне очень любопытно и интересно смотреть на себя со стороны: "интересно, ну а что он еще придумает", потому что вроде бы и придумать-то нельзя нового ничего. И сейчас я размышляю всё время перед каждым новым опусом, думаю – "чем бы самого себя удивить" и что из этого может получиться. И всё потому, что я не представляю даже, что могу написать что-то стандартное, банальное: «Симфонию № 82» или очередную «Сонату для фортепиано» – это для меня абсолютно невозможно. Поэтому сейчас мне просто любопытно и интересно: насколько же еще меня хватит?!... то есть, хватит на новые эксперименты, которые бы устраивали меня самого. А устраивают меня только те случаи, про которые я могу сказать: "это интересно", "это необычное что-то".

Однако (и это я хочу подчеркнуть!): что, хотя я и не думаю о публике, о слушателе в процессе сочинения, но пока есть хоть один человек, которому моя музыка интересна, кто действительно ценит это неподдельно, по-настоящему – для меня, конечно, есть смысл работать и даже жить, можно так сказать...

- То есть, иначе говоря, ваша жизнь теряет смысл без творческой работы?

- Я думаю, тут разные моменты бывают... но не работать я не могу, абсолютно не могу. Вот был случай, когда за два года я не написал ни одного серьезного сочинения: хотя какие-то мелочи при этом, конечно, были... Но это же не работа, потому что работа для меня – это придумывание идеи... А это совсем другое... Идея, она не за столом приходит... да и вообще неизвестно: где, когда и в какой момент это произойдет. Поэтому, может быть, эти два года были какой-то собирательной структурой для того, чтобы потом рвануть дальше. Я, кстати говоря, пытался несколько раз поймать и проанализировать этот момент "зарождения идеи": вот мне надо писать сочинение, и я знаю, что сейчас буду писать, заставляю себя представить что-то, но... ничего не получалось! То есть, когда я уже сижу и пишу – это я все могу осмыслить, естественно, как и все нормальные люди, а вот – когда рождается идея?!... этот момент я поймать до сих пор не могу... Почему?! Откуда толчок?! Откуда импульс?! От чего пошло?!... По-моему, такое поймать просто невозможно. Идеи во мне живут постоянно, но это же не означает, что я при этом только и думаю о том, что и как следует сочинить – нет! Идеи просто появляются и крутятся, крутятся в сознании, поскольку всё мое мышление "зациклено" на музыке: оно только в ней, по-настоящему, и живёт...

- Для нас – ваших собеседников – музыка Екимовского – это мир композитора, который любит и знает жизнь во многих и самых разных ее проявлениях... За эти годы нами проанализированы все "нотные сочинения" вашего основного каталога. И одним из результатов этой работы явилось осознание того, что существует очень интересный, яркий и всегда узнаваемый стиль Екимовского. И стиль этот связан не только с особенностями вашей фактуры, ее "вечным обновлением", или того же тембра, гармонии, ритма, – как вы часто подчеркивали в анализах собственных сочинений. По-моему, это безусловно важные, но всё-таки не единственно важные и перспективные конструктивные закономерности музыкального мышления Екимовского.

Как, например, поражает постоянная новизна и индивидуальность большого ряда ваших композиционных структур, складывающихся на уровне самых разных музыкальных средств и образующих, при этом, в целом всегда своеобразную и индивидуальную панформу. Наверное, и здесь вас как композитора, не любящего повторять самого себя, может порадовать очень и очень многое. Каждый раз, слушая и анализируя ваши сочинения, невольно приходишь к мысли, что такое органичное сплетение самых разных по своему содержанию композиционных субструктур, с полным основанием можно оценивать в качестве специфических панформ именно стиля Екимовского. Может быть, ещё и на этом уровне вы сможете и дальше удовлетворять свою неутолимую страсть к постоянному поиску, обновлению и самой композиторской работе?

- Может быть. Не знаю... Надо искать, думать.. Только так!

Примечания

* "Надо сказать, что к середине 90-х годов Pekarisky percussion ensemble превзошел все мыслимые пределы популярности. Своеобразный имидж ансамбля привлекал самую разнородную публику – не только нашу, академическую (без разницы – традиционалистскую или авангардистскую), но и вообще всякую – на его концертах тусовались джазисты, рокешники, попсовики, масс-медийцы, смежники всех мастей, вплоть до белых воротничков и новых русских. Не зная Пекарского стало mauvais ton во всех кругах – от культурообразных до ученых и деловых.

История Ансамбля восходит к 1976 году, когда молодой Марк Ильич, до того примерно работавший в «Мадригале» и Ипполитовском училище, однажды собрал своих студентов и выступил с ними в Доме ученых с вызывающей по тем временам западной авангардной программой. Конечно, никто из советских композиторов тогда не писал ударной музыки – мало кто слышал о том, что такие ансамбли вообще существуют (даже на Западе они были крайней редкостью). Однако успешное выступление свиты Пекарского не осталось незамеченным. Сначала на него обратил внимание Артемов (*Тотем*, 1976), потом Суслин (*Террариум*, 1977), Мартынов (*Распорядок дня*, 1978), Губайдулина (*Юбилеяция*, 1979) и в скором времени репертуар Пекарского стал разрастаться как снежный ком. Ансамбль постепенно становился на ноги – появились зарубежные гастроли, телезаписи, грампластинки, CD, пришла европейская известность и официальное отечественное признание. Без Пекарского теперь не обходится ни один мало-мальски приличный фестиваль, его изобретательные акции собирают толпы народа, например, например, про такие тематические программы, как «Кейдж in percussion», «Москва 1928-1988», «Концерт in metal», «180 лет Губайдулиной, Шнитке, Денисову» или настоящую мистерию «Волшебный дар сеньора Луиджи». (Страждущих получить дополнительную информацию о деятельности Ансамбля и его лидера, отсылаю к двум моим журнальным статьям: «В начале был ритм» (*Музыка в СССР*, 1985, № 4) и «Звучат там-тамы...» (*Мелодия*, 1989, № 3)).

** Это был знаменательный год для отечественного музыкального искусства – год рождения "Второго АСМа", в создании которого активное участие принимал и Виктор Алексеевич Екимовский. Публицистических материалов об этой ассоциации, сыгравшей очень важную роль в пропаганде современного советского и постсоветского музыкального модерна крайне мало [справочник, выпущенный Союзом композиторов за 1991 год – редактор-составитель В. Коршунова, две статьи Екимовского в журнале «Мелодия» (№ 3 и 4 за 1991 год), *Inharmoniques* (IRCAM, 1991), *MusikTexte* (1993, No. 51), рецензия Татьяны Порволь в *Frankfurter Allgemeine* (30.04.1990), доклад Светланы Савенко, посвященный сравнению первого и второго АСМов: «Ассоциация Современной Музыки: второй опыт на русской почве», сделанный на конференции «Музыка России и Германии» в Московской консерватории (11.05.1995) и нек. др. доклады]. В своей книге "Автобиография", композитор не один раз подчеркивает важную роль этой организации и, в частности, ее великолепнейшего ансамбля под руководством Каспарова в продвижении сочинений многих российских авторов и его собственных композиций на мировую ар-

ну. Ниже приводится одно из наиболее полных и объективных высказываний Екимовского, посвященных "Второму АСМу" и своему участию в нем.

"В 1990 году мы провозгласили создание Ассоциации Современной Музыки. Мы – это двенадцать молодых композиторов (в Союзе композиторов нас, сорокалетних, считали еще неоперившимися, молодыми) плюс согласившийся возглавить это сообщество Денисов. (Сакраментальная цифра 12 выскочила случайно, без Блока, без Зодиака, без годового цикла и без додекафонного замысла; перечислю состав зачинщиков по обошедшей все зарубежные музыкальные журналы фотографии: сидят – Смирнов, Фирсова, Вустин, стоят – Екимовский, Каспаров, Грабовский, Караев, Тарнопольский, Шуть, Корндорф, отсутствуют – Лобанов, Раскатов. Может удивить присутствие на той фотографии одного не члена АСМ – Пьера Булеза, но он специально приехал благословить великое начинание и выступил в качестве автора и дирижера в первом же нашем концерте 2 марта 1990 года.) АСМ – аббревиатура, не первый раз встречающаяся в истории отечественной музыки. Так называлась уже существовавшая с 1924 по 1931 гг. композиторская организация, сплотившаяся под знаменем идеи *новой музыки* и вошедшая в общий культурный пласт «первого русского авангарда». В ней собрались наиболее заметные и передовые композиторы того времени: Николай Рославец, Александр Мосолов, Гавриил Попов, Дмитрий Шостакович и др. Творческие устремления композиторов АСМ были основаны на поисках нового музыкального языка, техники, мышления, а главной своей целью Ассоциация ставила – цитируем ее Манифест – «самое широкое ознакомление с новейшими музыкальными произведениями всех направлений, как СССР так и иностранных». В первые годы деятельность организации была чрезвычайно активной и плодотворной... Однако успехи АСМ не давали покоя «конкурирующей фирме» – рьяным поборникам *пролетарской культуры*... Противостояние РАПМ'а и АСМ'а длилось недолго – угодное властям оболванивание народных масс, посредством идеологического примитива, подписало смертный приговор всему авангардному движению в Советской России, в том числе и музыкальному. Рославца, сняв со всех работ без права восстановления, отправили в Узбекистан, поднимать местную национальную культуру,... лидеру урбанизма, с «невыносимо какофоничной симфонической пьесой *Завод*», Мосолову пришлось упроститься до фольклорной музыки,... Попов переквалифицировался в лояльного советского кинокомпозитора... Чтобы АСМ никогда более не возродилась, были приняты все возможные драконовы меры, отголоски которых прослушивались аж в 1948 году, на Первом Всесоюзном Съезде советских композиторов, где только что поставленный композиторский вождь продолжал изрыгать проклятья в адрес давно умерщвленной АСМ...

Тем не менее, спустя 60 лет, но АСМ возродилась; конечно, в иных условиях, в иной политической обстановке, в иной художественной эпохе, но все с теми же вечными творческими принципами: – процитируем заглавный лозунг нашего Манифеста: *За широкий творческий поиск, нестандартное композиторское мышление, эксперимент.* АСМ-2 наметила поистине наполеоновские планы – помимо интенсивной и перманентной концертной жизни, это – создание своего Ансамбля (было сделано), вступление в Международную Ассоциацию Современной Музыки – IGNM (не получилось), издания произведений членов АСМ под своей рубрикой (да), выпуск собственного журнала

бюллетеня-газеты (нет), концерты-встречи с ведущими композиторами Запада (да), оформление АСМ в официальную юридическую организацию (нет), регулярные Заседания с показами и обсуждениями новой музыки (да), отечественные и зарубежные Фестивали АСМ (нет)... Так, на антиномиях *да – нет* АСМ-2 просуществовала несколько лет. Единственное, что безоговорочно получилось – так это то, что АСМ была в рекордно короткий срок признана всеми, даже официальными инстанциями – сначала нам перестали чинить препятствия, а потом даже стали оказывать поддержку: видимо, чирикать разрешилось, чего уж тут идти против какой-то АСМ! Нас оформили как подразделение Союза композиторов – есть секции народной музыки, духовой, песенной, так пусть будет и секция АСМ. С этого времени, где-то с середины 90-х годов, АСМ стала хиреть и чахнуть (основная позиция ведь была *против*, а тут никто и ни в чем не против), что исторически легко объяснимо: вспомним судьбы любых других художественных объединений – «Могучей кучки», «Шестерки», «Молодой Франции» (= «Бубновый валет», ОБЭРИУ, «Серапионовы братья») и пр., пр. – в какой-то нужный, необходимый для оздоровления общества момент фрондирующие умы консолидируются вокруг новой эффективной идеи, и подхватившая ее творческая группа, вылезая как молодой гриб из прогнившей почвы, формулирует свой эпохальный Манифест, получающий колоссальный социальный резонанс. Спустя же три-четыре года, она, эта идея, себя изживает и объективно перестает быть актуальной – тут-то все и разваливается (как по последним изысканиям психологов-сексологов: чувство любви между мужчиной и женщиной может длиться не более трех-четырех лет, потом страсть уходит и наступает обыденное земное существование)..."

"...Организованный в марте 1990 года композитором Юрием Каспаровым с подачи и помощью Денисова, Ансамбль в короткое время стал коллективом номер 1 по производству современной музыки. Успех «каспаровцев» объясняется двумя причинами: прежде всего первоклассным исполнительским корпусом, в который были собраны чуть ли не все самые лучшие отечественные солисты-ансамблисты, среди них – фэготист Валерий Попов, кларнетист Олег Танцов, тромбонист Александр Лупачек, виолончелистка Наталья Савинова, пианист Виктор Алексеевич Ямпольский и др., а также тем, что в те времена (в начале 90-х годов, когда, как вы помните, оголодавшей Москве было не до зрелищ) неожиданное появление и суперинициативная деятельность нового и профессионально качественного коллектива произвело впечатление разорвавшейся бомбы. К этому взрыву причастна также продуманная, интерактивная репертуарная политика руководства Ансамбля – ну, Скажите, кто не захочет придти на концерт из произведений Пьера Булеза с присутствием самого композитора-легенды, или Дьердя Куртага – также с участием автора, или познакомиться с музыкой Жерара Цинстага и Франческо Хоха, а заодно и поговорить с ними?; а кто может похвастаться, что вживую слышал *Octandre* Эдгара Вареза?, или *Achorripsis* Ксенакиса?, или *Камерный концерт* Лигети?... Другим привлекательным моментом в программах Ансамбля была наша, отечественная музыка, композиторов самого «левого» крыла, которых играли отнюдь не слишком часто, и потому для большей части публики они оставались почти *terra incognita*. Пропагандой этой музыки и занялся АСМ-ансамбль. На волне бескорыстного энтузиазма было осуществлено довольно

большое количество премьер – новых сочинений Вустина, Караева, Павленко, Тарнопольского, Каспарова, того же Екимовского... Возможно, именно благодаря Ансамблю, об этих именах по серьезно заговорили, родная отрицательная критика стала более внимательной и осторожной, а запад начал заваливать приглашениями на концерты и фестивали (в 1991 году у меня, например, было пять выездов за рубеж). Правда, к середине 90-х годов, когда волна этого бескорыстного энтузиазма подугасла, потому как на первый план вышла финансовая проблема существования Ансамбля (музыкантов надо кормить всё-таки не только музыкой), запестрели, порой с весьма сомнительным репертуаром, заграничные бартерные сделки: вы – к нам, мы – к вам (хотя под «вы» иногда подразумевались ансамбли высшего класса: *Intercontemporain*, *2E2M*, *Contrechance*); исполнения за счет композиторов (первый и, надеюсь, последний раз мне пришлось самому заплатить Ансамблю, чтобы ключевое сочинение не выпало из программы авторского бенефиса 95-го года); концерты с не очень хорошей музыкой за очень хорошие деньги (корейский, турецкий, датский). Но тем не менее, АСМ-ансамбль за семь лет своего существования сыграл, наверно, около тысячи (! – думаю, что не преувеличиваю) сочинений – ни один московский фестиваль не проходил без его участия, ни одна музыкальная акция не оставалась без его поддержки, а сколько состоялось просто рядовых концертов! Артистический директор коллектива, или по-нынешнему, его менеджер, Виктор Алексеевича Коршунова, пожертвовавшая своей музыковедческой карьерой в пользу Ансамбля, первые годы вела подробную хронику его деятельности, где зафиксировано, что, например, в сезоне 1990-91 было сыграно 22 концерта, в которых прозвучало 110 сочинений и среди них 32 мировые премьеры. Впечатляет, а? И надо поклониться Каспарову за то, что он придумал саму идею ансамбля, осуществил ее, вывел на столбовую европейскую дорогу и даже в чудовищной экономической ситуации середины 90-х годов сумел сохранить очень и очень приличный статус-кво. Как говорится в древней восточной притче – человек должен посадить дерево, построить дом и вырастить сына. Так вот Каспаров, своим ансамблем, и посадил дерево, и построил дом, и вырастил сына...".

"...К 1997 году, от АСМ остались, по большому счету, лишь дизайнерская эмблема, украшавшая в течение нескольких лет наши концерты, да унаследованное мной после ухода из жизни Денисова его кресло Президента. Но я уверен, что возникшая на волне «Перестройки», Ассоциация сыграла серьезную роль, как говорят музыковеды, в переоценке ценностей, да и сам феномен «Перестройки», если заглянуть поглубже, готовился отнюдь не великим умом Горбачева, а именно будущими членами АСМ – «Словом» Вустина, «Сонатой для двух исполнителей» Ф. Караева, «Серенадой памяти Высоцкого» Павленко, *A prima vista* Кнайфеля, «Распорядком дня» Мартынова и, извините, «Вечным возвращением» Екимовского...".

*** В книге "Автобиография" В. Екимовского содержится ряд очень важных мыслей композитора, относящихся к проблеме его "взаимоотношений" с Бетховеном и его «Лунной сонатой», которые, к сожалению, не были высказаны им в беседах с Д.И. Шульгиным и Т.В.Шевченко. Вне этой информации понять истинную природу этих "взаимоотношений", их корни, а вместе с тем и отдельные нюансы музыкального языка данной композиции

довольно трудно. Поэтому ниже приводится несколько цитат из этой книги:

"Итак, («Лунная соната») для фортепиано, Композиция 60, 1993, с посвящением Джульетте Гвиччарди (сказал «А», так следует сказать и «Б»). Из авторской аннотации к первому концерту:

...Над сочинением с таким названием, конечно, незримо витает тень Бетховена, хотя конкретных интонационных или стилистических параллелей с известной сонатой великого классика здесь нет. Общей может являться лишь вечная идея созерцания, поклонения, желания, восхищения прекрасным женским образом, что во все времена наполняло и будет наполнять всякую музыку широким спектром самых различных чувств и страстей. В этом смысле термин «Лунная соната» абстрагируется до уровня условного программного жанра, в котором главным предметом рассказа становится внутренний, интимный мир человека, сраженного чарами любовного наваждения...

Так вот, как там говорят, – «седина в бороде – бес в ребро?», – однажды наш уже не молодой композитор познакомился с одной юной особой. Увлечение грозило выйти за рамки увлечения, но у юной особы вовремя сработал инстинкт самосохранения (у них он всегда, от природы, более заземленный), и в одностороннем варианте оно, это увлечение, сублимировалось, выйдя в ирреальную, или как модно сейчас говорить, виртуальную сферу. Роман-игра с виртуальным объектом оказался более результативным и плодотворным, нежели с живым оригиналом, ведь художника хлебом не корми, дай только что-либо в его лучшее воображение, – тут-то и разыгралась фантазия, как когда-то подарившая Бетховену пресловутую «Лунную сонату», Малеру – Восьмую симфонию, Гофману – «Фантазии в манере Калло», Дали – «Атомную Леду» и «Христос Гала», Берлиозу – «Фантастическую симфонию»; а в моем случае – ...«Фантастическую симфонию – 2». Моя, небетховенская *Mondscheinsonate* стала первой частью не-берлиозовской симфонии, затем последовали еще четыре сочинения, образовавшие вкупе пятичастный макроцикл, адекватно корреспондирующий с каждой из частей, как известно, также пятичастного «эпизода из жизни» накурившегося опиумом «артиста»:

Берлиоз	Екимовский
1. Мечтания, страсти	1. Лунная соната
...Он вспоминает тот душевный недуг, те необъяснимые страсти и печали, те внезапные радости, которые он испытал прежде, чем увидел ту, которую любит...	
2. Бал	2. Симфонические танцы
...Он встречает любимую на балу, в шуме блестящего празднества...	
3. Сцена в полях ...Она вновь появилась; его сердце сжимается, его волнуют мрачные предчувствия – верна ли она...	3. La Favorite – La Non favorite
4. Шествие на казнь	4. 27 разрушений

...Ему снится, что он убил ту, которую любил, что он осужден на смерть и его ведут на казнь под звуки марша...	
5. Сон в ночь шабаша	5. Зеркало Авиценны
...Мелодия-любимая возникает еще раз, но она потеряла свой благородный и скромный характер; теперь – это отвратительный плясовой напев, пошлый и крикливый. Это она идет на шабаш...	

Моя мысль о «Фантастической симфонии»-дубле оставалась тайной мыслью практически до сего дня... А собственно части-пьесы эфемерного полиптиха с самого своего рождения повели автохтонную жизнь, и так же ее успешно, или не совсем успешно, или совсем не успешно, самостоятельно продолжают...

...я воспринимаю лунную сонату как жанр, да, я содрал с Бетховена мелодические покровы... в этом сочинении бетховенский визави осмелился поплемизировать с классиком: Людвиг ван ведь только мечтает, грезит, бесплотно вожделеет, в то время как мне привиделась существенно иная трактовка «лунного» сюжета – герой мечтает, но стремится соединить свою мечту с явью, грезит, но пытается воплотить свои грезы в осязаемые порывы, вожделеет, но хочет гораздо большего – реального обладания; потому весь музыкальный процесс Сонаты неуклонно ведет к мощному взрыву долго копившейся энергии, которая бурно и стремительно высвобождается, в сущности, на чисто физиологическом уровне, если хотите, – *акме*...

«Лунная соната» открыла мой романтический пентаптих (с уже упомянутыми «Симфоническими танцами», *La Favorite*, «27 разрушениями» и «Зеркалом Авиценны»), причем названия трех ее первых сочинений по удивительному совпадению уже прежде встречались на страницах истории музыки – кроме «Лунной» Бетховена, это *La Favorite* у Куперена и «Симфонические танцы» – у Рахманинова, Грига, Хиндемита, Тамберга, Эшпая, Ривилиса, может у кого-то и еще, даже у Скрябина (в его «Летописи жизни и творчества» имеется информация о задуманном, но не осуществленном сочинении – *Два симфонических танца*). Естественно, я размышлял, почему меня тянет в столь странные диалоги с прошлым (а в строку пишется еще «Бранденбургский концерт», *Ave Maria*, *Andante e mesto*) и, честно говоря, не мог найти мало-мальски приемлемого объяснения. Со временем, даже перестал сопротивляться выскакивавшим повторным названиям и смирился с попаданиями под прицел совершенно очевидной критики («залезание в гробы умерших», – говаривал Прокофьев о стилистических плагиатах; в моем случае он, наверно, высказался бы еще более язвительно)".

**** "... новую, притом хорошую новую и даже очень хорошую новую музыку начали играть на «Московской осени», идеологизированная концепция которой под давлением наступившего свободомыслия существенно сдвинулась в нашу, модернистскую сторону. Раскачка ее программ началась в середине 80-х годов, когда «Осень» уже не могла обходиться без авторов,

собиравших наибольшие дивиденды – Шнитке, Денисова, Губайдулиной и некоторых за ними идущих. С возникновением АСМ’а левоцентристский уклон «Осени» усилился – стараниями прежде Денисова, облученного к тому моменту и определенной властью – наш Генсек Хренников в 1990 году предложил ему пост заместителя, на что недополучивший в положенное время официального признания и почета вождь отечественного авангардизма с удовольствием согласился. Потом, смею надеяться, и ваш покорный слуга внес свою лепту в дело пропаганды новой музыки – с 1992 года я был приглашен в оргкомитет фестиваля, и с тех пор исправно несу эту службу до сего дня. Отстаивать свою точку зрения я, как непроходимый упрямец, научился в совершенстве, потому с моими идеями и мнениями начали считаться, тем более, что я никогда не заносился и не зарывался как Денисов, а старался, несмотря на природную жесткость, быть объективным и толерантным к разным стилям и средствам, лишь бы это было профессионально и талантливо. (Хотя и «профессионально» и «талантливо» не может существовать без новизны – и здесь я, конечно, не мог не быть адептом своего клана.)

«Осени» к середине 90-х годов оживились, программы стали более разнообразными и привлекательными, и последние фестивали проходят уже при стечении публики. Конечно, специфика «Московской осени», как цеховой лаборатории, установившаяся с самого ее рождения в 1979 году, где каждому композитору (а их в Москве свыше 400) дается равная возможность услышать свое написанное – при условии достаточного профессионализма, – конечно, накладывает свой отпечаток на программы концертов; однако, в соответствии с *максимой* великого Ницше, по которой *человеческая масса является всего лишь необходимым материалом для появления сверхличности*, наша композиторская масса также для чего-то необходима... В общем, теперь «Московская осень» ничего не боится, более того, пытается и даже хочет интересной, неординарной музыки, не чураясь самых отъявленных отечественных экспериментаторов и самых отпетых негодяев с Запада.

Конечно, многое зависит от непосредственного руководства Союза композиторов Москвы, которое за последнее десятилетие менялось, как перчатки. Эпоха «царствуй, лежа на боку» завершилась с окончанием правления Бориса Терентьева, в 1988 году. Тогда и началась чехарда, на очередном отчетно-выборном собрании, вошедшем в историю как «битва двух Д». Непосредственно перед собранием стихийно сколотилась группа из разных молодых членов Союза, недовольных режимом – человек сорок (!), собралась на какой-то конспиративной квартире где-то в Измайлово (так до сих пор и не знаю, в чьей), чтобы определиться с предвыборной тактикой и не позволить пробиться к власти застойным элементам. Секретное сборище походило на фарс – римейк «маевок» и подпольных съездов, но кандидатура лидера была четко выведена и правыми и левыми – Денисов и только Денисов. Это был первый Д, второй совершенно неожиданно возник на собрании – после первого тура голосования выяснилось, что умами арьергардной части Союза завладел Георгий Дмитриев, красиво, дипломатично и политически грамотно исполнивший случайно выпавшую ему роль председательствующего. Во втором туре – тут-то и схлестнулись два Д – напуганная возможным додекафонным будущим композиторская публика голосовала не столько за Дмитриева, сколько *против* Денисова, которому для победы не хватало всего 8 (восемь!) голосов.

Так во главе Союза стал малоприметный до того Дмитриев и процарствовал четыре года, намертво и, как он наверно полагал, навечно склеившись с креслом Председателя. Почувствовав себя из касты «неприкасаемых» он сначала дискредитировал себя донельзя претенциозным и также донельзя слабым сочинением «Ледостав-Ледоход» с подтитлом *По прочтению работы В.И. Ленина «Государство и революция»*; а также прокололся на попытке то ли продажи то ли сдачи внаем Дома композиторов какому-то заграничному АО. По последнему факту было созвано экстренное собрание СК Москвы, где проект Дмитриева был круто забаллотирован, а заодно забаллотировали и самого автора. Это собрание вошло в историю как «вторая битва двух Д». Опять же, перед тем сформировалась инициативная группа, теперь, правда, в семь человек, которая вынесла заочный приговор Дмитриеву, а поскольку наиболее солидной в ней была фигура Владимира Дашкевича, его и решили выдвинуть в качестве контр-Д. Подготовка к собранию велась в еще более строгой тайне, каждому из заговорщиков была отведена определенная роль, и мне выпало, пожалуй, самое ответственное первое выступление (а я его виртуозно срежиссировал), после которого бедный, ничего не подозревавший Дмитриев и вся его русофильская компания не смогли оправиться, и в качестве жалкого протеста лишь демонстративно покинули зал (как «бундовцы» во времена ленинских съездов).

Дашкевич же, став вождем переходного правительства (называлось оно *Исполкомом*), попытался за полтора года перевести Союз композиторов на новые идеологические и экономические рельсы, с чем, как и любой другой на его месте в это смутно-мутное время, не справился. Его карьера также захлебнулась, и в 1993 году его тихо переизбрали – в пользу проверенного, опытного и прирожденного руководителя Олега Галахова, который, в принципе, устраивал всех.

И тем не менее, Исполком, в котором исправно трудился и я в меру понимания насущных проблем (а точнее, непонимания – попробуй разобраться в дебитах, кредитах, балансах, продажах, арендах, увольнениях, хищениях и т.п.), каковой, возможно, справедливо скинули за некомпетентность, все же сыграл определенную позитивную роль в союзовской истории – при нем были разрублены многие незыблемые до того идеологические установки-постулаты, выявлены подводные криминогенные личности, присосавшиеся к многочисленным подразделениям Музфонда, определены и поставлены на вид ухудшающиеся на глазах реалии новой экономической действительности. Другое дело, что при уходе тот же Дашкевич оставил за собой сомнительную структуру МАКО (Международная Ассоциация композиторских организаций), возникшую на развалинах СССР'овской империи и ставшую в самом скором времени фиктивно-мифологической субстанцией (видимо, деньги зарабатывает кто как может).

Могу припомнить еще одно, несомненно, успешное деяние Исполкома – реорганизацию Приемной комиссии, которая в новом варианте под руководством Александра Балтина и некоронованных заместителей Головина и Екимовского вышла на уровень самого высокого принципиализма – неслучайно абитуриенты страшно боялись идти на приемные аутодафе, прозван наш разбойный синклит «ежовщиной» (мы на дух не принимали всяких кем-то рекомендованных «нужных» и «полезных» Союзу авторов, известных, но

полупрофессиональных поп-рок-авторитетов, а также многочисленных девочек-толстух из класса Хренникова – некоторых из них, правда, потом тайно «перепринимали», в нарушение Устава, в высоком кабинете).

Чтобы закончить разговор о моих отношениях с Союзом композиторов, даю исчерпывающую хронологическую сводку: когда-то меня не хотели принимать, потом приняли и с трудом терпели, дальше стали относиться как к идеологическому провокатору, через некоторое время провокации оказались не слишком провокациями, затем начали считать способным и талантливым, и после этого, наконец, выбрали в Правление СК Москвы – официальный орган официального признания, где я и числюсь до сего дня".

***** "Фестиваль «Альтернатива - ?» (именно так, с вопросительным знаком) возник в 1988 году в противовес откровенно традиционалистской в то время «Московской осени». У истоков этого фестиваля стояли Алексей Любимов, Марк Пекарский, Иван Соколов, Наталья Пшеничникова да, пожалуй, еще и я (первый и последний являлись генераторами идеи). Крышей, как ни странно, согласилось быть Министерство культуры СССР в лице ничего не подозревавшего (а может и подозревавшего, но политически-идеологически дальновидного) Николая Бутова, бывшего тогда Генеральным директором Всесоюзного объединения «Союзконцерт», который и рискнул субсидировать эту сомнительную акцию.

В задуманной программе фестиваля, который проходил в Музее имени Глинки 11 дней (= 11 концертов) было собрано чрезвычайно много интересного, конечно, в авангардном ракурсе: авторские концерты Сильвестрова, Губайдулиной, Пярта, Крама, Штокхаузена (кто слышал тогда о его грандиозном семиоперном замысле «Свет»? – а у нас впервые прозвучали оттуда шесть больших фрагментов). Из отечественной музыки упор был сделан на «молодых» – Артемова, Мартынова, Корндорфа, Раскатова, а чтоб «альтернатива» оправдала свое название во всех аспектах, в концерты были допущены и другие жанры, например, электронная музыка Свена Грюнберга, сольная программа *АТТО* ударника Владимира Тарасова, а также ряд ансамблево-импровизационных выступлений – «Три О» Сергея Летова, «Новая импровизационная музыка» Владимира Макарова, «Группа интуитивной музыки» Татьяны Гринденко.

Резонанс на прошедший фестиваль был архифантастическим, музей Глинки целую декаду находился на осадном положении, и это событие стало действительно Событием. Причем, Событием настолько заметным, что спустя несколько месяцев фестиваль был фактически повторен в Харькове (9 концертов), и вновь с незаурядным успехом – сам там был и могу засвидетельствовать неподдельный интерес публики к новой музыке.

На волне успеха организаторы решили сделать «Альтернативу» регулярным, ежегодным фестивалем. Ко второй акции, в 1989 году, подключились новые свежие силы, прежде всего в лице Татьяны Диденко, благодаря международным связям которой в программах замелькали иностранные исполнители и ансамбли, в третьей – активное участие принял Антон Багагов, и фестиваль приобрел минималистский уклон, к следующей – Дмитрий Ухов, соблазнивший строителей авангардным джазом и различными видами масс-медиа, и далее – понеслось-поехало...

В 1997 году «Альтернатива» (потерявшая по дороге свой вопросительный знак) праздновала 10-летний юбилей, и уже не было композитора в нашем отечестве, который бы не мечтал на ней прозвучать, а из-за границы пачками шли факсы с просьбами поучаствовать в столь престижном московском фестивале.

Пролистывая страницы «Альтернативы», можно найти просто уникальные проекты, чего стоит, например, весьма рискованный «Концерт музыки живой и мертвой» (1989) – так, по бессмертной книге Шнеерсона, он и назывался, а в нем чересполосицей представлялась та самая «живая» и «мертвая» музыка (по желанию, определения легко переставить, на что и было рассчитано): *Т.Хренников* – «Рассказ Фрола» из оперы «В бурю», *П.Булез* – Сонатина для флейвы и фортепиано, *Д.Кабалевский* – «Драматический фрагмент» для фортепиано, *О.Мессиаан* «Квартет на конец времени» (VI, VII, VIII части), *Н.Будашкин* – Концерт для домры (I часть), *Д.Кейджа* «Гайнственное приключение» для фортепиано.

К этому концерту, помимо программки, была подготовлена специальная стенгазета с фотографиями и биографическими справками исполняемых авторов (советских – из *Музыкальной энциклопедии* со славословными характеристиками, зарубежных – из той же *шнеерсоновской* книги с обратными). Провисела она минут десять – «Союзконцерт» был суперактивно против моей затеи, и не исключено, что кто-то из его клерков, убоявшись (чего?), сорвал ее.

В том же фестивале Союзу композиторов мы подложили еще одну свинку – концерт под титлом «Русская музыкальная диаспора», где прозвучали сочинения скандальных диссидентов 70 – 80-х годов, практически выдвинутых из своего исторического отечества: Андрея Волконского, Александра Рабиновича, Виктора Суслина, Арво Пярта.

В «Альтернативе-90» гвоздем фестиваля стал концерт «Семь роялей». В начале было «исполнено» 4'33" Кейджа семью пианистами одновременно (красивая была картинка, я вам скажу), потом пошли пьесы для одного, двух, трех, четырех, пяти фортепиано (репертуар даже пяти-рояльных ансамблей допускал выбор), затем для шести – а вот такую пьесу отыскать было непросто: отдельное спасибо Мортону Фелдману за то, что подумал о нас и создал когда-то необходимое нам сочинение – «*Шесть роялей*»; и наконец, опус для семи инструментов, специально заказанный Владимиру Мартынову, придумавшему «Двенадцать побед короля Артура» (как всегда, Володя еле-еле успел, но чем хорош минимализм – он не требует большого количества репетиций). Программа была решена, но основная трудность заключалась в том, чтобы уговорить начальство филармонии – а концерт мог состояться только в зале Чайковского – вытащить на сцену из разных комнатушек-репетиториев требуемое количество роялей. Противостояние кончилось тем, что пианисты чуть ли не сами таскали эти инструменты с этажа на этаж.

Примечателен и фестиваль 94-го года, посвященный Мессиаану и броско названный «Альтернативой на конец времени» (в головном концерте исполнялся *Квартет* недавно ушедшего мастера и два сочинения для того же состава – моя *Композиция 2* и *Ноктюрн* Юрия Каспарова). Кстати, фестиваль-94, в сущности, утратил к этому времени, свою «альтернативность», подобно газете «Московский комсомолец», издающейся и поныне с этим бессмыслен-

ным названием, когда новое молодое поколение что такое *комсомол* знает лишь понаслышке. Конец «Альтернативы» как «альтернативы» был документально засвидетельствован одним из музыкальных критиков в статье «*Альтернатива на конец авангарда*», опубликованной в газете «Московские новости» (24.04.1994), с мнением которого я полностью солидарен:

Фестиваль «Альтернатива» появился на свет в 1988 году в виде определенной акции протеста – на его концертах звучала авангардная музыка, противостоявшая традиционалистской соцреалистической школе, которую нячил и пестовал Союз советских композиторов. В название первого фестиваля вкрался знак вопроса: «Альтернатива – ?», – видимо, еще давила инерция некоторой осторожности. В последующих же про него забыли, а в сегодняшнем варианте «Альтернатива» зафлиртовала с «концом времени».

Эффектное название фестиваля отнюдь не исчерпывается прозрачным намеком на нашу успешно агонизирующую действительность. И дело, наверно, не в том, что на первом концерте звучал «Квартет на конец времени» французского композитора Оливье Мессиана, памяти которого фестиваль был посвящен. Прошедшие вечера наводят еще на одну мысль, о которой авторы названия, возможно и не подозревали: «Альтернатива на конец времени» высветила нынешнее состояние музыкального авангарда, наглядно обозначила конец его времени.

Историческая часть программы была довольно интересной. Вне конкуренции оказались сочинения корифеев XX века – упоминавшийся Квартет Мессиана, сыгранный немецким «Ансамблем Модерн» и «Свадебка» Стравинского в исполнении фольклорного ансамбля Д.Покровского (звучание народных голосов в такой музыке выглядело весьма экзотично). Дань почтения была отдана дедушкам, бабушкам и отцам «классического» авангарда – раритет-концерты включали камерные произведения Джона Кейджа, Дьердя Куртага, Галины Устольской, Хельмута Лахенманна.

Основное же место заняла ныне создающаяся музыка. Вот тут-то и возникли эсхатологические домыслы: где новые идеи, где новое мышление, где новая музыка и чему, собственно, альтернатива?

Опять слушаем: тихого Пярта с его старой «новой простотой», быстро приедающийся неопрimitивизм в лице Генриха Гурецки, изрядно поизносившуюся стереотипную стилистику композиторов из Ассоциации Современной Музыки, какие-то электроакустические экзерсизы, подозрительно похожие на переложения инструментальных партитур, спонтанные импровизации, в последнее время ставшие расхожим жанром в среде исполнителей... Как тут не согласиться с сентенцией одного из бывших адептов авангардизма Владимиром Мартыновым: «Субстанция творчества истощилась, искусство кончилось»?

Впрочем, можно не соглашаться. Ведь у того же Пярта были совершенно гениальные *Fratres* (хотя и архискверно сыгранные солистами Российского оркестра). Среди АСМ-программы удачным сочинением порадовал Сергей Павленко – «В манере Гогена», отнюдь не увяла и слушалась с интересом давно написанная Соната для двух исполнителей Фараджа Караева. Удивил как всегда Иван Соколов, но не каким-либо эпатажем, а наоборот, отсутствием оного: «Рисуя в одиночестве» – длинная, однотонная, бессобытийная пьеса, но красиво нарисованная.

И все же, открытий на фестивале никаких не было, и не потому, что организаторы их не нашли, а потому, что их действительно сейчас нет: авангард умер, на смену идет постмодернизм, принципиально отвергающий феномен новации.

Чего ждать любителям новой музыки дальше? Наверно, следующая «Альтернатива» будет альтернативой авангарду, который окончательно переведут в разряд традиционалистского искусства и спрявят по нему пышную тризну".

***** "Во второй пьесе-мини-сюите... начальная интонация буквально, понотно, воспроизводит начальный нисходящий гексахорд из положительной женской компании, что наводит мысль о наличии лейтмотива. А тот, в свою очередь, наводит на более глобальную мысль, что наш автор-аллюзионист выставляет на обозрение не коллекцию разножанровых портретов, как сделал когда-то его предшественник, а рисует все время одно и то же лицо в разных художественных ракурсах (подобно трем видам Руаяннского собора Клода Моне, запечатленных в разное время суток). Такой однопортретный поворот жидется на философско-бытовом фольклорном наблюдении: «настроения женщины изменчивы как погода» с логичным, заверенным практикой, продолжением – изменчивы у них, как погода, не только *настроения*, но, собственно, и *они сами* (и пусть первым бросит в меня камень тот, кто с этим не сталкивался).

Впрочем, вернемся к текстологическому описанию второй части диптиха, где «мрачный» рефрен сменяется «неприветливым» (*l'Epineuse*) эпизодом с путанной вязью многочисленных форшлагов и нахшлагов вокруг пентатонной (!) мелодической партии левой руки (удивительно, но пентатоника из-за чуждых ей призывков практически не замечается); затем «легкомысленными» (*l'Evaporee*) эквиризмическими пассажами с неожиданными переменами направления движения и не менее неожиданными остановками (ритмика здесь с мобильными индексами); и, наконец, – *la Dangereuse* – вся из диссонантных аккордов *ff*, раскиданных по полному диапазону инструмента с регистровкой *pleno* (включение всех регистров), рваных длительностей и резких ударных эффектов – ни дать, ни взять фрагмент музыкального оформления из какого-нибудь заштатного фильма ужасов".

***** "... К этим развлечениям примыкает и заключительный аккорд, точнее удар пьесы – в большой барабан, который должен прорваться. Конечно, зная, что никакой здравомыслящий музыкант не захочет губить инструмент ради одного, пусть хоть сверхфеерического, театрального эффекта, я отыскал сломанный барабан с одной кожаной поверхностью и предложил затянуть его пустую сторону плотной бумагой, чтобы, когда потом по ней хунуть, пробить насквозь и достать (изнутри) противоположную кожаную сторону. В качестве бумажного листа я принес свой увеличенный фотопортрет (по-моему, это просто гениальная идея, – *супер-разрушение!*), от чего Пеккарский, как я его ни уговаривал, наотрез отказался – он, видите ли, не может бить композитора «по морде». Пришлось искать замену – спасибо, что столь уважающий нашего брата маэстро, хоть согласился на мою авторскую афишу, и вместо морды бил по фамилии..."

"...в своих «Разрушениях» я ангажировал ряд чужих идей-находок, и

прежде всего это касается цифрового названия – я начал о таком думать еще в 80-х годах, когда познакомился с интереснейшим югославским композитором Дубравко Детони и его творчеством, которое изобилует композициями с числовыми титулами: *9 видений из снов Данила*, *14 додекафонных моментов*, *59 окончаний*, и даже такими – *44 per 4 in 4*. Еще одно краеугольное заимствование касается самого важного, по моему мнению, предкульминационного раздела сочинения (19 – 23), где схлестываются целые поля (метро-темповороборото-фактурно-динамические): как только одно поле окончательно выстраивается, в его недрах начинает формироваться другое, которое, в свою очередь, также постепенно выстраиваясь, забывает и ликвидирует предыдущее; далее исподволь появляется третье, и все идет по той же накатанной схеме. Темпы, метры, ритмы каждого блока разные и по вертикали никоим образом не стыкуются (в первом, например, размер $\frac{9}{16}$ при восьмой = 200, во втором – $\frac{5}{8}$ при восьмой = 108, в третьем – $\frac{2}{4}$ при половинной = 100 и т.д.). К тому же их динамика прямо противоположная – *крецендо* у одной группы, в то время как *diminuendo* у другой. Так вот, прототипом создания разных, вытесняющих друг друга пластов, послужила блестящая стиврайховская фактурная находка в первой части его *Desert Music*.

Конечно, кое-что из изобретений пришлось и на мою долю, и здесь я не могу не отметить № 7, в котором метризованная структура в мембрановофонном тембре разрушается алеаторическими металлофонами; № 9, который резко обрывается брошенными на пол бубенцами, пандейрами, сональями и индийскими бубенчиками (правда, бубен бросал еще Стравинский в «Петрушке»); также № 16, с отстающим на долю секунды от солирующего бьянчжун унисонным сопровождением; наконец, № 18, где низкие барабаны затеяли ритмическую карусель из одних четвертей и восьмых вне метрической сетки. Эти и многие другие мои изыски уперлись в нотацию, которую во многих случаях пришлось выдумывать – процесс оформления рукописи, которую я делал на ватманской бумаге, рисуя не только ноты, но и сами нотосцы, оказался архикропотливой и отнюдь не ординарной перепиской..."

"Концерт *In camera obscura*, как я и предполагал, вызвал неоднозначную реакцию публики – среди впечатлений были и восторженные (*блестящее организованное музыкальное действие*), и сдержанные (*что ж, Виктор Алексеевич показал себя на уровне*), и негативные (*ну, в общем, как-то, где-то, что-то...*). Кто-то совсем не понял многозначности набросанных мной психологических загадок, а кто-то и докопался до таких бездонных глубин, о которых я и не помышлял. Пресса еще не баловала меня столь обильным количеством рецензий – наверно, все, кому не лень, отозвались на мой *recital*: «Виктор Алексеевич Екимовский отчитался за двадцать лет творческой работы» (*Коммерсант-DAILY*, 12.04.), «Талант – единственная новость» (*Музыкальная жизнь*, №№ 5-6), «Проверено – мин нет» (*Вечерний клуб*, 8-14 апреля), «Музыкальные лабиринты Виктор Алексеевича Екимовского» (*Музыкальное обозрение*, №№ 7-8), «27 разрушений, несколько созиданий и некоторые прочие творческие манипуляции» (*Сегодня*, 14.04). Последняя рецензия – из «докопавшихся», написана с инициативой, творческим импульсом и концептуальными вопросами-ответами, что редко встретишь у теперешних критиков, бесконечно штампующих зажеванные мысли и играющих в «творческое» словоблудие (надеюсь, никто не подумал, что моя похвала всего лишь ответная).

Эта работа Юлии Бедеровой, в поле аналитического зрения которой попала не только музыка, но и авторские разъяснения-отступления; она заслуживает неодноразового внимания, и потому с удовольствием представляю ее вторым изданием:

Выполняя авторское предписание («только для романтических натур»), обратимся не к биографии композитора или качеству исполнения, а к тем ключам, что дал автор для отмыкания романтического и трагического в своем слушателе. Научному комментарию к каждому произведению концерта композитор предпослал эпиграф, приводим последовательно: «Прощание бывает с чем-то или кем-то, на время или навсегда...» («Прощание» для фортепиано), «Смеюсь, подмигивая и грозя зеленому пятну пальцами, Варька подкрадывается к колыбели и наклоняется к ребенку. Задушив его, она быстро ложится на пол, смеется от радости, что ей можно спать, и через минуту спит крепко, как мертвая» («Камерные вариации» для ансамбля), «Бетховен, Шопен и другие классики; почему бы не продолжить эту традицию: что-то или кого-то похоронить...» («Соната с похоронным маршем» для фортепиано), «Можно разрушить храм или город, можно засыпать колодец, подрезать крылья, а можно и задушить что-то живое...» («27 разрушений» для ансамбля ударных), «Как душа с телом расставалась, расставалась да прощалась...» («Успение» для ансамбля ударных инструментов), «Дирижер – главная фигура любого концерта. Он трудится, аки пчела, выбиваясь из сил, в отличие от автора, который преспокойно сидит в зале, лишь созерцая его мучения. ...И вот, канцения дирижера solo, его агония и последний вздох...» («Balletto» для дирижера и ансамбля музыкантов).

Или еще, из комментария к «Сонате с похоронным маршем»: «С Сонатой связано печальное событие: один пожилой музыковед написал рецензию на премьеру, а спустя две недели его не стало...»

Понятно, что две недели в случае с пожилым человеком – приличный срок, чтобы уйти из жизни, не дав повода углядеть метафизику совпадений. И все же, господа критики, отнеситесь внимательно к своей трудной и опасной работе. Мало ли что.

Слабо верится, что Виктор Алексеевич Екимовский, один из самых едких и трезвых умов среди участников Ассоциации Современной Музыки, этого левого «Мосха» композиторов, эстет, мастер высоких музыкальных технологий и абсолютный пессимист в том, что касается эпохального новаторства, все мрачные замечания в сопроводительном тексте к своей «персоналке» дал от избытка чувства черного юмора. Еще меньше похоже на то, что эстетствующий интеллеktуал вдруг уверовал в мрачную мистику взаимоотношений типа «рецензия – смерть». Важнее – не связь разнообразных данностей, провал, неожиданный аут, то, для чего существует спасительное тире. Именно там происходит некая трансформация, манипуляция, бесповоротное изъятие, незаметная смерть.

... По принципу «я все могу» или «я – и стили» (через тире, в противовес обычному порядку, когда первое более или менее талантливо сидит внутри объемного и могущественного второго) Екимовский не ищет индивидуальной чисто музыкальной стилистики. Ни на всю жизнь, ни на разноцветные периоды. Каждая Композиция – шуточный, безукоризненно новый по отношению к своему предшественнику кунштюк (на «новое вообще» композитор не пре-

тендует и в него не верит). За фортепианным «Прощанием» (Композиция 30, 1980), образцовой стопроцентной кич-музыкой, за апологией сентиментализма с ностальгией по барышням «на фортепьянах», с жестоким романсом, с шопеновским ароматом, погашенным светом в зале, вальсом на четыре, а не на три (и снова люфт – между авторским определением «кич» и авторским же признанием в его «беззащитности», между одновременно присутствующим симулякром печального образа и печальным образом совершенно убийственной реальности, в который оборачивается сей якобы кич), следуют «Камерные вариации» (Композиция 15, 1974). Которые слышатся абсолютно ортодоксальной додекафонией. Привет Антону Веберну и Антону Чехову – по другую сторону провала. Прототипом сочинения послужил рассказ «Спать хочется». Структура по сложности не уступает космическому аппарату. Сериальная тотальная организация, кажется, овладевает не только звуком, но и Варькой, и зеленым пятном лампы, и подмигиванием, и подкрадыванием, и «быстро ложится на пол», и «смеется от радости... как мертвая» (см. эпиграф). Хотя на деле все наоборот. Проанализированный, проработанный, музыкально «подтекстованный» Чехов дал веберновскую фактуру. Композитор же сделал работу и оформил люфт между Антонами.

За якобы каноническим вебернианством следует вышеописанная Соната (Композиция 33, 1981). Привет серебряному веку. За ней – премьерные «27 разрушений» (в 25-м цитируется solo из «Фантастической симфонии» Берлиоза, из IV части – «Шествие на казнь», сразу после отрубленной головы). Конструктивная композиторская техника-эквилибристика, которая есть воплощение самого созидания, здесь представляет виды, способы, манеры деструкций, а заодно и обструкций. (Для музыки, сие, кажется, новинка.) Впрочем, не то идея по дороге воспротивилась реализации, не то автор – идее, не то исполнитель – автору. Деструкция многотрудна и ответственна. Посему оставим. В надежде на доработку. К тому же блистательный артист Марк Пекарский на серьезную деструкцию, похоже, не способен.

Следующий шаг по персоналке – нежданно-негаданно минималистское «Успение» (Композиция 52, 1989) для ансамбля ударных, наглухо закрытых черной тканью (за-ради приглушенного звука, а заодно и зрительного эффекта). Снова ребус: минималист для сериалиста – что красная тряпка для быка, и наоборот. У Екимовского же ни одно, ни другое не подделка. Душа с телом расставалась медленно, тихо, определено и строго. Прощалась образцово и просто. Напряженный зазор меж ними постепенно становился все огромнее. Люфт разрастался до вселенских масштабов, отменяя прочие реальности, в том числе и прощающиеся.

Шаг последний – и мы упадем в 1974 год, в Композицию 14 – «Balletto». Чудо что за музыка. Для автора – то же, что «4'33''» для Кейджа. Написана в стилистике «инструментального театра» (дирижер движется в соответствии с графической партитурой, музыканты отвечают, как умеют, в соответствии с мимикой и жестом дирижера). Имела и застойный, и перестроечный, и постперестроечный успех. На который обречена.

Как обречен ее автор на упреки в беспринципности, отсутствии своего стиля. Обреченность эта автором осознана. И он свободен. Волен дать эмоциональным импульсам экстремистски рациональное воплощение. Волен адресовать изысканно интеллектуальную музыку только романтическим на-

турам. Волен запахнуть все свое творчество в камеру обскуру, где творения, преодолевая пропашть света, переползая через тире в смерть и новую форму, становятся махонькими и перевёрнутыми вверх тормашками.

В школе мы с друзьями любили забираться в тесный проем между двумя черными тяжелыми дверьми и там, на ничейной земле между улицей и домом, наблюдать пятно света, всплывающее сквозь замочную скважину. Когда в пустынном дворе старого особняка кто-то проходил, мы видели маленьких человечков, деловито спешащих вниз головой по дикому верхтормашному ландшафту в светлом поле на черном дерматине. Так что понимаю и разделяю удовольствие композитора. Смеясь и подмигивая, звучат прощания и разрушения. Быстро ложатся на пол сонаты и усепения. Навсегда или на время отрубается голова. Что-то кого-то хоронит. И смеется от радости. И вот, каденция дирижера, его агония и последний вздох. Махонький и вверх тормашками...".

***** "Я отнюдь не планировал каких-либо напоминаний о своей «Лунной сонате», но анализируя *postfactum*, удивляюсь на очевидные совпадения двух внешне абсолютно разных концепций (подсознательная *макрорепризнность*?). И тут и там – в наивысшей точке врывается контрастная новая фактура (не могу не вспомнить *Композицию 1* тридцатилетнего возраста, где я впервые, конечно в микромасштабе, нащупал эту модель). И тут и там – резкая смена характеристик звуковысотного поля: в «Лунной» двенадцатитоновые структуры упрощаются до целотонных, в «Зеркале» – идут еще дальше, до чистых трезвучий. И тут и там – докульминационный материал основан на восходящих линиях. Наконец, и тут и там – после «взрыва» репризируются начальные мотивы: в сонате точно и буквально, в «Авиценне» – в виде намёка: заглавное кларнетовое шестизвучие истаивает, постепенно теряя как и свои звуки, так и тембр (предписано редкое *Cl. con sord.*)..."

"... нелишне добавить, что в сочинении планировался театрально-сценический контрапункт с участием самого Композитора: во время исполнения пьесы он должен был сидеть на сцене и смотреть на себя в большое зеркало, причем так, чтоб его лицо было видно публике в виде отражения. В самом конце, после последних отзвуков тарелок, он встает и картинно разбивает это зеркало на мелкие кусочки. (К сожалению, этот план не осуществился – суеверное окружение опять не дало ходу моей необузданной фантазии, как было в случае с 23-й главой *Апокалипсиса* в «Симфонических танцах» или с ударом колотушкой по авторской физиономии в «Разрушениях». Убеждали меня, правда, и с практической точки зрения – как-то накладно на каждое исполнение приобретать дорогостоящий реквизит одноразового пользования)..."

" Сразу после первого исполнения «Зеркала», которое поставило точку в долгой трехлетней работе над моей эпопеей, востребовавшей от меня дьявольское количество психической и физической энергии, я почувствовал себя страшно опустошенным, выдохшимся, истерзанным, а с другой стороны – нервным, напряженным, чуть ли не истеричным и подобно булгаковскому Мастеру мог запросто угодить в какой-нибудь «дом скорби». Но того сберегла нелегкая, помните, какую судьбу уготовил ему властелин мира (*он не заслужил света, он заслужил покой*)... Себя я пытался сберечь сам, но не нашел

лучше того выхода, чем *воландовский* – мой «роман» ведь тоже прочитали (= прослушали), и теперь я тоже свободен и заслужил соответствующего покоя. Первой подготовительной акцией к «заслуженному покою» стала подытоживающая разборка моих манускриптов с разными мелкими сочинениями, коих за несколько лет накопилось достаточное количество в самых разных жанрах¹²⁷. Собрал их и систематизировав, я получил четыре жанровых сборника и ввел их в свой каталог под номерами 67 – 70".

***** "Припоминаю, когда-то, лет 15 – 20 назад у меня уже был один казус в этом же театре Вахтангова – не помню кто, не помню в связи с какой пьесой (кажется, что-то из Макса Фриша), но мне предоставили возможность попробоваться на роль театрального композитора. Я набросал тогда требуемый заглавный лейтмотив в своей авангардной стилистике, пришел, сыграл, и – ушел не солоно хлебавши: мою музыку, чем-то напоминавшую скерцо из Девятой симфонии Брукнера, кстати, весьма удачную, режиссеры и директор не поняли. Ну, не получается у меня ничего с театром Вахтангова, хоть плачь (хотя по этому поводу я и не плачу – ну его, этот театр, в болото, как и все остальные вместе с ним)...

Церемония вручения «Золотой маски-97», то есть наш отечественный театральный «Оскар». В принципе, любая официальная церемония бывает скучной, и потому в этот раз, директорат (в лице некоего известного театрального деятеля Эдуарда Боякова) и *режиссират* (в лице некоего известного режиссера Владимира Мирзоева), решили разукрасить ситуацию вручения премий в авангардистские краски. Они надумали пригласить какого-то канадского звезду-балетмейстера, чтобы он поставил хореографический номер на пять минут, нашу отечественную драматургессу Л.Петрушевскую, чтобы она выдала эпохальную литературную сентенцию в две странички, музыкальный же номер они решили предложить автору «*Balletto*», которое они когда-то случайно видели. Мол, придумай что-нибудь эдакое, похожее, при этом вертеться надо вокруг идеи: *театр умер*.

Я попытался было отказаться: работать «на публику» – не в моих правилах, а вам нужно именно «на публику»; – на что заказчики опрометчиво ответили, что если не хотите *на публику*, то можете хоть *против публики* – никаких фантазий почитатели вашего «*Balletto*» не боятся. Ну ладно, раз не боитесь – то получите. Описываю получившийся спектакль:

Под текст диктора: Один композитор, всю свою жизнь втайне любивший театр, но за всю свою жизнь не написавший ни одной страницы театральной музыки, потому что никто и никогда не предлагал ему работать в театре, однажды вечером, утомленный размышлениями о столь странном положении вещей, тихо заснул. И привиделась ему пьеса под названием «Призрак театра», где вместо актеров были музыканты, а вместо слов – звуки... я вышел на сцену с подушкой в руках, бросил ее на пол и лег как бы спать. Далее нача-

¹²⁷ Разборке рукописей и приведению в порядок личного архива Мясковский, например, согласно собственноручно составленному хронографу, посвятил целый год (правда, в этот предсмертный 1949 год он сумел еще написать 27-ю (последнюю) симфонию, 13-й (последний) квартет и 9-ю (последнюю) фортепианную сонату).

лась пьеса в четырех действиях с Прелюдией, Интерлюдиями и Постлюдией.

Действие первое. Завязка. Каждый музыкант экспонирует свою собственную партию, свой индивидуальный характер и свое поле деятельности – один (*Философский герой* – кларнет) меланхолично ходит и что-то бурчит себе под нос, другой (*Патетический герой* – труба) периодически встает и трубит свой императивный возглас, третий (*Лирический герой* – альт) вальсирует, заигрывая в трех четвертях с неприступной скрипкой, четвертый с пивым (*Индифферентные герои* – флейта с гобоем) прогуливаются в обнимку, играя на инструментах одной рукой и т.п. То есть, классическая экспозиция героев, как в пьесах Чехова и постановках Станиславского.

Действие второе. Конфликтная сцена. Музыканты «дерутся» друг с другом, естественно, музыкальными звуками с акцентами, и с агрессивными движениями на этих акцентах – трое духовиков сидят напротив других трех духовиков. Дирижер пытается урезонить петухов, но свара разгорается все больше и больше, куда постепенно вовлекаются все остальные участники ансамбля.

Действие третье. Любовная сцена. Два струнника – Он и Она (альт со скрипкой) разыгрывают *love story*, которая имеет целую гамму разных чувственных состояний и переживаний, но заканчивается согласными синхронно-фрикционными пассажами, что особенно (не)понравилось публике. (А я, между прочим, все лежу и сплю на авансцене, изредка переворачиваясь с боку на бок.)

Действие четвертое. Развязка. Музыканты покидают свои насиженные места, и, как мертвецы Стивена Кинга, бредут в направлении лежащего композитора, добредя же до него, пытаются разбудить, что в конечном итоге у них получается – конец сну, конец театру, конец музыке и вообще, конец всему: дирижер ударяет в большой барабан композитору в ухо, который испуганно просыпается и далее имитируется любимая всяким театром классическая немая сцена. Она, в сущности, действительно оказалась немой – актерско-театральная элита вяло прореагировала на произошедшее, и музыканты уходили со сцены отнюдь не под гром оваций. Церемония награждения театральных премий потекла дальше, и о моей акции вскоре все дружно забыли, кроме, конечно, критики, которая пропечатала выступление Ансамбля современной музыки (без указания авторства) «невыносимо длинным», «злоупотребившим вниманием и терпением аудитории» и донесла кулуарные разговоры публики, которая «не стеснялась в выражениях и жалела, что в фойе не торговали тухлыми яйцами и гнилыми помидорами»".

***** "...сочинение написано в жанре «документальной» музыки. Такой термин придумал Том Джонсон для объяснения редкого, но все же встречающегося в композиторской практике, подвида концептуализма: художественная реконструкция какого-либо подлинного музыкального события, объекта, феномена, или, цитирую оригинальное высказывание: «перевод факта в музыку». В качестве примеров приводится знаменитая «Гибель “Титаника”» Гэвина Брайерса, где композитор воспроизводит ту самую музыку (и в том оркестровом составе), которую играли на тонущем корабле, добавив контрапунктом запись голосов с подлинными текстами из судебного журнала. Другой пример – «Барселонский собор» Филипа Корнера, в котором компози-

тор, изучив детали колокольного ритуала испанского звонаря, точно и буквально воспроизвел средствами гамелана весь процесс перезвона: частоту ударов, их ритмику, агогику, продолжительность и, конечно, предельно адекватно сымитировал тембровые характеристики колоколов звонницы. Я бы добавил сюда и «Каталог птиц» Мессиана: природное птичье пение – такой же «факт», который «переведен» в фортепианную музыку...".

***** "Игры с виртуальностью, если покопаться в моем незавершенном наследии, оказывается, неосознанно проходят сквозь него красной нитью. Вспомним виолончельную *Каденцию* с предполагаемым перед ней оркестровым кадансовым квартсекстаккордом из «чужого» концерта, или «Камерные вариации» с устранным текстом (кстати, как я потом узнал, подобные опыты пробовали Кейдж с Кнайфелем), «Бранденбургский концерт» с необозначенным номером 7, «Симфонические танцы» с фиктивной главой из «Апокалипсиса», «Зеркало Авиценны» с задуманным ударом по настоящему зеркалу, наконец, выведение в разряд *жанра* «Лунных сонат» и «Лебединых песен».

Как-то, со своими размышлениями о виртуальном творчестве я поделился с Корндорфом... Корндорф с чем-то согласился, с чем-то нет, но справедливо отметил, что на пути распространения виртуального творчества прежде всего возможны (и непременно будут) разного рода спекуляции: – *Допустим, кто объявит себя гениальным виртуальным писателем, живописцем, композитором: докажи что не так!* Но это были, конечно, плевелы, главные выводы касались концептуальной позиции: – Кто знает, может быть мы сейчас вступаем в эпоху, когда будут записываться только замыслы, а представления о реализации будут отдаваться на волю воображения слушателя, читателя, зрителя. Каждый будет на свой взгляд представлять себе, какова должна быть реализация... Я думаю, вы сам того не осознавая, открываешь новый жанр. Это не ирония, я пишу совершенно серьезно...

Что еще рассказать о «Л.п.–3»? Разве что о процессе сочинения, который происходил... за роялем! *Позвольте*, – сердито скажет теперь уже дважды обманутый слушатель, – *какой рояль, здесь же нет звуковой музыки?* – В окончательном варианте ее действительно нет, но, коль скоро выдавать секрет, то выдаю: она когда-то, взаправду сочиненная, всё-таки существовала. В ней была и *бесконечная и прекрасная* мелодия английского рожка, и *просчитанная последовательность холодных додекафонных звуков* Туонельского музыканта, и *мутное, стоячее болото* из многозвучных аккордов, и взвившаяся в воздух *ломаными хроматическими пассажами* стая птиц-инструментов, и *расходящиеся по воде круги...* (извините курсивное заигрывание со своими же виртуальными цитатами)".

***** "Самое интересное, что «Эффект Допплера» дважды висел на волоске от исполнения. Первый раз он мог реализоваться в Австрии, в маленьком городке Санкт-Пельтен, где была затеяна грандиозная постройка нового музыкального центра с несколькими театральными зданиями, наземными и подземными концертными залами, технической башней-минаретом в центре площади (свет, звук, компьютеры, электроника, видео, лазеры, etc.), одним словом многофункциональный сверхсовременный Байрейт. На цере-

монию открытия этого центра директорат (через Т. Рексрот) заказал мне сочинение на целый вечер – «сделай что-нибудь солидное, типа орфовских постановок, пора уже тебе уходить от “мелочей”, тем более, что возможности нашего будущего комплекса уникальны и неограниченны». Однако, то ли не хватило денег прорабам, то ли остыли горячие головы проектировщиков – кто поедет за 80 километров от Вены?, то ли так суждено было случиться, но европейский гранд-центр современного искусства оказался прожектерской, виртуальной идеей, а вместе с ним и мой придуманный для него “Doppler-effect”.

Второй раз он мог реализоваться в другой, также весьма примечательной акции, которой, увы, также не суждено было разродиться. Как обещал, удовлетворяю любопытство, оттянутое на десять страниц: задуман был именно фестиваль к моему 50-летию.

...И снится композитору сон: по всему городу расклеены афиши, гласящие, что с 5 по 12 сентября 1997 года будет проходить цикл концертов под общим названием «Лебединые песни Виктор Алексеевича Екимовского» (вот откуда три «осколка» с одноименными титулами):

5.09.1997. Концерт первый: **Екимовский – концептуалист**. БЗК, симфонический вечер. Программа: *Ave Maria, Бранденбургский концерт, Лирические отступления, Sublimations, Симфонические танцы* + новое сочинение *Overtime* для симфонического оркестра (премьера). Исполнители – Московский симфонический оркестр, дирижер С. Скрипка.

6.09.1997. Концерт второй: **Начало Екимовского**. Камерный зал ГМПИ имени Гнесиных (РАМ), вечер камерной музыки. Программа: *Композиции 1, 2, 7, Каденция* + новое сочинение *Лебединая песня* для струнного квартета (премьера). Концерт представляет собой точное воспроизведение авторского концерта 1970 года – в том же месте, с той же афишей, с теми же исполнителями (тут надо достать и выписать Л. Франка из Саратова, В.Васильева-Линецкого из Харькова, В. Деревянко из Израиля и А.Ивашкина из Новой Зеландии).

7.09.1997. Концерт третий: **Екимовский – романтик**. Рахманиновский зал, вечер камерной музыки: фортепиано, клавесин, флейвы. Программа: *Соната с похоронным маршем, Deus ex machina, В созвездии “Гончих псов”, Полеты воздушных змеев, La Favorite – La Non favorite, Лунная соната* + новое сочинение *Лебединая песня* для блок-флейты (премьера). В концерте участвуют, по возможности, первые исполнители – М.Цайгер, П.Кауфман, И.Соколов, А.Корнеев, К.Штайнманн.

8.09.1997. Концерт четвертый: **Екимовский – рационалист**. ЦДК, вечер ансамблевой музыки. Программа: *Kammervariationen, Doppelkammervariationen, Tripelkammervariationen, Зеркало Авиценны*, музыка к мультфильму «Потец» + новое сочинение *Лебединая песня* для духового ундецимета (премьера). Исполнители – Ансамбль АСМ.

9.09.1997. Концерт пятый: **Екимовский и два фортепиано**. ЦДК, вечер фортепианного дуэта. Программа: *Фильм-детектив, Композиция 43, Посиделки двух пианистов* + новое сочинение *Лебединая песня* для четвертитоновых роялей (премьера). Исполнители: Г.Пыстин и И.Цыганков.

10.09.1997. Концерт шестой: **Екимовский и инструментальный театр**. Овальная зал на Плющихе, вечер музыки для ударных инструментов. Про-

грамма: 27 *разрушений*, *Успение*, «*Balletto*», *Disparendo...* + новое сочинение *Лебединая песня* для струнного квартета, дирижера и магнитофонной пленки (премьера). Исполнители – Ансамбль ударных инструментов Марка Пекарского.

11.09.1997. Концерт седьмой: **Эпилог Екимовского**. Представление перед Большим залом Консерватории: *Эффект Допплера* (премьера).

12.09.1997. Дневное мероприятие: выезд на автобусах на природу – празднование дня рождения с презентацией и раздачей «Автомонографии», премьерой новой композиции *Парад планет* для девяти автомобилей и заключительным банкетом.

Терпеливо дочитавший до конца *пятое сновидение Веры Павловны* непременно воскликнет: «Во, завернул, гигантоман-утопист!», на что последует трезвый ответ: во-первых, не гигантоман – я не Скрябин, которому для исполнения «Мистерии» потребовалось все человечество, начиная с Индии; и не Ницше, которому для публикации «Антихриста» на семи языках в миллионных тиражах потребовался «весь еврейский капитал». А во-вторых, и не утопист – все организационные проблемы были тщательно обдуманы, проиграны и нерешаемых вопросов практически не оставалось. Конечно, здесь был бы задействован огромный штат менеджеров, продюсеров и спонсоров (из назначенных – Союз композиторов, издательства Беляева и Сикорского, частные меценаты – отечественные (фирма Дубровицкого) и зарубежные (*Intermedia*), фонд АСМ), газетная и журнальная пресса (анонсы и рецензии – *Коммерсантъ*, *Сегодня*, *Московские новости*), радио (реклама и освещение – *Орфей*, *Эхо Москвы*, *инновещание*), телевидение (съемки-репортажи *ТВ-Россия*, *ТВ-6*). Билеты бы продавались абонементом, а на концертах можно было бы приобрести партитуры, специально изданные к этому случаю «Композитором», «Музыкой», Сикорским; компакт-диски, также специально записанные к тому же случаю «Русским сезоном»; и, конечно, красочный информационный буклет с выразительной фотографией кудлатого композитора".

Именной указатель

А

Абдуллаев Акиф	103
Абдулов Александр	19
Авиценна (Ибн-Сина)	137, 139
Айвз Чарльз	60
Александров Юрий	19
Аннагиева Гюльшен	24
Аретинский Гвидо	64
Артемов В.П.	19, 180
Ассизский Франциск	171
Аутунич Соня	103

Б

Бакли Томас	152, 153, 157
Балакаускас С.А.	94
Баласаян С.А.	12
Бальмонт Константин	153
Бараз Борис	40
Барановская Р.И.	11
Барбер Самуил	48, 49
Батагов Антон	180
Бах И.С.	21, 25, 72, 73, 84, 166
Бедерова Юлия	183
Белич Сандра	39, 40
Белодубровский	29
Берберов Р.Н.	38
Беринский С.С.	78, 168
Берлиоз Гектор	136, 184
Берман Борис	35
Бетховен Людвиг ван	26, 86, 123, 124, 144, 145, 146, 176
Бихлер Берхард	57
Блинова В.Л.	125

Бок Кеес	120
Бортнянский Д.С.	151, 171
Бояков Эдуард	185
Брайерс Гэвин	186
Брамс Иоганнес	17, 48
Брон Захар	12, 170
Брукнер Антон	25
Будашкин Н.П.	180
Булгаков М.А.	72
Булез Пьер	14, 25, 34, 40, 168, 174, 176, 180
Бутов Николай	180

В

Вайленманн Матиас	120
Вайнберг М.С.	162
Васильев-Линецкий В.	27, 31
Васк Петерис	94
Введенский Александр	20
Веберн Антон	25, 32, 61, 184
Ведерников А.И.	151
Виноградов А.В.	60, 90, 107, 137, 139, 140, 141
Витачек Ф.Е.	16, 46
Вишер Сюзан	97
Вобликова Алла	64
Волконский Андрей	34, 180
Вустин А.К.	22, 78, 151, 174, 176
Высоцкий Владимир	86

Г

Гагнидзе М.К.	97
Гайдн Йозеф	19
Герцман Е.	154
Гессе Герман	123

Гете Иоганн	163
Говарден Филипп	110
Головин А.И.	168
Голуб Людмила	98, 100
Гольдфарб И.И.	13
Горбах Томас	57
Горбенко Сергей	42
Горчаков С.П.	46, 50
Грабовский Л.А.	22
Гречанинов А.Т.	171
Григ Эдвард	128
Гризе Жерар	168
Гримм Элизабет	97
Гринберг Александр	121
Гринденко Татьяна	180
Грюнберг Свен	180
Губайдулина С.А.	34, 167, 170, 174, 178, 180
Гуно Шарль	171
Гурецки Генрих	181
Гуржиев	152

Д

Давыдова Лидия	35
Данчану Ливиу	155
Дебюсси Клод	19
Денисов Дмитрий	103
Денисов Э.В.	6, 12, 13, 21, 22, 34, 44, 47, 75, 78, 82, 85, 104, 110, 151, 167, 174, 175, 176, 178, 179
Деревянко Виктор	35, 38
Детони Дубравко	182
Джекоб Джеффри	24
Джонсон Том	186
Дмитриев Г.П.	178

Допплер Кристиан	148, 149
Достоевский Ф.М.	72
Драшкович Милимир	55
Дубов М.Э.	24, 89, 115, 118, 119
Дунаевский И.О.	60
Дьяченко Валерий	19

Е

Еремин Сергей	64
---------------	----

Ж

Желваков Василий	60, 63
Жислин Григорий	94, 96

З

Зажигин Валерий	90
Зайденшнир Игорь	42
Зейнашвили Татьяна	133, 135
Зелинский В.П.	11
Зильпер Леонид	42
Зограбян Ашот	109

И

Иваненко Сергей	142
Ивашкин А.В.	16, 27, 29, 31, 34, 35, 38, 39, 40, 44, 107, 109
Иголинский С.Г.	24, 89, 94, 97
Ингверсен Эрик	111

Й

Йан Ханс Петер	131
----------------	-----

К			
Каплан Лев	66	Композиция 24	67, 71, 150
Капырин Д.Ю.	121	Композиция 28	15, 71, 75, 107, 166, 187
Караев Фарадж	78, 109, 116, 174, 176	Композиция 30	76, 107, 183, 184
Каретников Н.Н.	78	Композиция 31	23, 76, 77, 78, 80, 81
Картасар Х.	20	Композиция 32	82, 87
Каспаров Ю.С.	22, 32, 63, 67, 110, 174, 176, 181	Композиция 33	86, 102, 163, 183, 184
Кауфман Петья	113, 115, 133, 135, 188	Композиция 39	23, 90, 91, 99, 107, 110
Кафка Франс	72, 149	Композиция 40	94, 108
Кейдж Джон	60, 180	Композиция 42	98
Кефалиди И.Л.	53, 144, 146	Композиция 43	100
Кинг Стивен	186	Композиция 44	103, 169
Кнайфель А.А.	100, 176	Композиция 51	107
Ковалев Владимир	66	Композиция 52	108, 111, 183, 184
Коган Л.Б.	97	Композиция 55	113, 133
Кожемяко Владимир	66	Композиция 56	115
Композиция 1	16, 27, 29	Композиция 58	118
Композиция 2	15, 16, 29, 31, 35, 40, 181	Композиция 59	119
Композиция 4	16, 35	Композиция 60	26, 122, 166, 176, 184
Композиция 5	38, 107, 187	Композиция 61	125, 164, 166, 185, 187
Композиция 6	41, 164	Композиция 63	130
Композиция 7	15, 16, 42, 168	Композиция 64	133
Композиция 8	44, 45	Композиция 65	135, 138, 183, 184
Композиция 9	17, 46, 169	Композиция 66	137, 187
Композиция 10	16, 46, 51	Композиция 71	140, 186
Композиция 13	53, 54	Композиция 72	142
Композиция 14	53, 54, 58, 107, 140, 167, 169, 183, 184	Композиция 73	144
Композиция 15	60, 63, 107, 184	Композиция 74	146
Композиция 16	64	Композиция 75	9, 148, 187
Композиция 22	66, 71, 77, 110		

Композиция 76	153
Композиция 78	154
Композиция 79	156
Композиция 80	157
Композиция 81	153, 158
Копелент Марек	42
Копчевский Н.С.	20
Корндорф Н.С.	22, 78, 83, 88, 94, 113, 150, 151, 161, 174, 180, 187
Корнеев А.В	107, 188
Корнер Филип	186
Кравченко С.И.	94, 97
Крам Джордж	180
Красавин Юрий	75
Кретьева Галина	41
Кример Олег	24, 89
Кривец Константин	24
Ксенакис Яннис	25
Кукузель Иоанн	153
Кулька Анджей	94, 96
Куперен Франсуа	133
Кушнир А.С.	11
Кшенек Эрнст	14, 32

Л

Лазарев А.Н.	109
Лазаров Миоград Пасху	57
Ларионов	153
Леваи-Аксин Лаура	103
Левая Т.	64
Леонтьева О.	64
Летов Сергей	180
Лист Ференц	59
Литинский Г.И.	46
Лобанов В.П.	22, 24,

75, 76, 77, 86, 88, 89, 174	
Лондейкс Жан-Мари	82, 83, 85
Лупанова М.	44
Лупачек Александр	175
Любимов А.Б.	35, 179
Люсиер Альван	167
Лядов А.К.	153

М

Макаров Е.П.	50
Макберни Джеральд	151
Малер Густав	17, 48, 49
Манн Томас	123
Мансурян Тигран	109
Маркс Карл	146
Мартынов В.И.	176, 180, 181
Мёбиус Август Фердинанд	132
Мессиаи Оливье	18, 19, 21, 25, 28, 29, 31, 35, 96, 98, 166, 180, 181, 186
Мецмахер Инго	115, 117
Миллер Дмитрий	66
Мирзоев Самир	185
Михайлов Л.Н.	35, 64, 65, 78, 81
Михалек Душан	90, 104, 107
Мороговский Александр	81, 121
Мосолов А.В.	75, 175
Моцарт Амадей	19, 25, 171
Муромцев Ю.В.	35
Мясников Эдуард	29, 31

Н

Набоков В.В.	72, 149
Налжян Марина	103

Николавский Ю.И. 24,75
Николь Филипп 81
Ницше Фридрих 72, 79, 178,
188

О

Ожогин Евгений 66
Орделовскис Гунарс 70, 71

П

Павленко С.В. 78, 81, 82,
85, 86, 100, 115, 176, 181
Павлихина Ирина 142
Пастернак Борис 72
Пейко Н.И. 16, 17, 32, 46, 47
Пекарский М.И. 24, 35, 53,
54, 56, 57, 58, 59, 111, 112,
120, 135, 136, 146, 174, 179,
182, 184
Пендерекский Кшиштоф 28, 94,
128
Перцев 20
Петрушевская Людмила 185
Погорелов Анатолий 27, 29
Попов В.А. 41
Попов В.С. 175
Попругин Вячеслав 78
Порволь Татьяна 116, 187
Пригов 23
Прокофьев С.С. 14, 25, 28, 29,
162, 178
Пшеничникова Наталья 107,
179
Пыстин Г.А. 24, 37, 78, 100,
103, 118, 119
Пярт Арво 34, 46, 47, 180, 181

Р

Рабинович Александр 180
Равель Морис 25
Раимова О. 44
Райхерт Манфред 57, 75
Ракин-Мартинович Радмила
103
Раскатов А.М. 22, 109, 110,
115, 116, 133, 157, 174, 180
Рахманинов С.В. 128, 166
Рекрот Дитер 116
Риз Александр 42
Рильке Райнер Мария 72
Ровнер Аркадий 58
Рождественский Г.Н. 53, 54
Рожновский В.Г. 34, 44, 113
Розеншильд К.К. 18
Рославец Н.А. 37, 175
Рубцова Валентина 20
Рукавицына Ирина 142
Рюмин П.И. 47
Рябов В.В. 78, 97, 168

С

Савинова Наталья 66, 175
Самолетов В.П. 16, 29, 31
Семенов В.А. 44
Сергеева Т.П. 98, 100
Серебряков П.А. 53, 63
Серов Э.А. 53
Сибелиус Ян 25
Сикорский 63, 130, 157
Сильвестров В.В. 34, 46, 76,
94, 170, 180
Симех Александр 103
Скрипка С.И. 24, 71, 74, 125,

Скрябин А.Н.	36, 37
Смирнов Д.Н.	22, 151, 164, 174
Соколов А.С.	60, 63, 64
Соколов Владимир	64
Соколов Иван	24, 64, 75, 78, 118, 119, 122, 123, 125, 179, 181, 188
Сокольская Ж.А.	45
Сондецкис Саулос	24, 74, 75
Спарнай	78, 79, 80, 81
Стейниц	64
Стравинский И.Ф.	150
Страдивари Антонио	109
Судзиловский Сергей	24
Суслин В.А.	19, 55, 151, 174, 180
Суханов Геннадий	23, 90

Т

Тактакишвили Отар	161
Тамберг Эйно	128
Танцов Олег	24, 78, 81, 175
Тарнопольский В.Г.	22, 78, 144, 174
Титов Александр	24, 57, 75
Тобис Б.И.	70
Тонха В.К.	40, 44
Трунигер Тобиас	24, 89

У

Уствольская Г.И.	115, 151
Утесов Л.О.	59

Ф

Файнштейн Феликс	23
Федулов Александр	20, 23
Фелдман Мортон	180
Фельдгун Зинаида	100
Физо Ипполит	149
Филенко Г.Т.	18
Фирсова Е.О.	22, 78, 174
Фишер Любош	101, 114
Фогт Маурициус	55
Франк Лев	31
Франкштейн Б.С.	144, 146
Фрейд Зигмунд	72
Фрид Г.С.	168
Фриш Макс	185

Х

Хаба Алоис	30
Хаенгли Урс	120
Хаймовский Григорий	18
Хараджян Р.И.	57
Харютченко А.Д.	100
Хачатурян А.И.	12, 16, 17, 37, 44, 47, 50
Хачатурян Эмин	53
Херманн Матиас	131
Хилаш Богдан	81
Хиндемит Пауль	64, 128
Ходина Мария	66
Холопов Ю.Н.	122
Холопова В.Н.	115
Хофер Матиас	80
Хренников Т.Н.	178

Ц

Цайгер М.И. 24, 86, 89, 188
 Цинман Михаил 97
 Цумштайн Доминик 158
 Цыганков Игорь 57, 100, 103,
 118, 119

Ч

Чайковский П.И. 17, 47, 48,
 49, 50, 162, 163, 169
 Чернелевский В.А. 24
 Чернов Александр 97
 Чернявский Олег 103
 Чехов А.П. 60, 61, 62,
 184, 186
 Чикунов Николай 44
 Чистяков Андрей 107, 109
 Чугаев А.Г. 11

Ш

Шар Даниэлла 158
 Шацкий Алексей 66
 Шейн П. 41
 Шенберг Арнольд 15, 32,
 33, 34
 Шилленгер Иосиф 152
 Шиянец Мариан 90, 91
 Шнайдер Урс Петер 78, 152,
 153, 157, 158
 Шнебель Дитер 60
 Шнитке А.Г. 15, 17, 21, 25,
 35, 44, 46, 47, 48, 74, 151,
 161, 164, 166, 167, 171, 174,
 178

Шопен Фредерик 76, 86
 Шостакович Д.Д. 14, 21, 28,
 38, 162, 175
 Шостакович Максим 60, 63
 Штайнманн Конрад 120, 122,
 153, 154, 188
 Штокхаузен Карлхайнц 25,
 35, 104, 180
 Шуберт Франц 25, 54
 Шуть В.А. 22, 151, 174

Щ

Щедрин Р.К. 137
 Щеколдин Евгений 93
 Щербак В.Л. 96
 Щетинский А.С. 121

Э

Экерт Давид 81
 Энхбаатор 51
 Эшер Маурисио Корнелис 131

Ю

Юсупова И.Р. 64

Я

Яковлева Тамара 27
 Яксис Река 158
 Ямпольский И.М. 24, 86,
 89, 175
 Ярошенко Антон 142

Каталог основных сочинений

Композиция 1 (1969) для скрипки, альты, виолончели, фортепиано. 8'. Первое исполнение – 17.12.1969, Москва, Малый зал ГМПИ им. Гнесиных / Владислав Васильев-Линецкий, Тамара Яковлева, Александр Ивашкин, Анатолий Погорелов. Мировые права – Композитор.

Композиция 2 (1969) для скрипки, кларнета, виолончели, фортепиано. 9'. I. Тема, II. Контрапункт, III. Вариации. Первое исполнение – 20.04.1969, Москва, Малый зал ГМПИ им. Гнесиных, Фестиваль современной музыки / Владислав Васильев-Линецкий, Эдуард Мясников, Александр Ивашкин, Лев Франк. Мировые права – Композитор.

Композиция 4 (1969) для фортепиано. 12'. Первое исполнение – 15.05.1970, Москва, Камерный зал ГМПИ им. Гнесиных / Виктор Деревянко. Издание – Москва, Советский композитор, 1989 (в сб.: Композиции для фортепиано). Мировые права – Hans Sikorski.

Композиция 5. Каденция (1970) для виолончели. 8'. Первое исполнение – 3.12.1970, Москва, Камерный зал ГМПИ им. Гнесиных, Авторский концерт / Александр Ивашкин. Издание – Москва, Советский композитор, 1980. Издание – Гамбург, Hans Sikorski, 1997. Компакт-диск – Мелодия, SUCD 10-00556 [Александр Ивашкин]. Мировые права – Hans Sikorski.

Композиция 7 (1970) для двух скрипок, альты, виолончели. 8'. Первое исполнение – 3.12.1970, Москва, Камерный зал ГМПИ им. Гнесиных, Авторский концерт / Игорь Зайденшнейр, Сергей Горбенко, Александр Риз, Леонид Зильпер. Издание – VEB Deutsche Verlag für Musik, Leipzig, 1985, dvfm 8464a. Мировые права – VEB Deutsche Verlag für Musik.

Композиция 8. Трио-соната da camera (1971) для скрипки, фортепиано, виолончели. 11'. Intrada, Allemanda, Courante, Sarabanda, Aria, Giga. Первое исполнение – 10.10.1976, Уфа, Институт искусств / О. Раимова, М. Лупанова, Н. Чикунов. Мировые права – Hans Sikorski

Композиция 9. Лирические отступления (1971) для виолончелей soli и симфонического оркестра. 18'. Orchestra: 2222; 2420; perc.: 3; ара; archi: 16,14,12,10 (soli),8. Первое исполнение – 12.06.1971, Москва, Большой зал ГМПИ им. Гнесиных, Госэкзамен по сочинению / Симфонический оркестр Института, дирижер – Сергей Горчаков.

Композиция 10. Sublimations – Переходы (1971) для симфонического оркестра. 13'. Orchestra: 3333; 3431; perc.: 3; archi: 16,8,6,4. Первое исполнение – 6.10.1993, Екатеринбург, Большой зал филармонии, Фестиваль «Игра и созерцание» / Симфонический оркестр Уральской филармонии, дирижер – Энхбаатар.

Композиция 13. Ave Maria (1974) для 48 скрипок. 5'. Мировые права – Hans Sikorski

Композиция 14. Balletto (1974) для дирижера и любого ансамбля. 10-13'. Первое исполнение – 27.04.1982, Москва, Дом художников / Ансамбль ударных инструментов, дирижер – Марк Пекарский. Издание – New York, Gnosis, ALEA No.2, 1992. Мировые права – Hans Sikorski.

Композиция 15. Kammervariationen – Камерные вариации (1974) для 13 исполнителей. 8'. Первое исполнение – 12.11.1976, Москва, Дом звукозаписи / Солисты Симфонического оркестра Всесоюзного радио, дирижер –

Максим Шостакович. Издание – Москва, Музыка, 1986 (в сб.: Произведения современных композиторов для ансамблей и камерных оркестров). Грампластинка – Мелодия, С 10 – 15747-8. [Ансамбль солистов, дирижер – Василий Желваков]. Компакт-диск – Harmonia mundi, LDS 288 062, SM 210 [Ансамбль АСМ, дирижер – Алексей Виноградов]. Мировые права – Le Chant du monde.

Композиция 16. Ноктюрны (1974) для трех кларнетов. 8'. I, II, III, IV, V. Первое исполнение – 14.03.1975, Москва, Всесоюзный Дом композиторов / Лев Михайлов, Владимир Соколов, Сергей Еремин. Издание – Москва, Советский композитор, 1979 (в сб.: Пьесы для духовых ансамблей, вып. 2). Мировые права – Hans Sikorski.

Композиция 22. Квартет-cantabile (1977) для двух скрипок, альты, виолончели. 9'. Первое исполнение – 26.04.1982, Москва, Всесоюзный Дом композиторов / Лев Каплан, Владимир Кожемяко, Евгений Ожогин, Дмитрий Миллер. Издание – Москва, Советский композитор, 1991 (в сб.: Квартеты советских композиторов, вып. 4). Компакт-диск – Harmonia mundi, LDS 288 062, SM 210 [Мария Ходина, Алексей Шацкий, Владимир Ковалев, Наталья Савинова]. Мировые права – Le Chant du Monde.

Композиция 24. Иерихонские трубы (1977) для 30 медных инструментов. 15'. Мировые права – Hans Sikorski.

Композиция 28. Бранденбургский концерт (1979) для камерного оркестра. 13'. Orchestra: Fl., Ob. e V-no soli; archi e cembalo. Первое исполнение – 10.03.1980, Москва, Всесоюзный Дом композиторов / Солисты Симфонического оркестра кинематографии, дирижер – Сергей Скрипка. Мировые права – Hans Sikorski.

Композиция 30. Прощание (1980) для фортепиано. 12'. Ноктюрн – Элегия – Вальс. Первое исполнение – 8.12.1980, Москва, Всесоюзный Дом композиторов / Василий Лобанов. Издание – Москва, Композитор, 1997. Мировые права – Композитор.

Композиция 31. Die ewige Wiederkunft – Вечное возвращение (1980) для бас-кларнета. 9'. По заказу Харри Спаарная. Первое исполнение – 8.12.1980, Москва, Всесоюзный Дом композиторов / Лев Михайлов. Мировые права – Hans Sikorski.

Композиция 32. Cantus figuralis – Многоголосное пение для 12 саксофонов. 13'. 1. Органум, 2. Ария, 3. Фуга, 4. Хорал, 5. Речитатив. По заказу Международного ансамбля саксофонов Жана-Мари Лондейкса. Первое исполнение – 5.02.1981, Бордо (Франция), Консерватория/Международный ансамбль саксофонов, дирижер – Жан-Мари Лондейкс.

Композиция 33. Соната с похоронным маршем(1981) для фортепиано. 12'. Первое исполнение – 10.03.1982, Москва, Всесоюзный Дом композиторов / Михаил Цайгер. Издание – Москва, Музыка, 1985 (в сб.: Молодые композиторы Москвы. Произведения крупной формы). Издание – Гамбург, Hans Sikorski, 1995, Nr. 1927. Грампластинка – Мелодия, С 10 21917 000 [Василий Лобанов]. Компакт-диск – Olympia, OCD 295 [Виктор Ямпольский]. Мировые права – Hans Sikorski.

Композиция 39. Мандала (1983) для 9 исполнителей. 10'. По заказу ансамбля Za drugu novu muziku. Первое исполнение – 20.05.1984, Белград (Югославия), Студенческий культурный центр, Фестиваль новой музыки / Ansambli za drugu novu muziku, дирижер – Мариан Шиянец. Издание – Москва, Музы-

ка, 1991. Компакт-диск – Harmonia mundi, LDS 288 062, CM 210 [Ансамбль АСМ, дирижер – Алексей Виноградов]. Мировые права – Le Chant du Monde.

Композиция 40. Стансы (1984) по заказу Кшиштофа Пендерцекого для III Фестиваля камерной музыки в Люблицах 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. Первое исполнение – 10.09.1984, Люблицы (Польша), III Фестиваль камерной музыки / Григорий Жислин, Анджей Кулька. Издание – Москва, Советский композитор, 1989 (в сб.: Новые произведения советских композиторов для скрипки соло, вып. 7). Грампластинка – Мелодия, С 10 26479 009 [Владислав Иголинский, Сергей Кравченко]. Компакт-диск – Мелодия, MLD 32131 [Владислав Иголинский, Сергей Кравченко]. Мировые права – Hans Sikorski.

Композиция 42. Прелюдия и fuga для органа (1985) 10'. Первое исполнение – 22.04.1985, Москва, Всесоюзный Дом композиторов / Татьяна Сергеева. Издание – Москва, Советский композитор, 1988 (в сб.: Произведения для органа, вып. 3). Издание – Гамбург, Hans Sikorski, 1990, Nr. 1844. Компакт-диск – Harmonia mundi, LDS 288 062, CM 210 [Людмила Голуб]. Мировые права – Le Chant du Monde.

Композиция 43 для двух фортепиано (1986) 18'. Первое исполнение – 19.11.1988, Москва, Малый зал Консерватории, Фестиваль «Московская осень» / Геннадий Пыстин, Игорь Цыганков. Издание – Москва, Композитор, 1997. Мировые права – Композитор.

Композиция 44. В созвездии Гончих Псов (1986) для трех флейт и магнитофонной пленки. 5-10'. По заказу Трио флейт Нови Сада. Первое исполнение – 24.03.1987, Триест (Италия) / Трио флейт Нови Сада: Лаура Леваи-Аксин, Соня Аутунич, Радмила Ракин-Мартиневич. Компакт-диск – Harmonia mundi, LDS 288 062, CM 210 [Дмитрий Денисов, Олег Чернявский, Александр Симех]. Мировые права – Le Chant du Monde.

Композиция 51. Двойные камерные вариации (1989) Doppelkammervariationen – Двойные камерные вариации для 12 исполнителей. 10'. По заказу Ансамбля солистов оркестра Большого театра. Первое исполнение – 11.10.1989, Кремона (Италия), Зал Циттанова / Ансамбль солистов оркестра Большого театра, дирижер – Андрей Чистяков. Компакт-диск – Olympia, OCD 282 [Ансамбль АСМ, дирижер – Алексей Виноградов]. Компакт-диск – Harmonia mundi, LDS 288 062, CM 210 [Ансамбль АСМ, дирижер – Алексей Виноградов]. Мировые права – Le Chant du Monde.

Композиция 52. Успение (1989) для ансамбля ударных. 8'. По заказу Ансамбля ударных инструментов Марка Пекарского. Первое исполнение – 15.11.1989, Москва, Всесоюзный Дом композиторов, Фестиваль «Московская осень» / Ансамбль ударных инструментов Марка Пекарского. Мировые права – Le Chant du Monde)

Композиция 55. Deus ex machina – Бог из машины (1990) для клавесина. 12'. По заказу Петьи Кауфман. Первое исполнение – 27.03.1991, Москва, Музей имени М.Глинки / Петья Кауфман. Издание – Гамбург, Hans Sikorski, 1992, Nr. 1843. Мировые права – Hans Sikorski.

Композиция 56. Tripelkammervariationen – Тройные камерные вариации (1991) для 15 исполнителей. 22'. По заказу Франкфуртского фестиваля '91. Первое исполнение – 8.09.1991, Франкфурт-на-Майне (Германия), Франкфуртский фестиваль-91, Моцарт-зал Alte Oper / Ансамбль «Модерн», дирижер – Инго Мецмахер. Мировые права – Hans Sikorski.

Композиция 58. Посиделки двух пианистов... (1992) 20'. По заказу Новосибирской филармонии. Первое исполнение – 6.05.1996, Москва, Центральный Дом композиторов, Фестиваль «Альтернатива» / Иван Соколов, Михаил Дубов.

Композиция 59. Полеты воздушных змеев (1992) для квартета сопрановых блок-флейт. 6'. По заказу Базельского фестиваля «Встреча Швейцарии и Восточной Европы». Первое исполнение – 17.09.1993, Базель (Швейцария), Музыкальная Академия / Кеес Бок, Конрад Штайнманн, Матиас Вайленманн, Урс Хаенгли. Издание – Цюрих, Carciofoli Verlagshaus, 1995. Мировые права – Carciofoli Verlagshaus.

Композиция 60. Лунная соната (1993) для фортепиано. 12'. По заказу Франкфуртского фестиваля '93. Первое исполнение – 15.09.1993, Франкфурт-на-Майне (Германия), Франкфуртский фестиваль-93, Хиндемит-зал Alte Oper / Иван Соколов. Издание – Гамбург, Hans Sikorski, 1995, Nr.1927. Мировые права – Hans Sikorski.

Композиция 61. «Симфонические танцы» (1993) для фортепиано с оркестром. 13'. По заказу Международного фестиваля «Москва-модерн». Первое исполнение – 18.11.1995, Москва, Большой зал Консерватории, Фестиваль «Московская осень» / Государственный симфонический оркестр капеллы России, солистка – Виолина Блинова, дирижер – Сергей Скрипка. Мировые права – Hans Sikorski.

Композиция 63. Из каталога Эшера (1994) инструментальный театр для 7 музыкантов и диапозитивов. 15'. По заказу фестиваля «Музыкально-театральная лаборатория 1994» Вступление – Саморисующие руки, 1 – Поднимающаяся и опускающаяся, 2 – Лента Мебиуса, 3 – Пучина, 4 – Вавилонская башня. Первое исполнение – 16.07.1994, Штуттгарт (Германия), Старый замок / Студия новой музыки Московской консерватории, режиссер-постановщик – автор.

Композиция 64. La Favorite – La Non favorite (1994) пьесы для клавишина. 13'. La Favorite... et l'Attendrissante, et la Séduisante, et la Coqueterie, et la Lutine...; La Non-favorite...et la Lugubre, et l'Épineuse, et l'Évaporée, et la Dangereuse... По заказу Петьи Кауфман. Первое исполнение – 1.03.1995, Москва, Дом Шуваловой, Клуб Сергея Беринского / Татьяна Зейнашвили. Мировые права – Hans Sikorski.

Композиция 65. 27 разрушений (1995) для ансамбля ударных. 16'. Первое исполнение – 10.04.1995, Москва, Центральный Дом композиторов, Авторский концерт In camera obscura / Ансамбль ударных инструментов Марка Пекарского. Мировые права – Hans Sikorski

Композиция 66. Зеркало Авиценны (1995) для 14 исполнителей. 7'. Первое исполнение – 12.05.1995, Москва, Дом звукозаписи, фестиваль «Альтернатива» / Ансамбль АСМ, дирижер – Алексей Виноградов.

Композиция 71. Призрак театра (1996) инструментальный театр для композитора и 10 музыкантов. 10'. Увертюра – Завязка – Конфликтная сцена – Любовная сцена – Развязка. По заказу фестиваля «Золотая маска». Первое исполнение – Москва, Театр имени Вахтангова, Церемония вручения «Золотой маски» / Автор и Ансамбль АСМ, дирижер – Алексей Виноградов.

Композиция 72. Лебединая песня [1] (1996) для струнного квартета. 16'. По заказу Фестиваля современной музыки «Московский форум-96». Пер-

вое исполнение – 1.04.1996, Москва, Рахманиновский зал Консерватории, Фестиваль «Московский форум-96» / Ирина Рукавицына, Ирина Павлихина, Антон Ярошенко, Сергей Иваненко.

Композиция 72. «Лебединая песня» [2] (1996) для струнного квинтета, дирижера и магнитофонной пленки. 13'. Первое исполнение – 6.05.1996, Москва, Центральный Дом композиторов, Фестиваль «Альтернатива» / Ансамбль 4'33", режиссер-постановщик – автор, дирижер – Борис Франкштейн, магнитофонная пленка – Игорь Кефалиди.

Композиция 74. «Лебединая песня» [3] (1996) виртуальная, для ундецимента духовых. 10'. Первое исполнение – 11.05.1997, Москва, Центральный Дом композиторов, Фестиваль «Альтернатива», Авторский концерт «Фортепианные и лебединые песни Виктора Екимовского» / Автор.

Композиция 75. Эффект Допплера (1997) виртуальная, для 100 участников с исполнением на открытом пространстве. 100'.

Композиция 76. Урок музыки в византийской школе (1998) для теноровой блокфлейты 15' ПО заказу Конрада Штайнманна. Посвящается Конраду Штайнманну. Первое исполнение – Базель (Швейцария), Фестиваль блокфлейтовой музыки / Конрад Штайнманн.

Композиция 78. Graffiti – Граффити (1998) Тоннель на улице Оппенхаймер во Франкфурте-на-Майне, для семи исполнителей 8'. Esecutori: Ob., Cl., Fag., V-но, V-c., Mar., P-но. По заказу ансамбля ARCHAEOUS. Издание – M.P. Belaieff.

Композиция 79. Corona di sonetti – Венок сонетов (1999) для блокфлейты и клавесина 20'. По заказу Конрада Штайнманна и Петьи Кауфман (Швейцария).

Композиция 80. Vers libre (1999) для двух фортепиано в четвертитонах 10'. По заказу фортепианного дуэта Томаса Бакли и Гертруд Шнайдер. (Швейцария). Первое исполнение – Билль (Швейцария), Фестиваль «Русская музыка 20 века» / Томас Бакли, Гертруд Шнайдер.

Композиция 81. «Словарь непечатных выражений» (1999) для струнного трио 3'. По заказу швейцарского фестиваля "Русская музыка 20 века". Первое исполнение – Берн (Швейцария) / Доминик Цумштайн, Даниэлла Шар, Река Яксис.

Каталог публикаций В. Екимовского

1. Острова музыки. [Статья для журнала «Советская музыка».] 1970. Рукопись.
2. Оливье Мессиан. Художник и время. Дипломная работа (научный руководитель К.К. Розеншильд). ГМПИ имени Гнесиных, 1971. Рукопись.
3. Л.Фишер: «Пятнадцать листов по “Апокалипсису” Дюрера». [Статья в Хрестоматию современной музыки.] 1974. Рукопись.
4. Премьера в ЦДКЖ. [Рецензия на оперу К. Молчанова «Зори здесь тихие.»] Советская Россия, 19 июня 1975 г.
5. Оливье Мессиан и птицы. [Статья.] 1976. Рукопись.
6. Оливье Мессиан. [Аннотация к концерту в Ленинградской филармонии 22.11.1978.] Ленинградская филармония, 1978.
7. О религии в творчестве Мессиана. [Статья.] 1978. Рукопись.
8. Оливье Мессиан. Жизнь и творчество. [Монография.] 1979. М., Советский композитор, 1987.
9. «Пробуждение птиц» Оливье Мессиана. [Статья.] Сборник трудов ГМПИ имени Гнесиных, вып. 47, «Вопросы оркестровки», 1980, с.131-151.
10. Оливье Мессиан: «Пробуждение птиц». [Предисловие к изданию партитуры.] М., Музыка, 1981.
11. Музыка для камерных оркестров. [Проспект сочинений советских композиторов.] ВААП-ИНФОРМ, 1982 [на русском и английском языках].
12. Оливье Мессиан. [Буклет к Фестивалю музыки Мессиана по заказу Министерства культуры СССР.] 1982. Рукопись.
13. Музыка Оливье Мессиана в СССР. [Аннотация к концерту во Французском посольстве 15.03.1982.] Французское посольство, 1982.
14. Оливье Мессиан. [Аннотация к концерту в КЗЧ 30.03.1982.] Московская филармония, 1982.
15. Конкурс Чайковского. [Статья.] Zvuk, 1982, № 3, с.92-94 [на сербском языке].
16. Московская осень 1982. [Буклет из 16 листовок-аннотаций: Вайнберг, Габичвадзе, Головин, Губайдулина, Денисов, Дмитриев, Кикта, Корндорф, Леденев, Фирсова, К. Хачатурян, Б. Чайковский, Шнитке, Шуть, Щедрин, Эшпай.] ВААП-ИНФОРМ, 1982.
17. Оливье Мессиан. Проблемы эстетики и стиля. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения (научный руководитель Г.Т. Филенко). Ленинградская консерватория, 1982. Рукопись.
18. Оливье Мессиан. Проблемы эстетики и стиля. Автореферат диссертации. Ленинград, 1982.
19. Музыка для камерных ансамблей. [Проспект сочинений советских композиторов.] ВААП-ИНФОРМ. 1983 [на русском и английском языках].
20. Московская осень 1983. [Буклет из 16 листовок-аннотаций: Агафонников, Балтин, Бузовкин, Буцко, Вустин, Денисов, Дмитриев, Габели, Габичвадзе, Леман, К.Хачатурян, Хренников, Б.Чайковский, Шнитке, Щедрин, Эшпай.] ВААП-ИНФОРМ, 1983.
21. Музыка польских композиторов XX века на советских грампластинках. [Обозрение грамзаписей (для журнала «Мелодия»): Шимановский, Пендерецкий, Списак, Бацевич, Пачеркевич, Киселевский, Рудзинский.] 1983. Рукопись.
22. Современная чешская музыка на пластинках фирмы «Мелодия». [Обозрение: Мартину, Дворжачек, Когоутек, Пауэр.] Мелодия, 1984, №1, с.16-17.
23. В поисках нового. [Статья о творчестве П.Щедрина.] Мелодия, 1984, №1, с.22-23. [под псевдонимом В.Спасский].
24. Мастер хоровой музыки. [Статья о творчестве Г.Свиридова.] Мелодия, 1984, № 2, с.24-25 [под псевдонимом В.Рожновский].
25. Оливье Мессиан и его органные медитации «Рождество Господне». [Аннотация к концерту в Рижском Домском соборе 20.08.1984.] Латвийская филармония, 1984.

26. Трио – квартет – квинтет. [Перспектив сочинений советских композиторов.] ВААП-ИНФОРМ, 1984 [на русском и английском языках].
27. Сергей Павленко. [Статья.] Музыка в СССР, 1984, № 3, с.13-14 [на русском и английском языках].
28. Из музыки композиторов социалистических стран. [Обзор грамзаписей: Эйслер, Вьеру, Пендеревский.] Мелодия, 1984, № 3, с.18-19.
29. Александр Раскатов. [Статья.] Музыка в СССР, 1984, № 4, с.25-26 [на русском и английском языках].
30. [Произведения советских композиторов.] Листовки-аннотации (22): Бузовкин, Буцко, Вайнберг, Васильев, Волков, Габели, Галахов, Дмитриев, Ермолаев, Жуков, Корндорф, Кривицкий, Кусс, Марутаев, Мельников, Рехин, Фирсова, К.Хачатурян, Б.Чайковский, Чулаки, Шуть, Эшпай. ВААП-ИНФОРМ, 1984 [на русском и английском языках].
31. Камерно-инструментальная музыка. [Перспектив сочинений советских композиторов.] ВААП-ИНФОРМ, 1985 [на русском и английском языках].
32. Исполняют авторы. [Статья о композиторах-пианистах.] Мелодия, 1985, № 1, с.20-22.
33. Симфонии Канчели. [Статья.] Мелодия, 1985, № 2, с.54-55. Ансамбль солистов оркестра Большого театра. [Статья.] Музыка в СССР, 1985, № 2, с.94-95 [на русском и английском языках].
34. Джаваншир Кулиев. [Статья.] Музыка в СССР, 1985, № 3, с.94-95 [на русском и английском языках].
35. К VII съезду композиторов СССР. [Буклет из 15 листовок-аннотаций: Канчели, К.Караев, Ф.Караев, Лаурушас, Ч.Нурымов, Рахмадиев, Скорик, Флярковский, К.Хачатурян, Хренников, Цинцадзе, А.Чайковский, Б.Чайковский, Щедрин, Эшпай.] ВААП-ИНФОРМ, 1985 [на русском и английском языках].
36. Наш современник. [Статья к 80-летию Д.Кабалевского.] Мелодия, 1985, № 4, с.6-7 [под псевдонимом В.Спаский].
37. Обретая зрелость. [О сочинениях молодых композиторов Л.Исмагиловой, Н.Корндорфа, В.Екимовского, В.Лобанова.] Мелодия, 1985, № 5, с.32 [под псевдонимом В.Задерацкий].
38. В начале был ритм... [Статья об ансамбле ударных инструментов М.Пекарского.] Музыка в СССР, 1985, № 4, с.18-19 [под псевдонимом В.Емельянец; на русском и английском языках].
39. Советская музыка в 1985 году. [Пресс-релиз для ВААП-ИНФОРМ.] 1985. Рукопись.
40. [Произведения советских композиторов.] Листовки-аннотации (45): Агафонников, Алексеев, Баркаускас, Буцко, Вайнберг, Васкс, Волков, Габичвадзе, Денисов (2), Ермолаев, Казенин, Ф.Караев, Кефалиди, Кикта, Л.Колодуб, Красильников, Леденев, Литинский, Лобанов, Михайлов, Мохов, Насидзе, Нурымов, Павленко, Пальчун, Парцхаладзе, Подгайц, Раскатов, Рахмадиев, Ройтерштейн, Свиридов, Смирнов, Тактакишвили, Терентьев, Тертерян, А.Хачатурян, К.Хачатурян (2), Хренников, Худолей, Б.Чайковский (2), Шнитке, Щедрин. ВААП-ИНФОРМ, 1985 [на русском и английском языках].
41. Горизонты мастерства. [Статья к 60-летию А.Эшпая.] Мелодия, 1986, № 1, с.18-19.
42. Симфоническая и вокально-симфоническая музыка. [Перспектив сочинений советских композиторов.] ВААП-ИНФОРМ, 1986 [на русском и английском языках].
43. Давид Кривицкий. [Буклет.] ВААП, 1986 [на русском и английском языках].
44. Достижения и просчеты. [Статья о III Пленуме композиторов Казахстана.] Советская музыка, 1986, № 12, с.25-27.
45. Оливье Мессиа́н: «Тела нетленные» для органа. [Аннотация к концерту в Риге 31.01.1987.] Латвийская филармония, 1987.
46. Музыка XX века. [Обзор грамзаписей: Щедрин.] Мелодия, 1987, № 1, с.10-11.
47. Музыка XX века. [Обзор грамзаписей: Шостакович, Хренников, Каба-

- левский+, Яглинг, Прокофьев.] Мелодия, 1987, № 2, с.16-18.
48. Сергей Павленко. [Буклет.] ВААП, 1987 [на русском и английском языках].
 49. Александр Вустин. [Буклет.] ВААП, 1987 [на русском и английском языках].
 50. Музыкально-педагогическая литература. [Проспект сочинений советских композиторов.] ВААП-ИНФОРМ, 1987 [на русском и английском языках].
 51. Духовой оркестр должен уметь играть все... [Рецензия на выступления оркестра «Рига» в Москве.] Ригас Баллс, 4 июня 1987 г.
 52. Музыка XX века. [Обозрение грамзаписей: Карабиц, Ряэтс, Кангро, Шнитке, Шостакович, Шенберг, Тищенко]. Мелодия, 1987, № 3, с.20-23 [под псевдонимом В.Емельянцеv].
 53. Записываем ансамбль пианистов. [Статья о фортепианном дуэте Н.Новик – Р.Хараджаян.] Мелодия, 1987, № 3, с. 24-25.
 54. Премьера в четырех отделениях. [Статья о духовом оркестре «Рига».] Советская музыка, 1987, № 9, с.115.
 55. Портрет с двумя ролями. [Статья о фортепианном дуэте Н.Новик – Р.Хараджаян.] Музыка в СССР, 1987, № 4, с.16-17 [на русском и английском языках].
 56. Музыка XX века. [Обозрение грамзаписей: Прокофьев, Флярковский, Нурымов, Нуриев, Аллаярв, Агаджиков.] Мелодия, 1987, № 4, с.15-17 [под псевдонимом В.Емельянцеv].
 57. Советская музыка первых лет Октября. [Статья.] Мелодия, 1987, № 4, с.18-19.
 58. Симфония революции. [Статья о 12 симфонии Д.Шостаковича.] Мелодия, 1987, № 4, с.20 [под псевдонимом В.Емельянцеv].
 59. Фортепианный дуэт Латвийской филармонии. [Аннотация к концерту в МЗК 6.02.1988.] Московская филармония, 1988.
 60. Музыка XX века. [Обозрение грамзаписей: Шостакович, Арутюнян, Шенберг, Тормис.] Мелодия, 1988, № 1, с.5-7 [под псевдонимом В.Емельянцеv].
 61. Новое в дискографии Стравинского. [Статья.] Мелодия, 1988, № 1, с.8-9 [под псевдонимом В.Рожновский].
 62. Четвертая симфония Альфреда Шнитке. [Статья.] Мелодия, 1988, № 1, с.10-11.
 63. Из истории русского и советского авангарда. [Аннотация на конверт грампластинки: Ансамбль ГАБТ играет произведения Рославца, Щербачева, Мосолова.] Мелодия, 1988.
 64. Музыка XX века. [Обозрение грамзаписей: Гершвин, Щедрин, Шостакович, Барток, Эшпай.] Мелодия, 1988, 2, с.17-19.
 65. Памяти Леонида Когана. [Аннотация на конверт грампластинки с произведениями М.Гагнидзе, В.Екимовского, В.Рябова.] Мелодия, С 10 26479 009, 1988 [без подписи].
 66. «С восхищением при каждой встрече!» [Статья о фортепианном дуэте Н.Новик – Р.Хараджаян для газеты «Советская Латвия».] 1988. Рукопись.
 67. Музыка XX века. [Обозрение грамзаписей: Крам, Шостакович, А.Петров, Канчели, Стравинский, Онеггер.] Мелодия, 1988, № 3, с.18-20 [под псевдонимом В.Емельянцеv]. Лидер советского авангарда. [Статья о творчестве Э.Денисова.] Мелодия, 1988, № 3, с.21-22.
 68. Не меркнет, не забывается. [Памяти Леонида Когана.] Мелодия, 1988, № 3, с.22-23 [под псевдонимом В.Рожновский].
 69. [Произведения советских композиторов.] Листовки-аннотации для «Московской осени – 88» (2): М.Алексеев, Пальчун. Центрмузинформ, 1988.
 70. Музыка XX века. [Обозрение грамзаписей: Прокофьев, Шнитке.] Мелодия, 1988, № 4, с.10-11, 23 [под псевдонимом В.Емельянцеv].
 71. На пути к Олимпу... [Статья о творчестве В.Артемова.] Мелодия, 1988, № 4, с.14-15.
 72. Альтернатива - ? [Пресс-релиз о Фестивале в буклете «Русская зима – 88».] Союзконцерт, 1988, с.54-55.
 73. Симпозиум в Самарканде. [Статья.] Музыка в СССР, 1988, № 3, с.72-73 [на русском и английском языках].
 74. [Современные советские композиторы (10).] Реклама для американского

- журнала Billboard: Денисов, Губайдулина, Щедрин, Шнитке, Сильвестров, Артемов, Корндорф, Екимовский, Фирсова, Павленко. Billboard, 1988.
75. Первый и... не последний. [Статья о фестивале «Альтернатива – ?».] Советская культура, 25 февраля 1989 г.
 76. «Пеллеас и Мелизанда» Шенберга и Сибелиуса. [Аннотация к концерту в КЗЧ 24.02.1989.] Московская филармония, 1989.
 77. Музыка XX века. [Обозрение грамзаписей: Тубин, Сильвестров, Бахор, Щедрин.] Мелодия, 1989, № 1, с.12-13 [под псевдонимом В.Емельянцев].
 78. Творчество молодых. [Обозрение грамзаписей: Головин, Чеботарев, Леончик, Ермолаев, Цзо Чженьгуань, П.Белый.] Мелодия, 1989, № 1, с.14-16.
 79. Приглашаем на концерты современной музыки. [Анонс о фестивале «Альтернатива – ?» в газету «Вечерний Харьков».] 1989. Рукопись.
 80. Девять вечеров авангардной музыки. [Статья о фестивале «Альтернатива – ?» в Харькове]. Вечірній Харків, 10 марта 1989 г. [на украинском языке].
 81. В поисках новой музыки. [Статья о фестивале «Альтернатива – ?» в харьковскую газету «Ленинская молодежь»]. 1989. Рукопись.
 82. Александр Вустин. [Статья.] Музыка в СССР, 1989, № 1, с.10-11 [на русском и английском языках].
 83. Музыка XX века. [Обозрение грамзаписей: Салманов, К.Караев, Узббер, Муров.] Мелодия, 1989, № 2, с.12-13, 51.
 84. Музыка XX века. [Обозрение грамзаписей: Шостакович, Хачатурян, Мосолов, А.Мирзоев.] Мелодия, 1989, № 3, с.6-8, 27 [под псевдонимом В.Емельянцев].
 85. Звучат там-тамы. [Статья об Ансамбле ударных инструментов М.Пекарского.] Мелодия, 1989, № 3, с.12-13.
 86. Юлий Гальперин. [Буклет.] Центрмузинформ, 1989.
 87. Музыка XX века. [Обозрение грамзаписей: Пярт, Штокхаузен, Эллерхейн-Метсала, Стравинский, Вустин, Берно, Шнитке, Барданашвили.] Мелодия, 1989, № 4, с.14-16 [под псевдонимом В.Емельянцев].
 88. Альтернатива – 89. [Пресс-релиз о Фестивале.] Союзконцерт, 1989.
 89. Альтернатива – 89. [Аннотации к концертным программам (8): Музыка для органа и клавишная, Музыкальная диаспора, Вечер музыки живой и мертвой, Тысяча и один стиль авангарда, Москва: восьмидесятые, Концерт камерной музыки – 1, Концерт камерно-оркестровой музыки, Концерт камерной музыки – 2.] Союзконцерт, 1989.
 90. Альтернатива – ? На втором фестивале музыкального авангарда. Советская культура, 10 октября 1989 г.
 91. На концертах III Международного музыкального фестиваля. Мелодия, 1989, № 4, с.19-20.
 92. [Произведения советских композиторов.] Листовки-аннотации для «Московской осени – 89» (4): Смирнов, Денисов, Кефалиди, Шуть. Центрмузинформ, 1989.
 93. Музыка XX века. [Обозрение грамзаписей: Стравинский, Бриттен, Шостакович, Зограбян, Израэлян, Равель, Прокофьев, Барток.] Мелодия, 1990, № 1, с.10-11 [под псевдонимом В.Емельянцев].
 94. Патриарх французской музыки. [Статья о творчестве О.Мессиана.] Мелодия, 1990, № 1, с.12-14.
 95. Александр Раскатов. [Буклет.] ВААП, 1990 [на русском и английском языках].
 96. Музыка XX века. [Обозрение грамзаписей: Мяковский, Сайгун, Арутюнян, Лютославский, Ружичка, Броннер.] Мелодия, 1990, № 2, с.12-13; Мелодия, 1991 №№ 1-2, с.15-17.
 97. «Легких складок буря». [Статья о творчестве Е.Фирсовой.] Мелодия, 1990, № 2, с.17-18.
 98. Музыка XX века. [Обозрение грамзаписей: Респиги, Рославец, Мосолов, Щербачев, Слонимский, Щедрин, Шостакович.] Мелодия, 1990, № 3, с.9-12.
 99. Тысячи неуловимых миражей. [Статья о творчестве Д.Смирнова.] Мелодия, 1990, № 3, с.13-14.
 100. Три музыкальных авангарда с трех точек зрения. [Ответы на вопросы жур-

- нала «Театр.】 Театр, 1990, № 11, с.75-90.
101. Фестиваль современной музыки «Альтернатива-90». [Пресс-релиз.] Союзконцерт, 1990.
 102. Альтернатива-90. [Аннотации к концертным программам (2).] Буклет фестиваля, Союзконцерт, 1990, с.9-14, 35-37.
 103. Музыкальный авангард в СССР. [Экспресс-информация по материалам Второго фестиваля современной музыки «Альтернатива.】 ГБЛ, 1990.
 104. Ансамбль ударных инструментов Марка Пекарского. [Буклет.] Союзконцерт, 1990.
 105. Музыка XX века. [Обозрение грамзаписей: Мессиа́н, Шнитке, Прокофьев, Мартынов, Денисов, Шедрин.] Мелодия, 1990, № 4, с.10-12.
 106. Новая «Ассоциация Современной Музыки». [Статья для югославского журнала *Zvuk*.] 1990. Рукопись.
 107. [О «Московской осени-90».] Заметка для Российской музыкальной газеты. 1990. Рукопись.
 108. Ассоциация Современной Музыки. [Статья для Сахалинской газеты.] 1990. Рукопись.
 109. Музыка XX века. [Обозрение грамзаписей: Станчинский, Лобанов, Денисов, Шнитке, «Танцы XX века».] 1990. Рукопись.
 110. Виктор Суслин. [Аннотация к авторскому концерту в Брянске (февраль 1990).] Брянская филармония, 1990.
 111. Ave Marcus. [Аннотация к концерту М.Пекарского в ГМПИ им.Гнесиных 5.01.1991.] Московская филармония, 1991.
 112. La nouvelle musique soviétique aus portes de la liberté. [Новая советская музыка на рубеже свободы.] *Inharmoniques*, IRCAM, 1991, p.180-200 [на французском языке].
 113. [Композиторы АСМ.] Вступительная статья к изданию «Пьесы для саксофона композиторов АСМ». Музыка, 1991.
 114. Двое их. [Статья о творчестве С.Прокофьева.] Советская музыка, 1991, № 4, с.52-53.
 115. Семь слов про Софию Губайдулину. [Статья.] Мелодия, 1991, №№ 1-2, с.17-19.
 116. Музыка XX века. [Обозрение грамзаписей: Равель, Онеггер, Шедрин, Кривицкий, Меликов.] Мелодия, 1991, №№ 3-4, с.16-17 [без подписи].
 117. Ансамбль АСМ. [Статья.] Мелодия, 1991, №№ 3-4, с.18-19.
 118. Ассоциация Современной Музыки. [Статья.] Мелодия, 1992, №№ 1-2, с.21-23.
 119. Ассоциация Современной Музыки. [Вступительная статья к буклету.] Союзкомпозиторов Москвы, 1992.
 120. Intuition. [Текст радиопередачи «Памяти Оливье Мессиа́на.»] *MusikTexte*, 1992, Juli, № 45, S.47-48 [на немецком языке].
 121. Музыка XX века. [Обозрение грамзаписей: Сонаты Прокофьева и Квартеты Шостаковича.] 1992. Рукопись.
 122. [Произведения русских композиторов-эмигрантов.] Вступительная статья к сборнику в издательство «Советский композитор».
 123. 1992. Рукопись.
 124. [Камерные произведения композиторов АСМ.] Вступительная статья к сборнику в издательство «Советский композитор». 1992.
 125. Рукопись.
 126. Виктор Суслин. [Аннотация к концерту в МЗК 8.05.1992.] Московская филармония, 1992.
 127. Юрий Каспаров. [Вступительная статья к авторскому компакт-диску.] *Chant du Monde*, LCD 288060, 1993.
 128. Александр Раскатов. [Вступительная статья к авторскому компакт-диску.] *Chant du Monde*, LCD 288 059, SM 210, 1993.
 129. Assoziation. [Текст радиопередачи «Постсоветский форум новой музыки»] *MusikTexte*, 1993, Oktober, № 51, S.23-26 [на немецком языке].
 130. Конец авангарда. [Рецензия на фестиваль «Альтернатива на конец времени.»] Московские новости, 24 апреля – 1 мая 1994 г.
 131. Оливье Мессиа́н и его «Рождество Господне». [Аннотация к концерту в

- КЗЧ 2.01.1994.] Московская филармония, 1994.
132. Плач дудука. [Памяти А.Тертеряна.] Музыкальное обозрение, 1994, № 12.
 133. Оливье Мессиа́н и его «Чаю воскресения мертвых». [Аннотация к концерту в БЗК 25.11.1995.] Московская филармония, 1995 [без подписи].
 134. Александр Бузовкин. [Предисловие к изданию «Романсов и песен».] Композитор, 1996.
 135. Фестиваль «Музыка авангарда и поставангарда». [Анонс для фестиваля в г. Петропавловске.] 1996. Рукопись.
 136. Памятные даты. [Буклет к абонементу Московского симфонического оркестра (БЗК, сезон 1996-1997).] Частное издание, 1996 [без подписи, на русском и английском языках].
 137. Памятные даты. [Буклет к абонементу Московского симфонического оркестра (БЗК, сезон 1997-1998).] Частное издание, 1997 [без подписи, на русском и английском языках].
 138. Лист и его ученики. [Предисловие к компакт-диску Московского симфонического оркестра.] Частная фирма, 1997 [без подписи].
 139. Вперед, к нотации без музыки! [Статья.] МГК, Научные труды, сборник № 17 Ars notandi – «Нотация в меняющемся мире», 1997, с.113-124.
 140. Страсти по поставангарду. [Буклет Международной композиторской Конференции.] Союз композиторов Москвы, 1997.
 141. Уходит эпоха. [Некролог А.Шнитке.] Культура, № 29, 6-12 августа 1998.
 142. Три поколения АСМ. [Аннотация к трем концертам «Московской осени» в Доме композиторов 29.11.1998.] Союз композиторов Москвы, 1998.
 143. Без единой капли дождя. [Статья о фестивале «200 лет русской музыки» в Лондоне.] Культура, № 12, 1-7 апреля 1999.
 144. Что вы знаете о фестивале “Московская осень”? [Реклама.] Рукопись, 1999.
 145. Музыкальная культура русского зарубежья. [Буклет Конференции-Фестиваля: “К 100-летию со дня рождения Александра Черепнина”]. Союз композиторов Москвы, 1999.
 146. Музыка русского зарубежья. [Анонс о Конференции-Фестивале «К 100-летию Александра Черепнина» в газету «Культура».] Рукопись, 1999.
 147. Каприччио на отъезд. [Статья о Конференции-Фестивале «К 100-летию Александра Черепнина».] Культура, № 20, 10-16 июня 1999.
 148. Другая Альтернатива. [Статья о фестивале “Альтернатива-99”]. Культура, № 21, 17-23 июня 1999.
 149. «Я выбрал то, что истинно...» [Статья о религиозном творчестве Мессиа́на в журнал Логос.] 1999. Рукопись.
 150. 1:1 в пользу России. [Статья о «Московском форуме» Россия - Франция.] Культура, № 40, 4-10 ноября 1999.
 151. За русской музыкой в Швейцарию. [Статья о фестивале “Русская музыка 20 века” в Берне.] 1999. Рукопись.
 152. Три потусторонних взгляда на творчество. [Интервью с Н.Корндорфом: «Хочу услышать музыку нового Моцарта»; с В.Шутем: «Композиторы поспешили выбросить тональность»; с В.Суслиным: «Сочиняя, не забывай сочинять музыку».] 1999. Рукопись.

Список литературы о В.Екимовском

1. Издания

- a) на русском языке
1. **Алексеев Л.** Увидев его, вы увидите Дали. [О творчестве В.Екимовского.] Новая Сибирь, 13 февраля 1998 г.
 2. **Барский В.** Лирическое отступление с комментариями, или тот самый Екимовский. Музыка из бывшего СССР (1), Композитор, 1994, с.241-256.
 3. **Бедерова Ю.** 27 разрушений, несколько созиданий и некоторые прочие творческие манипуляции. [Рецензия на авторский концерт 10.04.1995] Сегодня, 14 апреля 1995 г.
 4. **Бедерова Ю.** Композитор хочет абсолюта. [Рецензия на авторский концерт 11.05.1997] Коммерсантъ-DAILY, 15 мая 1997 г.
 5. **Вустин А.** Талант – единственная новость... Музыкальная жизнь, 1995, №№ 5-6, с.20-21.
 6. **Кротова Н.** Грустные и веселые эксперименты поставангарда. [Рецензия на авторский концерт 24.02.1998 в Новосибирске.] Коммерсантъ-Сибирь, 27 февраля 1998 г.
 7. **Кузин В.** Музыка в эпоху постмодернизма (Авторский концерт В.Екимовского). Купеческая газета, Новосибирск, 1998, №№ 31,32, 33.
 8. **Поспелов П.** Джульетта Гвиччарди отвергла Бетховена. А полюбила бы она Виктора Екимовского? [Рецензия на концерт 16.11.1993] Коммерсантъ-DAILY, 18 ноября 1993 г.
 9. **Поспелов П.** Виктор Екимовский отчитался за 20 лет творческой работы. [Рецензия на авторский концерт 10.04.1995] Коммерсантъ-DAILY, 12 апреля 1995 г.
 10. **Рожновский В.** Виктор Екимовский. [Буклет] ВААП-ИНФОРМ, 1984.
 11. **Рожновский В.** Виктор Екимовский. Музыка в СССР, 1986, X-XII, с.95-96.
 12. **Рожновский В.** Странные замыслы Виктора Екимовского. 4 этюда о грамзаписях композитора. Мелодия, 1992, №№ 3-4, с.11-12.
 13. **Соколов А.** Константы индивидуальности. Музыкальная академия, 1992, № 4, с.46-50.
 14. **Соколов А.** Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. [Глава 7: Виктор Екимовский. Камерные вариации] М., Музыка, 1992, с.241-256.
 15. **Токарская М.** Неутомимый искатель нового. [Рецензия на авторский концерт 28.03.1998 в Иркутске.] Зеленая лампа, иркутск, июнь 2000 г.
- b) на иностранных языках
16. **Barsky V.** A lyrical digression with commentary, or that «notorious» Ekimovsky. Underground Music from Former USSR. OPA, Amsterdam B.V., 1997, p.219-230.
 17. **Mihalek D.** U savezdu Lovackich Pasa. Dajle, broj 18-19, 1986-7, s.168-170.
 18. **Savenko S.** Viktor Ekimovskij. Komponisten der Gegenwart. 5.Nachlieferung-1994, S.1-2.
 19. **Stahnke M.** Junge Moskauer Komponisten. Neue Zeitschrift für Musik, 2.1981, S.147.
 20. **Pantijelew G.** Wege zu sich selbst. Zur Stilfindung junger Sowjetischer Komponisten. Neue Musik im Politische Wandel. Schott, Bd.32, 1991, S.26-27.
 21. **Porwoll T.** Die alternative Komponistengeneration in Moskau. Sowjetische Musik im Light der Perestroika. Laaber, 1990, S.121-122.
 22. **Rozhnovsky V.** Victor Ekimovsky. [Curriculum vitae] VAAP-INFORM, 1984.
 23. **Rozhnovsky V.** Victor Ekimovsky. Music in USSR, 1986, X-XII, p.95-96.

2. Рукописи

1. **Ахматова О.** Конструктивизм в отечественной музыке XX века. [3.6. Музы-

- ка сквозь призму конструкции (В.Екимовский), с. 88-97.] Дипломная работа, РАМ им. Гнесиных, 1999.
2. **Бирюкова Е.** Художественный текст и его прочтение: сочинения Виктора Екимовского и Александра Раскатова. Дипломная работа, РАМ, 1995.
 3. **Вобликова А.** Kammervariationen В.Екимовского (опыт анализа партитуры). Курсовая работа, Уральская консерватория, Свердловск, 1981.
 4. **Вейс П.** О «Сонате с похоронным маршем» Виктора Екимовского. Статья для стенной газеты ВДК, 1982.
 5. **Григорович Н.** Мировая гармония конца столетия: «В созвездии Гончих псов» В.Екимовского. Курсовая работа, МГК.
 6. **Ильина А.** Концептуальные миры Виктора Екимовского. Дипломная работа, Казанская консерватория, 1998
 7. **Сильд К.** Фактура в произведениях В.Екимовского. Курсовая работа, МГК, 1995.

3. Автолитература

1. **Екимовский В.** Мысли про себя... Рукопись, 1984.
2. [**Viktor Eкимovski – Srečko Lorgler**]. "Perestrojka" i u muzici. [Интервью] Nedjelina Dalmacija, 5.04.1987.
3. **Viktor Jekimowski.** Gedanken uber mich Selbst... In: Sowjetische Musik im Light der Perestrojka. Laaber, 1990, S.258-259.
4. **Екимовский В.** Что завершено, что в работе, что задумано... [Композитор о своем творчестве] Советская музыка, 1990, 5, с.123.
5. **Екимовский В. – Беринский С.** Дуэт, но не унисон. [Интервью] Музыкальная академия, 1992, № 4, с.50-53.
6. [**Екимовский В.**] Аннотация к авторскому концерту 10.04.1995 (Москва, ЦДК). [**Екимовский В.**] Аннотация к концерту 18.11.1995 (Москва, БЗК).
7. [**Екимовский В.**] Аннотация к авторскому концерту 11.05.1997 (Москва, ЦДК).
8. **Виктор Екимовский.** Автомонография. Первое издание, Композитор, 1997.
9. [**Екимовский В.**] Аннотация к авторскому концерту 24.02.1998 (Новосибирск, БЗК).

КНИЖНОЕ ИЗДАНИЕ

**Дмитрий Иосифович Шульгин,
Татьяна Васильевна Шевченко**

**ТВОРЧЕСТВО-ЖИЗНЬ
ВИКТОРА ЕКИМОВСКОГО**
Монографические беседы

Оригинал-макет выполнен Д.И. Шульгиным.

Бумага офсет № 1. Гарнитура шрифта Таймс.
Формат 60х90 1/16. Усл. печ. л. 15,00. Уч. изд. л. 15,7.
Тираж 300 экз.

Научно-методический, издательский отдел
Государственного музыкально-педагогического института
им. М.М. Ипполитова-Иванова
Москва, ул. Марксистская, 36

Лицензия ИД № 01290 от 22.03..2000

Подписано в печать 25.09. 2002 г.

Заказ №

Типография Россельхозакадемии
Москва, Ул. Ягодная, дом 12