

Д.И.ШУЛЬГИН

МУЗЫКАЛЬНЫЕ
ИСТИНЫ
АЛЕКСАНДРА
ВУСТИНА

По материалам бесед

Москва
Издательский Дом
«Композитор»

2008

ББК

Ш

Шульгин Д.И.

Музыкальные истины Александра Вустина. Монографические беседы. М., 2008, 354 с.

Книга «Музыкальные истины Александра Вустина» написана Д.И.Шульгиным — известным отечественным учёным и педагогом, профессором, автором статей, учебников и монографий, получивших заслуженное признание в нашей стране и за рубежом, в том числе таких, как «Годы неизвестности Альфреда Шнитке» (1-е изд. — 1993, 2-е изд. — 2004), «Теоретические основы современной гармонии» (1-е изд. — "Методические указания" — 1983-1984, 2-е изд. — Учебник для музыкальных вузов и колледжей — 1993), «Пособие по слуховому гармоническому анализу» (1-е изд. — 1991, 2-е изд. — 2007), «Признание Эдисона Денисова» (1-е изд. — 1998, 2-е изд. — 2004), «Жизнь — творчество Виктора Екимовского» (в содружестве с музыковедом Т.В.Шевченко — 2003), «Современные черты композиции Виктора Екимовского» — 2003).

Эта книга продолжает серию ранее опубликованных Д.И.Шульгиным музыковедческих исследований в жанре «монографических бесед» и посвящено творчеству Александра Кузьмича Вустина — одного из наиболее ярких и талантливых российских композиторов нашего времени, его общественной жизни, взглядам на различные аспекты музыкального искусства, на творческую деятельность отдельных отечественных и зарубежных композиторов и исполнителей. В книге представлены подробные анализы А.К.Вустиным собственных сочинений, его позитивные и критические оценки этих сочинений, подробно рассказывается об истории их создания, о первом и последующих удачных или, напротив, не всегда удачных исполнениях и многом другом. Вся книга написана на основе материалов, взятых из эксклюзивных бесед её автора с Александром Кузьмичём Вустиным, проходивших на протяжении многих лет, начиная с 1998 года.

Ш **Без объявл.**

ББК

Ш

ISBN

© Шульгин Дмитрий Иосифович — 1998-2008 гг.

СОДЕРЖАНИЕ

О композиторе.....	5
О книге.....	6
ЧАСТЬ I. Детство, отрочество и юность.....	9
ЧАСТЬ II. О сочинениях (1966 – 1998).....	39
«Три стихотворения Моисея Тейфа»	39
«Струнный квартет»	44
«Три хора»	52
«Симфония для оркестра».....	56
«Кантата на стихи военных лет»	62
«Ноктюрны»	70
«Соната для шести»	76
«Торопецкие песни»	81
«Слово для духовых и ударных».....	84
«Мемориал» («Мемория 1»).....	91
«Памяти Бориса Ключнера»	93
«Каприччио».....	98
«Мемория 2». Концерт для ударных, клавишных и струнных ...	104
«Сказка».....	110
«Возвращенье домой»	112
«Досуги Козьмы Пруткова».....	123
«Три романа на стихи Александра Пушкина и Дмитрия Щедровицкого».....	126
«Посвящение Бетховену». Концерт для ударных и малого симфонического оркестра	130
«Праздник». Композиция для детского и смешанного хоров и симфонического оркестра	141
«Блаженны нищие духом»	147
«Влюблённый дьявол»	149
«Письмо Зайцева»	167
«Белая музыка»	183
«Действо от Луиджи»	188
«Музыка к Фильму»	190
«Музыка к фильму "Anna Karamazoff"»	197
«Музыка для десяти».....	210
«Героическая колыбельная»	215

«Три стихотворения Андрея Платонова»	223
«Посвящение сыну»	228
«Vox Humana»	235
«Музыка в двух частях для фагота соло»	237
«Agnus Dei»	240
«Рождение Пьесы»	246
«Священная история или Сын человеческий»	250
«Perpetuum mobile»	254
«К пламени»	255
«Маленькая заупокойная месса»	258
«Музыка для Ангела»	263
«Песня из романа Платонова»	269
«Исчезновение»	272
«Фантазия для скрипки и оркестра»	281
«Танго "Hommage a Guidon"»	291
«Послание»	293
«Трио»	296

***ЧАСТЬ III. Творческие контакты, друзья,
исполнители, фестивали и просто о самом
важном... 302***

П Р И Л О Ж Е Н И Я	338
Указатель сочинений и имён	338
Каталог сочинений хронологический	348
Каталог сочинений для инструментов соло	352
Каталог сочинений с солирующими инструментами	353

О композиторе

Александр Кузьмич Вустин (24.04.1943) — композитор, чьё творчество уже сегодня может быть определено в современной музыкальной культуре как яркое художественное явление, композитор-новатор, органично связавший своё талантливое "я" с лучшими достижениями музыкального прошлого и с самыми жизнестойкими авангардными находками своих современников.

Начало его зрелого творческого пути — 1960-е – 1970-е годы — это время неустанного поиска и освоения нового музыкального языка, 1980-е годы — период активного созидания и обретения собственного стиля, 1990-е и 2000-е — его постоянное совершенствование.¹ Сегодня отечественная и зарубежная музыкальная общественность воспринимает многие из сочинений Александра Вустина как интересное, во многом оригинальное и перспективное художественное явление, как сочинения удивительно музыкальные, всегда отличающиеся впечатляющим и подчас сложнейшим драматургическим содержанием; как музыку, наполненную болью, и, одновременно, светом, оптимизмом; как удивительно мягкую, мелодичную, лиричную, спокойную, но подчас, напротив, очень напряжённую, резкую, крайне драматичную, как музыку, в которой есть место и тонкому юмору, и тончайшей печали, и поэтичности, как мир образов, всегда неразрывно связанный со всей многогранной действительностью, окружающей композитора. И как прекрасно, что первые свои и очень звонкие "фанфары" Александр Вустин уже давно услышал и в России, и во многих странах мира.

В конце 90-х годов XX века и начале XXI творчество Вустина обрело особенно большое признание, и не только в профессиональной среде, но и у широкого круга слушателей самых различных социальных пластов. Почти все его произведения теперь достаточно часто звучат на сцене, записываются и перезаписываются на компакт-диски и участвуют в международных фестивалях самого высокого уровня.

На протяжении своей более чем сорокалетней профессиональной композиторской деятельности Александр Вустин создал значительное число интереснейших художественных полотен, причём многие из них уже сегодня обрели широкую концертную жизнь на

¹ Первые сочинения композитора были созданы ещё в 50-е годы XX столетия.

Родине, а также в Германии, Франции, Голландии, Англии, США и других странах. Большая часть его сочинений приобретены крупнейшими западными издательствами.

В последние годы популярность сочинений композитора у значительного ряда отечественных и зарубежных исполнителей привела к появлению многочисленных и интересных для него самого разножанровых творческих заказов.

О книге

Книга содержит три главы («Детство, отрочество и юность»; «О сочинениях»; «Творческие контакты, друзья, исполнители, фестивали, композиторские тайны и о самом важном...») и четыре приложения («Указатель сочинений и имён», «Каталог хронологический», «Каталог сочинений для инструментов соло», «Каталог сочинений с солирующими инструментами»).

Содержание книги составляют только оригинальные материалы, не имеющие опубликованных аналогов, а также мало известные сведения биографического порядка и информация, связанные с мировоззрением композитора Александра Вустина, его взглядами на различные художественные и жизненные явления, его эстетикой и этикой, жизненными позициями²

Весь текст книги написан на основе только эксклюзивных бесед с композитором 1998-2000, 2004, 2006 и 2007 годов. Его содержание — это ответы Александра Вустина на несколько сот вопросов различного порядка (в том числе, посвящённых его биографии, творческой жизни, отношению к музыке отдельных композиторов прошлого и нашего времени, к собственным сочинениям и их исполнителям, его рекомендациям, относящимся к исполнению своих сочинений, оценкам премьер и некоторых других исполнений, включая сюда как удачные, так и неудачные, с точки зрения композитора, творческим и дружеским контактам с деятелями искусства и пр.).

Определенная часть вопросов, заданных композитору, была подготовлена его собеседником до начала бесед, в том числе и те,

² Кроме этой работы, Д.И.Шульгиным подготовлена к изданию книга «Тембровый мир Александра Вустина», которая предлагается в качестве первого и, в научном отношении, относительно нового монографического исследования общехарактерных закономерностей современного тембрового языка и тембрового формообразования на примере сочинений Александра Вустина.

на которые в своё время отвечали Игорь Стравинский, Пауль Хиндемит, Арнольд Шёнберг, Франсис Пуленк, Витольд Лютославский, Дмитрий Шостакович, а также вопросы, на которые давали ответы в своих беседах с автором этой книги Альфред Шнитке и Эдисон Денисов³.

Другие вопросы готовились на основании предварительных анализов сочинений Александра Вустина или предшествующих бесед с ним. Они, как правило, вели композитора к информационно более ёмким ответам, заставляя его в отдельных ситуациях дискутировать со своим "оппонентом", а в результате открывать ему и те композиторские тайны, которые при пассивных, чисто "слушательских беседах" обычно не раскрываются.

Третья группа вопросов — те, которые возникали спонтанно в процессе самих бесед и имели своей задачей либо уточнить отдельные высказывания композитора, либо создать психологическую ситуацию, позволяющую ему высказываться с большей откровенностью и подробностью.

В доскональный текст бесед внесены следующие коррективы:

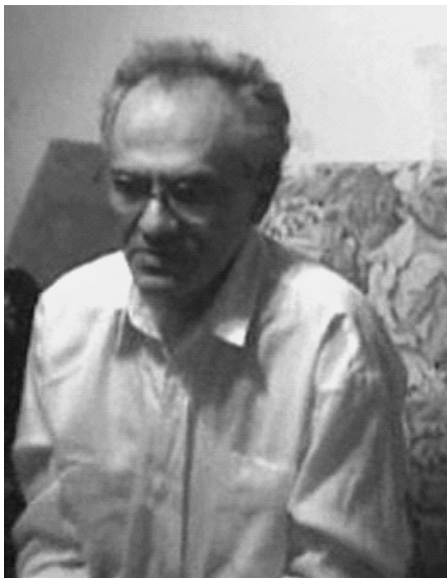
- сделаны частичные или полные переносы материалов отдельных ответов из одних встреч в другие. Причина этому — желание скомпоновать материалы в соответствии с родственной проблематикой и представить те или иные ответы в наиболее подробном варианте. В тех случаях, когда при ответе на одни и те же или сходные вопросы, заданные в разное время, композитор давал не во всём однозначные ответы, а в некоторых (относительно редких!) случаях даже противоречивые, "разговорные материалы" никуда не переносились и не компоновались в одно целое. Это, по нашему мнению, позволило, в одних случаях, увидеть определенную эволюцию во взглядах, оценках и самооценках композитора, произошедшую за многие месяцы и годы наших встреч, а в других — осознать личность композитора Александра Вустина как далеко не ординарную и активно эволюционирующую;

³ Шульгин Д.И. «Годы неизвестности Альфреда Шнитке». М., 1993 (2-е изд. М. 2004); Шульгин Д.И. «Признание Эдисона Денисова». М. 1998 (2-е изд. М. 2004).

Эти книги (первые редакции), а также другие публикации автора представлены на его сайте: <http://dishulgin.narod.ru>.

- сделаны различные купюры и "литературные" правки, поскольку композитор чаще всего отвечал искренне, при этом неоднократно возвращался к ранее сказанному, повторяя отдельные слова и фразы или отказываясь от них; кроме того, некоторые его мысли обрывались, не находя своего продолжения либо представляясь ему не достаточно правильными. При этом в ряде абзацев намеренно оставлены повторы слов, фраз и незначительная часть "сорных" слов, а также сохранена та расстановка подлежащих, прилагательных, наречий и тому подобных речевых элементов, которая позволяет ощутить беседы как "живое" общение с композитором, ощутить характерную именно для него манеру речи и самого процесса мышления;
- внесена информация из бесед с композитором 2004, 2006 —, 2008 годов;
- в процессе прочтения Александром Кузьмичём Вустиным трёх предпоследних вариантов этой книги (ноябрь 2007 г., апрель и август 2008 г.), им (при участии собеседника) были сделаны незначительные "литературные" правки некоторых из своих ответов, а также дополнено или обновлено их содержание.

Дмитрий Шульгин
1998–2008 гг.



"Любое творчество автора — это, прежде всего, продукт его жизни, продукт его генетики, его сознательного и подсознательного: надо уметь слушать себя, надо уметь вслушиваться в себя...

Каждый раз, ты доказываешь всем и даже себе самому, что ты — это "Ты", что ты несёшь Добро своей деятельностью... И Бог тебе говорит, что ты должен перебарывать себя, но должен одновременно и сохранять своё лицо, свою неповторимость, и причём в столкновении с кем угодно, с любым непониманием и чем

угодно, ... и только тогда ты и будешь расти, и только тогда станешь самым собой..."

ЧАСТЬ I.

ДЕТСТВО, ОТРОЧЕСТВО И ЮНОСТЬ

— Вопросы? Вопросы, конечно, есть. И очень даже большой список. Так что дело только за ответами.

— Ну, хорошо. Если смогу, конечно, отвечу. Только я боюсь этих списков очень. Ну, да ладно...

— Давайте начнём с ваших самых первых шагов к музыке.

— Постараюсь. Но я не слишком всё это помню. У меня ведь было совершенно заурядное в этом смысле детство, то есть в том смысле, что школа музыкальная была обычная, правда, хорошая — "стасовская" — в ней, кстати, и Родион Щедрин учился, но зато была там очень славная учительница — Ольга Владимировна Кононова. Совершенно святая женщина, буквально бескорыстная во всём. Вот она и была, собственно, моим первым настоящим педагогом. Ну, а каких-то особых своих "гениальностей", если можно так сказать, я не помню совсем. Просто были явно неплохие музыкальные данные, и это у меня от мамы, конечно. И слух хороший

был, и музыкальность такая общая. Но что-то, естественно, было и от папы. Ведь он, не будучи музыкантом, очень почитал Мусоргского, а также оперы Римского — «Китеж», «Псковитянку», а однажды даже пришёл в неописуемый восторг, выловив по домашнему приёмнику «Болеро» Равеля. А мама, кстати, покупала ноты и немного играла Шумана, Шопена и даже советские песни, казавшиеся мне очень красивыми. Папа, между прочим, тоже наигрывал, но у него был свой ностальгический репертуар — «Марш лейб-гвардии Финляндского полка» или — «Спаси, Господи...», которые он по-своему "интерпретировал", например, вместо "Благоверному императору..." и так далее, пел, аккомпанируя себе: "Благоверному председателю нашему Николаю Александровичу" (это, значит, уже середина пятидесятых, когда "правил" Булганин).

Вот сейчас я вспомнил, кстати, что довольно удачно ещё и в 2 – 3 года напевал какие-то мелодии из фильмов, которые тогда шли. Ну, а мама, наверное, это заметила и вот результат — меня отдали в школу имени Стасова.

– И когда произошло это знаменательное событие?

– Ну, если мне память не изменяет только, — лет в шесть, наверное. Да! Была такая дошкольная "приготовилка", и сразу же там я и попал к Ольге Владимировне.

– По классу фортепиано?

– Да. Хотя пианиста из меня не стало абсолютно никакого.

– А теоретические предметы преподавала, по-моему, Мария Сергеевна Головина. Очень хорошая учительница была. Ну, вот это почти и всё, что я помню о музыкальной школе.

– В вашей семье были профессиональные музыканты?

– Нет! Родители мои — инженеры. И мама, и папа работали на заводе имени Владимира Ильича. Это бывший завод Михельсона — знаменитый и тем, кстати, что на его территории в своё время произошло покушение на Ленина. Но мама всегда была музыкальна. Очень! Она с детства мечтала заниматься музыкой, но по разным обстоятельствам тогда был продан инструмент. В общем, не получилось.

– Какие-то материальные проблемы?

– Да. В общем, тяжеловато жили, конечно, до переезда в Москву. Ведь и голод, и гражданская война, и...

– А в каком городе они жили?

– В Саратове.

- И отец ваш тоже из этого города?
- Нет! Он — ленинградец.
- А где же ваши родители познакомились?
- Познакомились они в Москве как раз на заводе имени

Владимира Ильича. Папа уже работал на этом заводе, а мама много довольно пережила, прежде чем попала туда. Она успела и в Узбекистане побывать девочкой ещё, и стенографисткой там стала на курсах специальных, и потом на всяких конференциях стенографировала, кстати, с потрясающей быстротой.

- Это в какие примерно годы?

– Начало тридцатых. Просто мамина семья искала, видимо, место для нормальной жизни. Это же была обычная еврейская семья: у мамы был старший брат Ося, который пошёл на гражданскую войну; ещё был другой брат Альфред; сестра Маня, а мама была самая маленькая в семье. И, наверное, был какой-то семейный совет, на котором было решено отправить её, вместе с Альфредом, в Узбекистан. Но почему это произошло, я боюсь сейчас определённо сказать. Во всяком случае, на юге — в Узбекистане — они жили лучше, чем в Саратове.

– А, кроме стенографических курсов, ваша мама что-то оканчивала?

– Естественно. В конечном счёте, она получила специальное техническое образование. Но это уже значительно позже, в Москве, куда она попала в те же тридцатые годы. У брата возникли какие-то неприятности, и он решил податься в Москву. А затем и маму вызвал к себе. Очевидно, в Москве оказалось в чём-то легче (если, конечно, можно про те годы говорить, что было вообще кому-то легко). По крайней мере уже не так страшно, как раньше, в Узбекистане, когда его на какое-то время даже арестовали. И вот в Москве мама попала стенографисткой к знаменитому тогда профсоюзному руководителю (конечно убитому впоследствии). Так что её стенографические способности и тут пригодились.

- А как она к нему попала?

– Ну, я не знаю по чьей рекомендации она к нему попала. Но она ему понравилась, поскольку была действительно очень способная, абсолютно грамотная и живая, и красивая была к тому же. Но, в конце концов, когда встал вопрос, где работать и жить дальше, она всё-таки выбрала техническую учёбу и завод. В общем, стала литейщиком в конечном счёте.

– Ваша мама заканчивала институт?

– Заканчивала. Я не помню, правда, его названия, но я знаю, что она получила специальное техническое образование. И я точно знаю, что она, работая на заводе в начале как простой рабочий, одновременно и училась. Ей, конечно, было тяжело, но она, в силу своих способностей, справилась со всеми проблемами.

– А в чём проявлялись музыкальные способности вашей мамы?

– Здесь так сложилось. В Саратове у маминой семьи была соседка (по-моему, чуть ли не профессор консерватории) и мама ходила к ней заниматься. Инструмента вначале не было, его, кажется, приобрели потом, но затем опять продали, потому что вернулся с войны старший брат Ося чудом уцелевший, вылечившийся от тифа (впоследствии он стал очень, кстати, хорошим врачом, но умер молодым от разрыва сердца) и сказал, что нужно деньги зарабатывать, а не тратить время попусту. Но это всё очень смутно вспоминается.

– А ваш отец?

– Ну, когда мама пришла на завод имени Владимира Ильича, то папа там уже работал. Сблизились они во время войны и поженились в 1942-м году, а в 1943-м и я родился. История обычная вполне.

– А папа воевал?

– Нет, в армии он не был. Но, правда, в 1945-м году в офицерской форме ездил в Кенигсберг — теперь Калининград, куда его просто посылали специально от завода "выведывать" там технические какие-то секреты.

– Скажите, а кто были ваши бабушки и дедушки?

– Про бабушек и дедушек я что-то, конечно, знаю. Вот дедушка по маминой линии, например, он был до советской власти модным портным, много читал и собрал хорошую библиотеку. Но умер очень рано в Крыму, куда поехал лечиться, кстати, ещё при белогвардейцах. Тогда долгое время от него не было никаких известий, и семья о его смерти узнала гораздо позже.

– А чем он заболел?

– Туберкулезом.

– А дедушка по отцовской линии — это настоящая "военная кость". Он был офицером. Со стороны моего отца вообще ведь была огромная семья, ещё больше, чем у мамы, и очень интерес-

ная, кстати. Я знал нескольких братьев и старшую сестру отца, но смерть деда для всех нас окружала какая-то тайна. И вот совсем недавно от своей старшей сестры я узнал, что его, скорее всего, в 1917 году убили революционные солдаты...

— У вас несколько национальных корней?

— Да. Вот со стороны мамы — это еврейская кровь, хотя я никогда не выяснял насколько она чистая. Я знаю только, что семья вышла из польских евреев. Причём после Польши какое-то время мамина родня жила ещё и в Париже почему-то. Потом из Парижа они надумали приехать сюда, а тут революция. Во всяком случае, я знаю, что дядя Альфред родился в Париже, и нам приходилось некоторое время это скрывать.

— А папины предки?

— А папины — все из Белоруссии. И там, в Минске до сих пор есть Вустины из нашего рода. Когда я, кстати, писал музыку к одному белорусскому фильму в 1994-м году, я тогда оказался в Минске, и даже почувствовал, что меня вот что-то такое как бы "генетическое" и с Белоруссией связывает и очень волнует даже, хотя город совершенно обычный, но вот люди, с которыми я там познакомился, понравились все буквально.

— Так отец ваш белорус?

— Нет, здесь всё запутанней. По паспорту-то отец у меня русский, но его мать — Ида Эдуардовна — носила какую-то явно немецкую фамилию⁴. И вот в Белоруссии у меня слились немецкая и русская кровь. Так что всего понамешано, как видите. Но это долгое время скрывалось всё. Во всяком случае, не особенно у нас в семье любили вспоминать о таких вещах при детях. А сейчас никого из старших и не осталось. Отца я не могу уже спросить — он умер, дядя Альфред тоже умер через несколько лет. Так что спросить о чём-либо и особенно о судьбе дедушки — офицера, таинственной его судьбе, мне уже не у кого. Во всяком случае, какие-то Вустины из нашего рода, конечно, живут в Белоруссии, но есть родственники и в других местах.

— И кто же?

— Например, сводная сестра Алла (она москвичка). У моей бабушки Иды Эдуардовны были два мужа. Причём двоюродные

⁴ Клятт (Вустина) Ида Эдуардовна (1868 – 1941 гг.) родилась в г. Белостоке на северо-востоке Польши, лютеранка.

брatья. И когда умер старший брат⁵, то она вышла за младшего⁶ — моего дедушку. У моего отца тоже было две жены. Мама была второй его женой. Так вот, моя сестра Алла родилась в его первом браке.

— А как зовут вашу маму?

— Анна Исаевна Афруткина — это её девичья фамилия. Затем она стала Вустиной, когда вышла замуж за папу.

— А отца?

— Вообще его все звали Казимир Васильевич. И я думал, что я Александр Казимирович, пока не дошло до паспорта: выяснилось, что я на самом деле Александр Кузьмич. Но почему-то ему больше в общении нравилось имя Казимир. И все его звали Казя, Казимир.

— Вы всегда жили в этом московском доме?

— Нет. Я здесь с 1968-го года, со дня женитьбы. Это квартира моей жены

— А где вы родились?

— В Москве. Но жил на Серпуховке, на Большой Серпуховской улице в таком же примерно доме, и в такой же примерно комнате, как эта. Только там была не вся квартира наша, а одна комната.

— Большая?

— Метра 24.

— В музыкальной школе сколько лет вы учились?

— Были обычные семь лет учебы, а потом я сразу поступил в "мерзляковское училище"⁷. В "Мерзляковке" тогда, кстати, были и алгебра, и геометрия, и другие общие дисциплины. И мне очень нравилось заниматься математикой. Но, правда, не успело настолько понравиться, как всё это прекратилось — о чём я немножко сейчас жалею, потому что какой-то, пусть дилетантский, люби-

⁵ Вустень Кузьма Борисович (1860 — ...) родился в Заньки Липецкого р-на Витебской области.

⁶ Вустин Василий Кузьмич: (25. I. 1863. или 1867 — 1917): уроженец Лепеньска; там же закончил два класса городского училища; с 1888 г. проживал в Санкт-Петербурге; с 22 ноября 1888 г. — юнкер; с 10 декабря 1910 г. — чиновник (с августа 1910 г. полковой казначей лейб-гвардии Финляндского полка; в 1912 г. награждён орденом Святослава 3-й степени; с 10 ноября 1913 г. — губернский секретарь); убит в 1917 г. во время солдатского бунта.

⁷ Музыкальное училище при Московской консерватории, расположенное в Мерзляковском переулке.

тельский интерес к числу как к таковому я чувствую и до сих пор. Может быть, конечно, это всё связано не с математической, собственно, его стороной, а с какой-то, скорее, символической, знаковой, так сказать. Но интерес есть, и постоянный, кстати.

— Скажите, пожалуйста, в музыкальной школе вы занимались композицией?

— Специальных занятий не было, но я там уже точно начал какие-то такие слабенькие пьесы писать.

— А как это началось?

— Честно говоря, не помню совсем. Помню только, что одна из первых пьес называлась «Волшебные часы» — очень наивная пьеска. Но вообще я мало что мог и знал в то время.

— А что вы знали?

— Ну, я знал, естественно, отдельные имена. Чайковского я тогда очень любил и сейчас люблю («Евгения Онегина» слушаю неоднократно). Глинку, естественно, знал. Какую-то советскую музыку. В 1950-е же годы очень ведь выборочно давали слушать.

— Вы родились в 1943-м?

— Сорок третьем. Мы же с вами одногодки почти. И вы, конечно, по себе знаете, как было непросто даже с Прокофьевым и Шостаковичем. Во всяком случае, когда я услышал 7-ю симфонию Прокофьева, где-то в 1950-е годы на концерте в консерватории, то для меня это был просто невероятный поток свежести, света. А вот увлечение Шостаковичем пришло позже, но зато и более сильное.

— А почему вам захотелось вдруг написать свою музыку в детские годы?

— Не могу сказать. Не знаю, почему. Я тогда ведь ещё и рисовал, и стихи писал (папа издал целый сборник моих стихов. А некоторые из них напечатала даже «Пионерская правда»), то есть это был такой ребёнок с обычными вполне гуманитарными склонностями...

— А в "Мерзляковку" вы пришли как пианист?

— Нет. Вот в том-то и дело, что в "Мерзляковку" я сразу пошёл на композицию. Там был специальный класс у Фрида Григория Самуиловича, а у меня к концу школы было уже накоплено какое-то количество пьес.

— И, наверное, вас кто-то ему показал?

— Нет. Меня тогда свозили только в консерваторию и показали Павлу Месснеру.

- А кто решил вас повести к нему?
- Вероятно, Ольга Владимировна Кононова. Она первая заметила какие-то склонности мои к композиции. Но остальное очень смутно — здесь уже начинается "полумифология".
- Итак, показали вас Месснеру, и что же из этого получилось?
- Я совершенно не помню результата этого разговора. Мама рассказывала, что водила меня и в ЦМШ. Её на прослушивание не пустили и она стала расспрашивать: "Скажи, Сашенька, что там было? — Ручки смотрели. — И что сказали? — Чистенькие". Но на самом деле, сказали, что я ещё просто мал. Кстати, я вспомнил, что и к Хачатуряну меня водили.
- И как он к вам отнёсся?
- Ну, с ним у меня не очень-то получилась встреча, говоря откровенно. Он предложил мне поимпровизировать, а играл я не настолько блестяще, чтобы импровизировать на какой-то его вальсик, да мне и не хотелось совершенно на него импровизировать. Но, тем не менее, мама до сих пор считает, что Хачатурян очень хорошо отнёсся ко мне. Во всяком случае, я поступил в училище довольно успешно. У меня, кстати, было всегда хорошо со слухом, хотя он, может быть, и не абсолютный. Но с сольфеджио проблем не было никогда.
- А с гармонией?
- Аналогично и с гармонией.
- Скажите, сколько в "Мерзляковке" было в то время преподавателей композиции?
- Когда я поступил, был один только Григорий Самуилович Фрид. Потом, когда я год — два или три проучился, то появился Пирумов. А тогда был исключительно один Фрид.
- Фрид — это организатор знаменитого «Клуба Фрида»?
- Да, да. И этот клуб не случайно возник.
- Он человек очень одарённый.
- Поразительный человек! И не случайно об этом вам говорил Денисов⁸. Я, кстати, очень рад был услышать его мнение о Фриде, и должен сказать вообще, что настоящему своему интересу к современной музыке в огромной мере я обязан именно ему. Ведь практически именно Фрид познакомил тогда нас и с Шостаковичем.

⁸ Д.И.Шульгин «Признание Эдисона Денисова» (1-е изд. — 1998, 2-е изд. — 2004).

чем, и с Малером и многими другими композиторами. Он "открыл" тогда только что вышедшую, кажется в году 1959-м, Шестую симфонию Шостаковича с Гауком. Я был просто потрясён этим миром, её партитурой, звуком, тембром. Ну, всем буквально. И то же произошло с Четвёртой Малера — необычайное произвела впечатление. С Фридом мы занимались обычно у него дома. Картины везде! Сам Фрид много рисует. Он и художник талантливый. Вот его картина, кстати, и у нас висит: букет увядших цветов и там — на стекле — проглядывает отражение его лица. Я считаю, что он был единственный в каком-то смысле настоящий мой учитель по композиции. Потом я, правда, учился у Фере Владимира Георгиевича. Очень добрый был человек. Но импульс дал всё-таки Фрид.

— А у Фере в консерватории?

— Да. Но о нём можно отдельно потом поговорить.

— А кто был рядом с вами у Фрида?

— Это замечательные были ребята. Алик Рабинович, например, который живёт сейчас в Швейцарии. Феноменальный пианист. Они постоянно играли с Фридом в четыре руки. Так вот, там были: Алик Рабинович; известный всем Гена Гладков; Боря Тобис — он, кстати, по матери настоящий "крымчак" — это такая маленькая коренная, чисто крымская народность, близкая к хазарам — такой всегда смуглый, немножко наивный, но вместе с тем тончайшего юмора человек (Крым знал "от и до"); Коля Корндорф. Коля тогда был уже "вундеркиндом" — ещё в училище не учился, но к Фриду ходил. И кого там ещё только не было. У Фрида всегда были очень хорошие домашние собрания с учениками. Его любили. И, кстати, я оказался последним его учеником. Когда я закончил училище, он уже отказался от педагогической деятельности, а жаль. Я считаю, что у него настоящий дар. Это то, что было всем нам просто необходимо в тот период пятидесятых годов, когда было очень мало возможностей что-то узнать помимо обычно училищной программы. Вот такие знания и шли через него.

— А кто ещё из педагогов "Мерзляковки" остался в вашей памяти?

— Конечно, Дмитрий Александрович Блюм — исключительный педагог по сольфеджио. Гармонию у нас Степан Степанович Григорьев вёл, а Рукавишников замечательно про инструменты рассказывал. Затем была изумительная Рахиль Ароновна Пескина

— преподавательница музыкальной литературы.

Вообще училище было замечательное. Я считаю, что оно мне больше дало, чем консерватория. Может потому, что по возрасту важнее было училище. Консерватория что дала? Свободу в первую очередь. Ведь самое главное, за что я благодарен Владимиру Георгиевичу Фере — я не чувствовал насилия: "Вот так, а не иначе пиши". В этом я тоже вижу скрытые проявления определённой смелости в те годы, потому что при всём своём консерватизме, он ученикам предлагал делать многое самостоятельно. Я писал у него, помню, такую "а la Хиндемит", конструктивистскую сонату виолончельную. Так он не то, чтобы одобрял её, но как бы и не запрещал. Потом, как вы знаете, в консерватории была замечательная фонотека — форменное открытие для очень многих студентов. Вот там уж я наслушался!

— А кто преподавал вам фортепиано?

— По фортепиано я первый год учился (или даже меньше того) у Фишмана — гениального музыканта, но не удержался в его классе.

— Почему?

— Наверное, я был очень легкомысленный, а он же гений абсолютный (даже такие, знаете, бетховенские растрепанные волосы). Я к нему прихожу с первой фугой из ХТК, что-то там "ковыряю", а он говорит: "Встань! — сам сел за инструмент, — Слушай!" Ну, я сразу понял, что никогда так не сыграю. По-моему, он играл не хуже Рихтера. И к тому же давал какие-то совершенно зверские упражнения, которые я просто не вынес...

Потом я учился у Леонилы Петровны Просыпаловой. С ней у меня были сердечные отношения, и они сохранились до сих пор.

— Скажите, пожалуйста, училищные опусы все пропали?

— Нет, кое-что осталось. В частности, сохранилась «Скрипичная соната» — сочинение, с которым я кончал музыкальное училище.

— А какие сочинения были в самом начале обучения?

— Ну, началось всё с фортепианных пьес. Были такие своеобразные "пьесы-страницы" из любимых книг.

— Что за "страницы"?

— Ну, например, «Легенда об Уленшпигеле», «Санчо Панса», ещё какие-то. Писал, помню, и Сонатину. Но она как раз не сохранилась — «Виолончельная сонатина». А «Скрипичная соната» —

трёхчастная пьеса — это было первое большое сочинение и, кстати, важное для меня. Её потом играли мои друзья Володя Ланцман — будущий победитель конкурса в Монреале, скрипач замечательный и Витя Ямпольский: один играл одну часть, другой играл другую часть, и они же разделили между собой все три части при моём поступлении в консерваторию.

Правда, самый конец училища и первый год консерватории оказались кризисными для меня в творческом плане. Какой-то возник ступор... или даже не ступор — я не знаю, это трудно объяснить — видимо, не хватало общих знаний, да тут ещё и нервный срыв возник почему-то. Я ведь даже убежал из дома, и меня потом разыскивали на какой-то станции.

— А с чем был связан этот "ступор"?

— Ну, просто я ощущал в тот момент какую-то странную для меня растерянность, которая, кстати, и на первом курсе консерватории тоже продолжалась. Хотя поступил я, кстати, довольно легко.

— Вы поступали со «Скрипичной сонатой»?

— Да, с ней и ещё что-то у меня было для скрипки и рояля. Единственное замечание, кстати правильное совершенно, было только от Шапорина: "Почему, — мол, — я не проставил в какой-то части штрихи?" Но меня тут же выручил Витя Ямпольский, который сказал: "В моей в партии штрихи есть". И, в общем, я прошёл очень легко. К тому же на экзамене по сольфеджио получил пять с плюсом...

— А вокальные сочинения вы писали в те годы?

— Вокальные? Скорее, в период музыкальной школы. Что-то было на Лермонтова — «Горные вершины», кажется. С вокалом тогда у меня были очень странные отношения. И то же, кстати, повторилось в консерватории. У меня вообще сравнительно немного вокальных сочинений. Хотя я только сейчас начинаю догадываться, что может быть это та область, к которой как раз сегодня меня особенно тянет (судя по опере⁹, например). Но эта тяга пришла значительно позже. А так я писал только инструментальные вещи.

— А как же ваша х о р о в а я «Кантата...»?¹⁰

⁹ «Влюблённый дьявол» — 1989; сцены для голосов и инструментов; либр¹⁰ В. Хачатурова по повести Жака Казота.

¹⁰ «Кантата на стихи военных лет» — 1971; для солистов, хора и оркестра;

— Ну, конечно! Конечно! Ведь я же написал её как раз в консерватории.

— Александр Кузьмич, а в училище на концертах вы показывали свои сочинения?

— Показывал. Но не так уж и часто. Я помню, что хорошо игралась моя «Скрипичная соната» — вторая и третья части.

— Это на четвёртом курсе?

— Нет! Я же её писал и на третьем курсе тоже. Так что и тогда, наверное, что-то показывал из неё.

— А какое вам наиболее памятно самое раннее сочинение?

— Я уже не помню, что было в самом начале. Всё размыто как-то. Ну, вот «Легенда об Уленшпигеле», может быть — это одна из первых и удачных, с моей точки зрения, пьес. Кстати, и Фрид был ею доволен. Но я не помню, сохранилась ли она. Может быть, и сохранилась...

Я не знаю, что сказать насчёт своих первых фортепианных вещей, а вот «Скрипичная соната» — до сих пор мною нежно любима, но она, конечно, нуждается сейчас в редакции. Я с удовольствием её даже бы и напечатал. И я вам скажу, что если искать связи с сегодняшними сочинениями, то они наверняка в ней есть. Просто я специально не думал об этом. Меня потрясла — правда позже — у Вагнера — эта его знаменитая бесконечная мелодия. И вот мне хотелось несколько похожее сделать и в Анданте своей «Скрипичной сонаты» — вот такую бесконечную, бесконечную кантилену. Но это совершенно иначе трансформировалось уже позднее, допустим, в «Возвращение домой»¹¹ — одним, кстати, из самых важных для меня сочинений. В нём тоже есть постоянное стремление к бесконечной кантилене, хотя, конечно, во многом выраженной иначе.

— А мысль о "бесконечной кантилене" возникла под влиянием именно Вагнера?

— Я не знаю, почему это возникло. У меня были какие-то свои идеи, и было своё понимание красоты уже тогда. Я ведь, в сущности, был очень консервативный парень. Меня долгое время никакие новации вообще не привлекали. Но у того же Прокофьева

сл. Б. Пастернака, А. Суркова и П. Элюара; dur. 30'.

¹¹ «Возвращение домой» — 1981; для баритона и тринадцати инструменталистов (два струнных квартета, два фортепиано, валторна, два исполнителя на ударных инструментах); сл. Д.Щедровицкого; dur. 13'.

мне как раз нравилось то, что его красота была как бы новой. Понимаете? Ну, скажем, его Седьмая симфония, как я её тогда воспринимал, с её знаменитой побочной. И мне хотелось такое же написать, но как бы более бесконечное. Прокофьев, мне кажется, композитор в принципе не очень широкого мелодического дыхания. Но это не недостаток, конечно, но и не достоинство — это его особенность. И я вот пытался, как умел, это сделать и в Анданте своей «Скрипичной сонаты».

— А как Фрид преподавал композицию? Были ли у него какие-то особые методические приёмы, этюдные задания?

— Видите ли, я был его последним учеником. Возможно, уже, когда я к нему попал, пик его преподавательской деятельности миновал, потому что раньше, как Боря Тобис мне рассказывал, он просто паразитально сам "заводился" и зажигал других. Ко мне он относился исключительно хорошо. Я помню какие-то его очень действенные предложения. Например, он всегда считал, что надо брать задачу немножко "труднее своих сил". Немножко! Но не намного, иначе можно обломиться. То есть такая должна ставиться задача: постоянно превосходить себя. И потом было множество конкретных замечаний, которые просто вдохновляли, которые были связаны и с тончайшими поворотами какими-то гармоническими или с "ходами мелодии от противного". Скажем, казалось бы, она в «Скрипичной сонате» должна идти вниз по школьной логике, а я, наоборот, — преодолеваю всё и иду вверх и это он хвалил. И вот все эти вещи они как-то врезались в меня. Кроме того, у него был и безупречный художественный вкус! Это даже без слов действовало — то есть сразу пытаешься быть на высоте. И к тому же он был, можно сказать, всегда смелый человек. Вспомните, например, кого он приглашал на свой клуб. Мне с ним, конечно, повезло. Я думаю, если бы не Фрид я, наверное, и не был бы композитором сейчас, потому что долгое время вообще плыл по течению как бы. Но родители считали, что я должен заниматься музыкой. А я был в общем музыкальным мальчиком, но всё-таки мальчиком. И долгое время такая инфантильность, может быть, даже чрезмерная, сохранялась. Скорее, по настоящему (такое же вот замечание Шнитке я встретил в вашей книге¹²), что после консерватории на-

¹² «Годы неизвестности Альфреда Шнитке» (1-е изд. — М., 1993, 2-е изд. — М., 2004)

чалась тоже моя "вторая консерватория", когда я уже сам стал ставить перед собой разные художественные и технические задачи. Вот, например, меня очень занимала серийная музыка, когда я наслушался и Берга, и Шёнберга.

— Это на каком курсе?

— У меня консерватория ведь разделилась надвое как бы. Я поступил в 1961-м году, а в 1962-м пошёл в армию на три года. Правда, потерял я только два года, потому что последний — третий — служил уже в Москве стараниями Фере. И надо отдать ему должное — это был человек, который исключительно много доброго сделал лично для меня. И именно он добился, чтобы меня перевели в духовой оркестр Академии химзащиты.

— А на чём вы там играли?

— На "альтушке". Кстати, это было полезно. Я узнал немножко технику вентильной игры. Это примитивнейший, заполняющий средние голоса фактуры в духовом оркестре, инструмент. Во всяком случае, год я провёл в Москве и ходил снова в консерваторию. Но это был другой уже коллектив. Раньше со мной учились Банщиков, Буцко, Юра Глухов, Дмитриев, ещё кто-то. А когда я снова попал на второй курс после двух лет армии, то там я подружился больше всего с Аликом Рабиновичем, которого знал ещё у Фрида.

— А кто у вас преподавал инструментовку?

— Основы я проходил у Николая Петровича Ракова — такая чисто академическая инструментовка, выстроенная, вероятно, в соответствии со школой Римского-Корсакова, со всеми этими его балансами: на одну валторну — два деревянных, или две валторны на трубу и так далее — всё это было мне важно, конечно, потому что создавало ту область, от которой, во-первых, можно было отталкиваться, отходить, а потом ведь есть и вещи, которые всё равно остаются объективными — нравится вам это или нет: мы не можем отменить обертоновый ряд, мы не можем отменить своёвольно закон тоники — доминанты. Мы этого не можем! Он сильнейшим образом действует не только у того же Бетховена, например, и какого-то другого композитора его времени, но и во всей последующей истории музыки. Это, так сказать, "всемирное тяготение".

— А кто гармонию вёл?

— Гармония как-то быстро промелькнула... Может быть, с

Рукавишниковым? Да! Был всё-таки Рукавишников. Я сейчас вспомнил как ходил к нему домой, показывал ему задания свои. Но с самой гармонией проблем не было. Я помню, что Рукавишников просто в восторг приходил от моих гармонических задач (я говорю не хвастаясь, потому что в теории музыки вообще о себе не очень высокого мнения). Но с гармонией и сольфеджио всегда шло более чем легко. Вот, кстати, заканчивал я консерваторию и был такой коллоквиум... или не коллоквиум,— в общем какой-то "собираательный" музыкальный экзамен. Надо было вдруг ни с того ни с сего, хотя уже прошло лет пять, симпровизировать гармоническую, довольно мудрёную последовательность. Так мне это ничего не стоило. Я помню, что Рукавишников остался мной доволен.

— Хочу спросить о вашем отношении к академической гармонии. Насколько она оказалась для вас как для композитора полезной? Только искренне, если можно...

— Я со стыдом сейчас вспоминаю, что по окончании курса гармонии сказал Рукавишникову, что это никому не нужно (или что-то в этом роде). А он сказал: "Ну, и замечательно". Но сейчас я бы этого не сделал. И не только из пиетета перед Рукавишниковым. Меня до сих пор волнует проблема функциональности в гармонии. Только мне кажется, она решается в современной музыке совсем на другом уровне, а, следовательно, бригадный учебник, по которому нас учили, он не давал возможности понять природу функциональности и, тем более, в музыке другого времени. Но, наверное, какая-то польза даже в таком академическом курсе для меня всё-таки была.

— А что по-вашему даёт музыканту-композитору или исполнителю решение задач по гармонии?

— Я не знаю, что оно даёт. Задачи ничего не дают, они просто вас как кролика дрессируют. Ведь ничего музыкального в преподавании гармонии в тот период, когда я учился, не было. Понимаете, система обучения была очень бедная в сущности. Всё держалось на каких-то редких людях. Я не знаю (мне сейчас трудно говорить), но я должен повторить чужие слова, что талант всё равно обходит препятствия, если не здесь, то в другом месте — он как ручеек. Понимаете? Возьмите, например, ту ситуацию, в которой я находился. Собственно, весь процесс обучения композиции у Григория Самуиловича был интуитивным. Он не занимался тем, чем

занимались некоторые другие педагоги-композиторы. И замечательно это было, и слава Богу! И, если бы не Фрид, я бы не был, скорее всего, композитором. Но, если нужно ответить честно на вопрос: нужна ли мне школьная гармония была — я считаю, что если бы её не было — это было бы прискорбно, потому что я всё равно пришёл бы к её законам, но какими-то другими путями, то есть к каким-то вещам, к которым всё равно надо было прийти. Пусть это не самый "остроумный" путь, так сказать, — бригадный учебник, но, в конце концов, кроме него ещё был и гармонический анализ, то есть та же гармония, но на более высоком уровне. На самом деле, ведь такой анализ, как вы понимаете, это к тому же и изучение формы. И я абсолютно убеждён, что это относится и к венскому классицизму, и ко всем другим эпохам. Сам я постоянно пытаюсь для себя решать те или иные гармонические проблемы только вместе с формой. И ко мне эти проблемы приходят через мои серийные ряды. Это просто поразительно! Когда я написал первое своё двенадцатитоновое сочинение в 1973-м году, я был потрясен тем, что сонатная форма на этой гармонии сложилась сама собой.

— Из моих анализов ваших сочинений 1980-х и более поздних годов следует, что вы пишете исключительно на один и тот же серийный ряд.

— Совершенно верно! Я этого и не скрываю. В моей жизни было вообще всего только три ряда. Но первые два я использовал как бы единожды, а, начиная с 1975 года, я всегда работаю только с одним. И, я убеждён, что это происходит не от того совсем, что я бы назвал "ленью", то есть что мне каждый раз не хочется что-то изобретать. Нет! Просто я нашёл поле, на котором...

— 12 миллионов комбинаций.

— Да! Но помимо того, что там 12 миллионов комбинаций, я понял, что это вообще бесконечность, что это целый космос, и что ничего не нужно изобретать каждый раз. Там всё есть! Я могу назвать десятки своих разных совершенно сочинений на этот "бесконечный" ряд. (О нём стоит потом поговорить даже отдельно). И у меня, естественно, к а ж д ы й р а з с о в е р ш е н с т в у е т с я р а б о т а с н и м, но это особый вопрос...

— А когда вы впервые применили в своих сочинениях додекафонию?

— Я бы не решился свою технику называть додекафонией.

Если стоять на строгих теоретических позициях, то я, наверное, совсем не "додекафонной композитор".

— То есть, скорее, "серийно-свободный"?

— Тоже нет. Я просто очень нуждаюсь в каких-то ограничительных законах. Мне кажется — это то, что на самом деле только и даёт подлинную свободу. Понимаете? Бескрайние возможности они парализуют (и об этом Стравинский очень хорошо говорил). А свобода появляется для меня на основе т о л ь к о н е с к о л ь к и х строительных элементов, то есть на основании очень жёсткого в сущности ограничения. Меня оно радует, оно даёт возможность бесконечно комбинировать эти элементы. Вот примерно так, если угодно. Мой опыт, конечно, скромн. Я говорю это, не кокетничая. Я пишу медленно, очень сосредоточенно, иногда трудно и, как правило, долго. Но я отдаю каждую свою работу, я за неё отвечаю — иначе не умею.

— Веберн тоже писал не быстро.

— Ну! Веберн для меня в этом смысле недостижимый образец!

А что касается моего вообще, так сказать, серьёзного подступа к каким-то новым гармоническим связям, звучаниям, то, наверное, это произошло в моей консерваторской Симфонии¹³. Там, в частности, — на последней странице, — например, сгустились все двенадцать тонов. Но это додекафонией, сами понимаете, не назовёшь. А вот в какой-то момент, размышляя над Бергом, над его «Пулу» (я тогда её как раз переписал на Радио, где работал редактором), я подумал, что если у меня нет никакого логического внутреннего объяснения "почему надо писать строгую серийную музыку?", то нельзя ли просто оставить для себя только некоторые её ограничения. И это вот и был какой-то настоящий поворот, что-то там в "мозжечке повернулось", и я начал писать свою «Сонату...»¹⁴. И меня это страшно тогда увлекло, хотя я и писал где-то полгода эту шестиминутную пьесу. Открылся совершенно другой мир. Ну, совершенно другая плоскость! И я понял, что это для меня важно. И несколько раньше, ещё при работе над «Ноктюрна-

¹³ «Симфония для оркестра» — 1969; dur. 30'.

¹⁴ «Соната для шести» — 1973; флейта-пикколо, флейта, кларнет, альт, виолончель, контрабас; 2 части; вариант для фортепиано; dur. 6'.

ми»¹⁵ (правда, тогда они не были «Ноктюрнами», а просто были отдельными пьесами), я тоже чувствовал, как важна эта система неповторяющихся тонов. Гармонически важна. Скажем, в последней части — это «Пейзаж», или во второй, которая называется «Импровизации». Она напоминает, кстати, фактурно и по составу «Весну священную», но с той разницей, что каждый наигрыш у каждого инструмента — он ограничен двумя, тремя, четырьмя звуками, а то и вовсе одним. Скажем, скрипка играет только *до-диез* (если мне память не изменяет); гобой играет, допустим, только *ре, фа, соль* и *до*, а кларнет — только *ре-диез, соль-диез, ля*. И вот все они могут жить и отдельно и пересекаться даже в одном регистре, то есть абсолютно легко проходить один через другой, и, вместе с тем, при этом ведь образуется какая-то своя чистая фактура, "прослушиваемость" каждой линии. Мне было интересно: можно ли на основе двух, трёх или четырёх нот создавать красивую линию. И я был убеждён, что самоценность каждой такой линии даст обязательно общий художественный результат и надёжный, и цельный.

— А в чём здесь проявилась серийность?

— Здесь она только в *комплементах*. Все эти малозвучные линии, они просто друг друга дополняют. Но это опять же не настоящая двенадцатитоновая техника...

Кстати, «Ноктюрны» — название немножко неточное. Скорее к ним относятся первая часть и третья. А средняя — это совсем не "ночная музыка".

— С каким годом связано то сочинение?

— Импульс был где-то уже в 1971-м. Потом целый год я писал среднюю часть. Причём ещё не была ясна последовательность пьес даже. И мне казалось, что и частей пять должно быть, и состав другой, и название тоже — всё это получались как бы разные немножко композиции. А потом, к 1980-му году, когда уже действовал знаменитый тогда лазаревский ансамбль Большого театра, я специально для концерта, который Денисов проводил в Доме композитора, решил сложить эти три разнохарактерные пьесы в один цикл. И, действительно, сложилось. Но всё-таки им всё время че-

¹⁵ «Ноктюрны» — 1972, 1982; для камерного ансамбля; 3 части; dur. 15'.

го-то не хватало. А не хватало, как выяснилось, голоса моего сына¹⁶, который я и вставил затем.

– В виде фонограммы?

– Нет! Дело в том, что у нас дома было тогда довольно много пластинок с записью птиц и вообще голосов природы, так Юра постоянно слушал их. И вот уже где-то с семи лет начал подражать этим голосам. А дальше больше: он стал не просто натурально воспроизводить какие-то голоса, допустим, лягушек или разных птиц, но стал даже импровизировать в их манере, то есть у него проявился м о м е н т настоящей композиторской способности. И в конце концов он развил свою технику просто до виртуозности, то есть это была настоящая композиторская работа, особенно в последние год-два до мутации его голоса. Я даже стал записывать его на магнитофон. И постепенно всё это приняло сенсационный какой-то характер. Как, например, когда мы были в Армении в 1975-м году, так там это вызвало такой ажиотаж, что нас даже возили бесплатно по самым разным местностям республики.

И вот так сложились три пьесы для одного состава под общим названием «Ноктюрны». И уже они были поставлены в концерт, как вдруг в какой-то момент меня осенило, что средняя часть, которую я вот назвал к о м п л е м е н т а р н о й по технике, она, где-то в точке золотого сечения, в кульминации даёт возможность выхода на голос. Именно такой голос, какой был у моего сына. Это дало эффект поразительный. Произведение сразу для меня поднялось на целую планку, потому что без голоса это была какая-то просто импрессионистически расплывчатая, не очень конструктивная вещь. А я не люблю писать такую музыку. Но так уж сложилось. И тут она вдруг словно оправу приобрела — когда этот голос вошёл! Это было потрясением для меня, и, насколько я заметил, и для других это было чрезвычайно важным моментом.

– А какие ещё ваши сочинения связаны с такими Юриными способностями?

– Вот та же «Соната для шести» (это, кстати, было ещё задолго до «Ноктюрнов»). Юра тогда буквально симпровизировал третью часть к этой «Сонате...» (вообще-то в ней две части, так он ещё симпровизировал и третью).

– Он её наигрывал на чём-то?

¹⁶ Юра Вустин.

– Нет, только насвистывал, точнее пел в предельно высоком регистре. Вообще-то Юра был тогда как своего рода "человек-оркестр".

Или вот у меня есть такое двухчастное сочинение — «Голос». Так это по сути не моё сочинение, а Юрино, в котором я только принимаю участие. А как я его записывал? Я снимал нижнюю крышку пианино, он становился коленками на педаль и оказывался таким образом перед некой арфой или лирой, если хотите. Микрофон же я ставил вовнутрь пианино и записывал. При этом Юра задевал и отдельные струны, и пел, и ударял по деревянным частям инструмента. В общем, играл как Пекарский¹⁷ (я потом одну такую запись покажу вам). Я не хочу преувеличивать значение этой работы, но в одном случае она для меня стала всё-таки очень серьёзным композиторским явлением. Лично я совсем не склонен к импровизации и не умею вообще импровизировать, но в данном случае, когда я сел за инструмент и вместе с сыном что-то начал играть спонтанно, то эта ситуация оказалась очень благодарная — я почувствовал, что я знаю, что нужно делать. И в какой-то момент полностью своими клавишами включился в Юрину импровизацию, а он стал, в свою очередь, реагировать на то, что делал я. Например, я брал аккорд, и он тут же отвечал на него (по-своему, конечно), потом был некий переход, и он смодулировал во вторую часть сочинения, которая в результате оказалась вариантом первой, но как бы сжатым. В общем, это было поразительно! Пересказать очень трудно. Получилась композиция, которая в смысле формы даже превосходит мои некоторые более рациональные сочинения...

А позже¹⁸ я уже написал специально сочинение как бы в благодарность тому, что я взял у Юры. Оно называется «Посвящение сыну». Это маленький концерт для флейты и ансамбля из девяти человек. Десятый — дирижёр. И флейта исполняет Юрину "роль" в этом сочинении.

– Очень нежная музыка.

¹⁷ Марк Пекарский — народный артист РФ, профессор МГК, выдающийся исполнитель на различных и, в том числе, разноразнонациональных традиционных и современных профессиональных ударных инструментах, руководитель собственного ансамбля ударных, яркий педагог, воспитавший значительное число прекрасных исполнителей.

¹⁸ 1992 год.

— Да! И там прекрасная виртуозная первая часть, правда, с моментами "остранения" вдруг ближе к концу. И во второй части, если говорить о каких-то связующих арках, есть арка с моей консерваторской Симфонией — во второй части.

— Когда вы работали на Радио, у вас была возможность свободно общаться с тамошней библиотекой?

— Естественно. На Радио была потрясающая фонотека. Там был такой человек Добрынин Вадим, безвременно умерший, который работал в отделе зарубежной музыки, так он, как редактор, очень много способствовал обновлению этой фонотеки. Правда, не столько фондовой, сколько вremenной записи. (На Радио были фондовые записи под литером «Д» и записи под литерами «В» и «ПВ», которые хранятся только 5-6 лет, но практически могут храниться сколько угодно.) И там же, кстати, были записи зарубежных булезовских фестивалей. А Булез ведь замечательный дирижёр! Он, в частности, играл нововенцев, как никто другой. Ещё там были и редкие записи Ксенакиса, каких-то его ударных композиций. И вот в то время я как раз и познакомился с «Лулу» Берга. И было ещё одно важное событие тогда же — это памятная лекция Тараканова.

— Что за лекция?

— Видите ли, я в тот период уже работал в Литдраме музыкальным редактором. А в музыкальной редакции на Радио работала Галина Константиновна Зарембо, которая создала «Панораму оперы XX века». И через эту её панораму ещё в 1970-е годы прошла вся современная опера, включая и Берга естественно, как одного из классиков (уже тогда это было понятно). И вот Тараканов сделал замечательный текст об этой опере. Но главное, конечно, что при всём этом было исключительно совершенное исполнение Бёма с Фишером-Дискау и с какой-то поразительной Лулу. Эта вещь потрясла меня просто. Сказать бледнее нельзя. Она буквально меня потрясла! Передо мной вдруг раскрылись какие-то особые возможности. Совершенно новые! И возник вопрос: как писать теперь и можно ли вообще игнорировать то, что происходит?

— Странно, что у вас выход на эту музыку произошёл только после консерватории.

— Мне самому странно, как я был консервативен до этого — академичен и консервативен такое длительное время. Я не могу, конечно, сказать, что до такой уж страшной степени был академи-

чен. Нет! Мне, конечно, нравились и Шостакович, и Малер, и Прокофьев, и другие. И их я не могу назвать академическими композиторами. Но, вместе с тем, был какой-то барьер за ними. Ведь уже тогда звучали и молодой Денисов, и Волконский, и многие другие. Но для меня это всё в то время оказалось за барьером, хотя и было интересно, безусловно интересно как профессионалу.

— Скажите, а не были ли вы тогда слишком послушным студентом-композитором?

— Нет! Я просто не был радикальным студентом. Понимаете? Я был не то что слишком послушным — я был сам по себе, вероятно, то есть не любил вообще идти по течению, и не важно какому — радикальному или академическому. Я вслушивался только в то, что мне лично интересно. Вот, например, был период увлечения Хиндемитом на первых курсах консерватории, а потом это увлечение куда-то исчезло. Период не то что абсолютного увлечения, но Хиндемит меня очень интересовал. Мне очень тогда нравились его «Художник Матис» и симфония «Гармония мира». Я даже восторгался открыто ею. А раньше (у Фрида) было аналогичное открытие для себя «Музыки для струнных...» Бартока. Я бы даже сказал, что меня интересовали тогда не столько имена, сколько произведения. Какие-то произведения. В то время как раз появились во множестве зарубежные чешские и немецкие записи. И я помню хорошо, как, например, мне и Виолончельный концерт Хиндемита с Тортелье очень понравился, и нововенцы (но они для меня, правда, позже появились). Наверное, у меня не было тогда ни склонности ни возможности к систематическому прорабатыванию того или иного нового стиля, и вот это, скорее всего, было плохо.

— Вы посещали студенческие кружки, НСО?

— Нет. Я и здесь был сам по себе.

— Почему же так?

— Ну, может быть, в силу своей постоянной скованности какой-то. Потому что я, скажу вам откровенно, стесняюсь немножко людей. Хотя сейчас из-за редакторской работы научился себя перebarывать. Но мне иногда и позвонить было кому-нибудь тяжело — всё равно как поднять гирю стопудовую. Вот каждый раз, когда тому же Денисову или ещё кому-нибудь нужно позвонить, так я должен сначала почему-то походить по квартире. Жена говорит:

"Ну, что ты боишься, он же тебя не съест".¹⁹ А я говорю: "Не могу". И, вы знаете, это длительное время было. Я ведь не был ни в одном НСО.

— Но вы должны были как-то "показываться" в консерватории?

— Я не помню, чтобы я участвовал со своим опусами в НСО.

— Ну, тогда остаются только одни зачёты и экзамены?

— Выходит, что так. Причём, даже в училище я показывался на каких-то концертах чаще, чем в консерватории. Ещё я помню отдельные свои показы в Доме композиторов. Были и разные композиторские встречи у того же Фрида, но для меня спорадические, не регулярные. Так что, повторяю, я нигде не был частью какой-то постоянной группы.

Я сейчас вспомнил, что ещё намного раньше, скорее всего, в начале 1960-х годов, был и на прослушивании «Сюиты зеркал» Волконского. Но тогда до неё я явно ещё не дошёл.

— "Не дошёл" — в смысле не дорос?

— Нет! Она меня не объяла как бы. Понимаете? Я даже повёл себя как-то так самоуверенно: прослушал и вышел. Ребята там оставались, наверное, и разговоры были. А я вышел. То есть явно был момент юношеского такого "фанфаронства". Не потому, что я был консерватор, академист какой-то. Нет! Но мне хотелось, чтобы я только через себя всё пропускал и к чему-то приходил или должен был идти только сам, а не через атмосферу такого дружеского группового энтузиазма. Но это, кстати, пришло и ко мне, правда, позже, когда я уже вступил в Союз композиторов.

— И это "вступление" прошло легко?

— Нет. Не совсем. Ведь поступал я долго — два года. В 1972-м году подал заявление, а приняли меня только в 1974-м.

— Вам кто-нибудь мешал?

— Мне никто не мешал. Просто бюрократическая машина так работала.

— А кто вас рекомендовал в Союз?

— Первый был Фрид, а вот кто был второй, честно говоря, не помню. Я только помню, что на первом показе (там же было несколько таких стадий) была комиссия Московского правления,

¹⁹ Ельянова Марина Леопольдовна — супруга Александра Кузьмича Вустина, редактор на Радио «Орфей».

потом Российского, а дальше подписывал Хренников. Да! Так и было. Была чуть ли не четырёхступенная система приёма — совершенно бюрократическая, тяжеловесная. Так что дело не в том, что кто-то мне препятствовал — сама система была такая неповоротливая. Прослушивали сочинение, потом оно ещё год лежит. Затем следующая инстанция слушает. Там своя очередность и так далее. Так вот, мне очень повезло, по-моему, с первой же комиссией. Там был Борис Лазаревич Ключнер — председатель этой комиссии, в зале находилась Соня Губайдулина, а вот Денисов ушёл, я помню, не дождавшись меня. И я очень огорчился. Мне хотелось, чтобы Денисов послушал, а он ушёл. А что ещё, кроме этого, было и кто ещё был, я не помню.

— А с чем вы поступали?

— С выпускной «Симфонией...», Квartetом и с «Кантатой...».²⁰ Разумеется, не со всей «Симфонией...», а отдельным фрагментом. Ещё работая на Радио, я этот фрагмент сумел переписать и даже немножко "подреверберировать", потому что при записи в Доме композиторов, он очень неважно звучал. Так что я его немножко "подреверберировал", чтобы была акустика, хотя бы искусственная. Затем показал очень хорошо исполненную первую часть «Струнного квартета». И потом Володя Хачатуров спел фрагмент из «Кантаты...».

— Квartet студенческий?

— Да, студенческий 1966-го года — третий курс консерватории. Я его, как и «Три стихотворения Моисея Тейфа»²¹, считаю первыми своими опусами. Если бы я нумерацию производил в опусах, то всё бы началось именно с этих двух сочинений. Ну так вот, я показал из Квартета первую часть, фрагмент «Симфонии...» довольно большой из её второй части.

— Почему именно из второй?

— Потому что вторая часть там центральная, самая важная.

— А кто дирижировал?

— Дирижировал Владимир Михайлович Есипов. Недурно,

²⁰ «Симфония для оркестра» — 1969; dur. 30'.

«Струнный квартет» — 1966; dur. 26'.

«Кантата на стихи военных лет» — 1971; для солистов, хора и оркестра; сл. Б. Пастернака, А. Суркова и П. Элюара; dur. 30'.

²¹ «Три стихотворения Моисея Тейфа» — 1966; для баса и фортепиано (перевод Ю. Мориц); dur. 9'.

кстати, говоря. Правда, он выучил только вторую часть. Первую часть он просто "отмахал". Ну, может быть не стоило её и вообще играть, но вторую часть он всё-таки проработал неплохо.

— Вы с ним вместе работали над этим сочинением?

— Да. Я к нему, помню, даже приехал накануне исполнения, чувствуя, что дело-то, так сказать, скверное — надо спасать «Симфонию...». Приехал к нему вечером, расставил партитуру, и вдруг во мне впервые какой-то практицизм появился — я долгое время был такой мямля, ну, как бы, как плывет, так и плывет, а тут чувствовал, что на репетиции что-то происходит нехорошее и когда пришёл домой, сразу расставил все темпы, позвонил вечером Есипову, он согласился меня принять, я приехал, он почувствовал, что я очень за это болею, что это мне безразлично, и в результате он очень неплохо сыграл вторую часть.

— А третью?

— Третья часть вообще не исполнялась. А вторая часть как раз основа всего цикла. Самая драматичная, самая развитая. И сонатная форма хорошо сделана именно в этой части. Первая же, она, скорее, прелюдийная по фактуре, и темп поспокойнее. Но это тоже соната, хотя и более сжатая. А финал — Анданте — *cantus firmus*. И здесь же — стремление к какой-то бесконечной мелодии — некий нарастающий как бы *cantus firmus*.

— «Симфония...» — программное сочинение?

— Да, но только скрыто программная. Здесь нет прямого сюжета — только определённые настроения. И поэтому, наверное, тогда были в ней и программные названия.

— А какие, если не секрет?

— Ну, какой здесь может быть секрет. Первая часть называлась «Море», вторая — «Ассоль», а третья, как и сама «Симфония...», — «Алые паруса». Но теперь я снял эти названия, и части стали называться: «Прелюдия», «Соната» и «*Cantus firmus*».

— Почему вы их сняли?

— Просто я что-то стал стесняться прежних пристрастий.

— И Грина?

— И Грина тоже. Да! У меня потом был целый период, когда я "стыдился" этой любви как бы.

— Из-за чего?

— Не знаю. Вот недавно прочёл в вашей книге высказывание Эдисона о Грине и подумал, что, может быть, сегодня я уже не

стыдился этого чувства²².

– *Cantus firmus* в финале Симфонии — это что-то драматургически особенно важное?

– Нет. Просто сквозной материал, который проходит у скрипок. Потом он переместился, е с л и н е о ш и б а ю с ь, в басы. Ну, в общем, это материал, который проходит у струнных неизменно от начала до конца части и вся её форма как раз и определяется размерами этого *cantus firmus*’а...

– Извините, что вас перебиваю, но я хотел бы вернуться к вашему поступлению в Союз композиторов. Вы сказали, что первое прослушивание прошло удачно. Но тем не менее вас попросили подождать ещё год. Почему так?

– Ну, как вам сказать. Я ведь довольно "непробивной" человек. Так что, если бы не Григорий Самуилович Фрид, я не знаю, попал бы я вообще в Союз композиторов. Ведь Фрид меня встретил как-то на Радио, когда я уже стал забывать, что я композитор. Это был очень трагический период. И он меня спросил: "Что ты здесь делаешь? Иди к нам". Он понимал, что я там гибну — я становился "мальчиком на побегушках" — музыкальный редактор в Литдраме — всё время подбирать чужую музыку к чужим спектаклям. Роль Фрида совершенно уникальна в моей жизни.

И вступление в Союз дало мне возможность уйти с такой "каторги". Это очень важно. Я ушёл и попал по рекомендации Фрида в издательство «Советский композитор». А там я оказался среди людей абсолютно понятных мне. Понимаете?! Понятных! Там работал и Слава Шуть, там работал и Дима Смирнов, там и АСМ²³, если хотите, начинался. В общем, я оказался среди людей, с которыми было и легко, и приятно. Общие интересы. И вот тогда я стал ходить и на концерты, и на секции, и, вообще, началась новая жизнь...

У меня до вступления в Союз композиторов был жуткий комплекс неполноценности. Жуткий! А когда я попал в СК, то выяснилось в общем что я не хуже других. Потом, когда я стал редактором, я увидел ноты, которые приносят композиторы, и понял, что я опять же не хуже других. И тогда я предложил свой «Струнный квартет» издательству, и он прошёл, его напечатали в сборни-

²² Д.И.Шульгин «Признание Эдисона Денисова» (1-е изд. — М., 1998, 2-е изд. — М., 2004).

²³ АСМ — Ассоциация современной музыки.

ке вместе с Квартетом Саша Балашова. И не только потому, что я работал в издательстве (хотя, конечно, может и не без этого — всё-таки к редактору отношение всегда более внимательное), но я увидел по нотам, которые проходили через мои редакторские руки, что для отчаянья нет никаких оснований. К тому же какие прекрасные люди меня окружали! Вот Слава Шуть или Дима Смирнов — это же изумительные люди. А когда с тем же «Струнным квартетом» я приходил в «Музыку»²⁴ до вступления в Союз, так на меня смотрели, как в "в афишу коза".

- А какое сочинение впервые купили у вас?
- Вы имеете в виду Министерство культуры?
- Да.

— Ну, это произошло только, когда Денисов стал секретарем Союза. Я долгое время не знал туда дороги. И когда я узнал эту дорогу, то понёс те свои сочинения, которые, как мне казалось, уже имели определённую реакцию на «Московской осени». Допустим, «Возвращенье домой» — полный отбой! «Ноктюрны» — снова полный отбой! Кто был тогда в Министерстве? Какой-то народник. Он почему-то взглянув на ноты, сказал с возмущением: "Это же пуантилизм какой-то!" То есть, когда у арфы ноты здесь одна, а там другая — это для него уже "пуантилизм"...

Я долгое время жил как в подполье.

- В каком смысле?

— У меня была служба, а музыку я писал не для того, чтобы продавать в Министерство, и это было самое радостное. Тем более, что тогда в Доме композиторов благодаря Денисову и Фриду шла очень интенсивная концертная жизнь. Это крайне важно. Она была более интенсивная, чем сейчас. Каждый концерт становился событием. Там были просто сенсационные концерты! Даже какие-то, знаете, "взрывные", когда зал был наполнен до отказа! Да что я вам рассказываю, вы же сами хорошо помните это. И всё, что я писал тогда — я писал по собственной инициативе. Я не писал на заказ. Это было плохо, конечно.

- Почему "плохо"?

— Ну, я бы мог на всю жизнь дилетантом остаться, если бы такой счастливой жизнью жил до сих пор. Но вместе с тем, я имел то, чего сейчас не имею — ощущение самых важных сочинений —

²⁴ Издательство «Музыка».

ощущение было сказочное! Ощущение, действительно, какое-то волшебное: каждое произведение рождалось как событие для меня. Мне трудно сейчас точнее сказать, но я каждый раз просто творил какой-то мир. Та же «Memoria 2», допустим, или «Возвращение домой»²⁵, — я каждый раз ставил какой-то опыт и каждый такой опыт — это был новый мир, сотворённый мною. И это получалось в значительной степени благодаря тому, что работал "клуб Денисова", его АСМ. И это было таким ощущением счастья, которое я не испытывал в более поздние годы, когда меня уже исполняли даже за рубежом.

— Александр Кузьмич! А что стало вашим первым сочинением, исполненным уже в "денисовском окружении"?

— Это была «Соната для шести»²⁶. Её исполнили в 1975-м году. Денисов был поразительный и единственный в своём роде человек. Он всех "п р о в о ц и р о в а л". Я дружил в тот момент с любимым им Димой Смирновым, с Шутем, и эта вся наша "бой-компания", так сказать, уже попала к нему на глаза. Мы ходили на различные комиссии, на прослушивания всякой музыки новой. И он стал нас замечать. И кроме того, я один раз к нему лично пришёл.

— По какому поводу?

— Я уже не помню, говоря откровенно. Но зато хорошо помню ощущение "масштаба человека", человека, который передо мной сидел. Потом наши отношения стали более простыми, потому что он в сущности человек "не на постаменте стоящий". Я, кстати, вспомнил с чего всё началось. Денисов пришёл как-то на Радио в редакцию²⁷, где работала моя жена и Зарембо, для которой он, вероятно, делал что-то. И там состоялся его разговор с Мари-

²⁵ «Memoria 2». Концерт для ударных, клавишных и струнных — 1978; dur. 14'.

«Возвращение домой» — 1981; для баритона и тринадцати инструменталистов (два струнных квартета, два фортепиано, валторна, два исполнителя на ударных инструментах); сл. Д.Щедровицкого; dur. 13'.

²⁶ «Соната для шести» — 1973; флейта-пикколо, флейта, кларнет, альт, виолончель, контрабас; 2 части; вариант для фортепиано; dur. 6'.

²⁷ Редакция называлась «Музыкально-образовательный отдел» Главной музыкальной редакции Всесоюзного радио — Д.Ш.

ной²⁸. Он спросил: "Что сейчас делает Саша? Почему не показывается?" И я пошёл к нему. Но не помню, связано это с «Сонатой...» или с чем-то другим. Осталось только главное — ощущение: вот, как знаете, есть воспоминание у Есенина о том, как он встречался с Блоком, и с него лился пот, потому что он увидел Поэта. Вот и с меня метафорически "лился пот", потому что я увидел Мастера в тот момент, когда уже понял, что это Мастер! — автор «Солнца инков». Понимаете? И я просто с обожанием на него смотрел. А он это чувствовал. И в общем это обожание, эта любовь к такому человеку — нечто "провиденциальное". Я даже считаю, что его роль, и не только в моей судьбе, безусловно провиденциальная! То есть вот то, что он явился в эту организацию, именуемую «Союз композиторов», ему было нужно её разбередить, и он волей своей, "как острием, прорезал это сонное царство", вывел его на совершенно другой уровень — это же до сих пор даже не осознано: как много и что он сделал. Он фактически "сгенерировал", создал почти всю нашу новую музыку. Именно он. Хотя в вашей книге он и отрешивается от этого и говорит, что первым был Волконский. Но это так сложилось для него! Понимаете? А для нас в тот момент был "всеми" Денисов, потому что практически он исполнял всё и всех. Для него не было ни одного автора, которому он бы сказал: "Нет!" В буквальном смысле этого слова, если, конечно, этот автор умеет связывать два звука. Мне кажется, он исполнял всех. Я имею в виду и "левых", так называемых, и "правых", и "средних", и так далее.

— Для вас лично это был 1975-й год?

— Да. Я показал «Сонату для шести», и она хорошо прошла.

И, кстати, не потому, что она была уж очень удачно исполнена — её лучше как раз на репетициях сыграли.

— Это чьё было исполнение?

— Играл очень хороший ансамбль солистов, видимо, из Госоркестра. Там был Лева Михайлов — наш блестящий совершенно кларнетист, а дирижировал Петя Мещанинов. Но дело в том, что они всё же более удачно играли на последней репетиции. Я очень жалел, что не записал её. Они просто блистательно сыграли. Ну просто блистательно! А на концерте разошлись. И когда я рас-

²⁸ Марина Леопольдовна Ельянова — редактор вышеназванной редакции, супруга композитора.

Зарембо Галина Константиновна — редактор той же редакции.

строился, то Денисов меня поздравил и сказал: "Очень они, по-моему, остроумно вас сыграли, Саша!"

– С Губайдулиной вы познакомились в том же году?

– Нет, несколько раньше — в 1972-м. Я очень хорошо помню, что именно она очень поддержала моё вступление в Союз композиторов, когда Борис Клюзнер был председателем этой комиссии. Она там выступила и очень поддержала. Но теперь Соня — это один из самых больших моих друзей. Настоящих друзей! Не в том смысле, что я её закадычный друг. Нет, конечно. Нет! Но просто она всегда человек колоссальной чуткости и отзывчивости. Я бы так сказал.

– А со Шнитке вы контактировали в те годы?

– С Альфредом как-то у меня не получалось. Правда, я у него, что самое смешное, учился по чтению партитур. Но это был абсолютный формализм. Я, по-моему, педантично, "как идиот", ходил к нему, а он вовсе этого не ждал.

– Это вместо того, чтобы принести свою музыку?

– Нет, вместо того, чтобы давать ему самому заниматься. По-моему, он всегда занимался композицией, если к нему не приходили на занятия. Ходили через одного, в лучшем случае. А я прихожу в своё время с каким-нибудь «Художником Матисом» Хиндемита или ещё с чем-нибудь и вижу его отрешённые глаза — какой-то зверский аккорд отзвучал только что, а я зачем-то вхожу и мешаю ему попросту писать музыку. Я только сейчас это понял, "задним числом", что я ему просто мешал. Но, тем не менее, он гуманно поставил мне в конце курса проходную оценку.

– А как вы закончили консерваторию?

– К сожалению, не так блестяще, как училище. Мне даже поставили четверку по сочинению за мою «Симфонию для оркестра» — Салманов — председатель комиссии — нашёл, что это не симфония почему-то. Но у меня претензий к нему совсем нет. Не симфония, так не симфония. Ну, да ладно. Дело прошлое...

ЧАСТЬ II.

О СОЧИНЕНИЯХ (1966 – 1998)

«Три стихотворения Моисея Тейфа»

1966;

для баса и фортепиано.

Перевод Ю. Мориц;

dur. 9'.

– Давайте начнём с «Трёх стихотворений Моисея Тейфа». Правда, раньше они назывались «Три песни на слова Тейфа», а мой педагог даже хотел, чтобы это были «Песни гетто». Но я остановился всё-таки на «Трёх стихотворениях Моисея Тейфа»...

Это одно из самых дорогих сочинений. А создавалось оно, когда я ещё был совсем "маленький-маленький". Но маленький-то маленький, а всё-таки 23 года мне уже было как никак, то есть что-то писал и до этого в училище и в самом начале консерватории, но помню точно, что 1966-й год был для меня годом, когда я стал осознавать себя самостоятельным по настоящему. Это уже когда я из армии пришёл.

– Странно! Тяжелые армейские испытания позади и казалось: твори, радуйся, а тут вдруг такая трагическая тематика!?

– Понимаете? У меня там — в армии — был небольшой конфликт с одним солдатом на национальной почве: он почему-то с сочувствием относился к фашистам. И короче говоря, если всё отбросить, он даже "помог" невольно мне это создать, то есть фактически пробудил какие-то чувства, которые и вызвали это сочинение. В общем, я стал искать материал и чувствовал достаточно точно, что хочу написать, но не было текста, а мне хотелось что-то обязательно вокальное сделать и при этом не просто на основе вообще еврейской поэзии, а связанной именно с последней войной. И я стал рыться у своих родителей в каких-то сборничках, и нашёл Моисея Тейфа. Он, кстати, тогда ещё был жив. Это московский поэт, писавший на идиш — не на библейском языке, естественно, а на современном еврейском. Работал он редактором в журнале, ко-

торый назывался «Советская отчизна». И вот в переводе Юнны Мориц мне попала маленькая книжечка его стихов. Он прошёл, кстати, всю войну рядовым бойцом. Так что знал, о чём пишет. Вот, что важно. Ну, я и выбрал три контрастных стихотворения. Первое как бы трагически-шутовское, а может быть и не трагически-шутовское: приходит поэт на некую улицу (мне, почему-то, здесь видится фильм Бергмана. Помните: мертвая улица, часы без стрелок. Кошмар!) и зовёт, кличет своих друзей: "Эй, вставайте, заводилы, хохмачи и книгочеи, смельчаки и музыканты, старики и грамотеи!" А ему никто не отвечает. Ему н и к т о не отвечает. И, в конце концов, звучит голос с неба: "Тише, милый, помни, где ты. Мы давно сгорели в гетто". Это первое стихотворение. Второе — «Анна Франк» — песня про Анну Франк — как бы своеобразное Адажио в моём маленьком цикле. И, наконец, третья часть — последняя песня — то ли возмездие, то ли приход страшного суда — я не знаю, но что-то страшное: "Эй, вставайте из ям!" — это призыв к шести миллионам погибших. — "Эта песня моя обращается к вам... Эта песня жива, потому что права. Я Пришёл. Моё имя — Железный."

— А почему "Железный"?

— Не знаю, что это за "Железный". Можно же писать, даже не всё осознав, просто интуитивно, ассоциативно. Но я понимаю это как неизбежное божественное возмездие за всех и за всё. Вот так может быть. "Я не просто бродячий весёлый певец,— то есть, это не просто я поэт Моисей Тейф или композитор,— я возмездье за шесть миллионов сердец". И эта песня и есть возмездие! Вот, собственно, и всё.

— Здесь в фактуре есть явные аллюзии на еврейский цикл Шостаковича!?

— А это вообще очень шостаковическое по фактуре сочинение, я этого и не отрицаю. Я вообще люблю вокальную лирику Шостаковича лучшего его периода. Но в тот момент не думал, говоря откровенно, о нём. Просто вы сказали что это похоже на него. И я думаю, вот сейчас, по крайней мере, что это похоже, оно действительно несёт на себе печать человека, который безусловно на меня оказал воздействие сильнейшее. Безусловно. Ну, так это разве плохо?

— Нет. Даже хорошо! Скажите, а в фактуру вы вкладывали какой-то подтекст, связанный с сюжетом?

— Нет. Это просто наигрыш... Ну, не совсем конечно просто. Здесь, если уж фантазировать дальше, то идёт какой-то весельчак еврейский (он же и поэт, и певец). И входит он в какой-то переулочек подтанцовывая, напевая и наигрывая. Но танец-то у него жутковатый получается, потому что он вошёл в "мёртвую зону", в страшную "мёртвую зону" — там нет никого.

— Здесь в самом начале возникает ещё и какая-то аллюзия на «Скрипку солдата»?

— Естественно! Естественно! Образы-то близкие! Ну конечно никто не будет сравнивать здесь ни ритм, ни гармонию — не та ситуация. Но идея его танцующего движения, его драматического шутовства — она в чём-то определенно близка, конечно.

— Это тональное сочинение?!

— Вполне тональное. Но вот во вступлении к «Анне Франк» есть также и quasi двенадцатитоновая музыка. Я очень люблю это вступление. Я ещё не работал тогда с рядами, но чувствовал обострённо их красоту. И у меня получилось чисто спонтанное движение, то есть попытка какую-то особую интонационность запечатлеть, сделать как бы отзвук уже современной линейной структуры. Ну, может быть, это ещё наивно было.

Здесь немножко выпретенный текст, но я очень благодарен Юнне Мориц, которая немало способствовала тому, что мне захотелось написать свою музыку. Она ведь и поэт известнейший сама по себе. Но всё-таки немножко выпретенные слова: "О темя, снежное — гора, куда крыла не мчат орланов,— не орлов, а орланов,— на ней, печальней баккара, поёт дитя из Нидерландов". То есть некое видение, некая девочка, уже призрак какой-то, стоит на краю горы, над пропастью. Здесь изумительная "зрительность": "Ни человек, ни зверь, ни танк не тронут этого предела. Здесь королевство Анны Франк, где может петь душа вне тела". Значит, это душа Анны Франк: "Светильник огненный держа, как держат сложенные крылья, танцует на снегу душа, — образность, конечно, замечательная, — обрызганная снежной пылью. Сияет бездна впереди. Ты кто, дитя, — переход на речитатив (Sprechstimme), — бессмертье, птица?", — и снова начинается танец незаметно, — "Мне страшно, ангел, отойди, так можно вдребезги разбиться" (деревянным башмаком она выстукивает гулко напев — я его не знал, а просто здесь ритмически изобразил), "Как сон, как запах переулочка". И дальше у меня появляются арпеджированные аккорды:

"Дрожь идёт по городам, кровь из глаз роняют зори, и море вторглось в Амстердам, море, рассудок потеряв от боли. А там, на темени горы в её руках светильник дышит. Не умерла, глаза добры, а нас бессонница колышет".

— Изобразительности вы здесь явно не избегаете?

— Нет! А почему я должен вообще чего бы-то ни было избегать? Вот, я очень люблю Мусоргского. И у него есть не то чтобы изобразительность, не то что программа в прямом смысле слова, а то, что диктуется самой материей творчества. Ведь на самом деле вся музыка, как говорил Чайковский, и многие повторяли, программна. Но з д е с ь эта программность, она естественно, вытекает из слов. Мне кажется, что музыка должна быть всегда с в я - з а н а со словом. Более того, я вам скажу, что иногда вокальная музыка по-моему рождается из стихов может быть и не всегда самого высокого уровня, но если в них есть образная сторона, которая рождает музыку, а ведь далеко не всякая изобразительность в стихах рождает музыку, но вот какая-то определённая её область рождает (например, смотрите: "Душа над пропастью" — это рождает), то тогда я беру эти стихи, даже если они, может, несовершенные, но мне с ними легко и радостно работать.

— Действительно красивая композиция — что-то вроде "хрома-хорала" памяти Анны Франк.

— Да, получается именно так. Но потом этот хорал как бы раздробляется и что-то в музыке явно танцует — "танцует на снегу душа". И причём я не стремился к каким-то фольклорным истокам, цитатам. Кстати, и Шостакович, по-моему, не очень-то стремился к этому. Мне вообще кажется: или это есть в тебе, или нет. Вот насколько есть, настолько это и выходит.

— А третья песня?

— Третья страшная. Я даже сам её "боюсь". "Литавры", quasi фугато или quasi канон. А может даже и не quasi. Да, получается, что есть канон, но не точный. Эти имитации возникают как бы перебивая друг друга, и просто, буквально раздробляются. (Кстати, такой ансамбль ударных — это и предвидение моих будущих отношений с Марком Пекарским, хотя тогда я не был с ним знаком.) Но как только вступает голос, всё остальное уходит на задний план — сразу "субтитры" и на первом — речь!

Вообще я вокальную музыку понимаю больше всего в Мусоргском. В каком-то смысле это автор, который имел здесь на

меня колоссальное воздействие в работе со словом. Дальше это его понимание слова воплотится у меня и в «Памяти Ключнера», и даже в опере²⁹. Мне кажется, что если человек через речь себя выражает или вы его выражаете, то она может быть очень простой и очень сложной, но она должна быть предельно честной при этом всегда, то есть не должно быть никакой манерности, ни кокетливости, ни напыщенности и тому подобного. Это, конечно, не означает, что он не может "укусить" вас, между прочим, или просто "царапнуть". Но только без ханжества, без лицемерия всякого и тем более любого подлого подтекста...

— А в конце что-то напоминающее благовест?!

— Да, здесь действительно аккорды звучат как колокол или скорее как бы о т з в у к какого-то колокола...

²⁹ «Памяти Бориса Ключнера» — 1977; для баритона, скрипки, альты, виолончели и контрабаса; сл. Ю. Олеши («Из литературных дневников»); dur. 4'.

«Влюблённый дьявол» — 1989; сцены для голосов и инструментов; либр. В. Хачатурова по повести Жака Казота.

«Струнный квартет»

1966;
dur. 26'

— Это студенческая работа. В 1966-м году я какую-то почувствовал раскованность — может быть первый раз в жизни — армия позади, пришёл счастливый возраст — 23 года! И она как бы проявилась сразу в двух сочинениях: первое — это «Три стихотворения Моисея Тейфа»³⁰, а второе — «Струнный квартет». Они ведь писались в одно и тоже время, но Квартет, правда, сочинялся немного дольше. Впервые, кстати, играли его студенты из камерного класса Григоряна. И они же очень хорошо записали Квартет в Малом зале консерватории. Но сыграна была, и безусловно хорошо, только первая часть. А в трёхчастном варианте я долго его не слышал — только когда мне прислал полное исполнение композитор Муляр, Александр Муляр. Это мой хороший, добрый знакомый, который договорился с какими-то струнниками на молдавском Радио и потом они вот совершенно неожиданно прислали запись.

— Она вам понравилась?

— Ну, поскольку всё это делалось без меня — в общем достаточно неожиданное оказалось исполнение. Лучше всего получилась вторая часть...

Что здесь нужно сказать? Видимо, в Квартете проявилось, как и в «Тейфе», сильное влияние Шостаковича. Но смею думать, что всё-таки это мои первые самостоятельные вещи. А что есть влияние, так это вполне закономерно. Но оно уже преломлённое, потому что всё здесь сделано по-своему. Во всяком случае я почувствовал здесь впервые свою свободу.

— А почему влияние именно Шостаковича?

— Просто тогда оно было вообще каким-то всеобъемлющим. Это же год, когда в консерватории левым чуть ли не Хиндемит считался вместе с Онеггером. Так? Конечно было написано тогда уже и «Солнце инков» Денисова, и первые просто замечательные сочинения Сони Губайдулиной, и того же Волконского. Но, я-то мало ещё их знал. Я был всецело в каком-то другом мире. Ведь не

³⁰ «Три стихотворения Моисея Тейфа» — 1966; для баса и фортепиано (перевод Ю. Мориц); dur. 9'.

сразу всё приходит.

— До этого вы много анализировали Шостаковича?

— Нет! Мало. Но, естественно, я анализировал его, будучи в классе того же Холопова. Хотя у меня такой потребности именно в структурном подробном анализе, как это было у Денисова или Шнитке, никогда не было. (Я исхожу здесь из ваших книг, конечно, и их собственных теоретических работ тоже — они ведь и музыковедами оказались большими.) Это наверное огромный мой порок, но меня всегда интересовало прежде всего какое-то стихийное начало — идти в основном через звучание. И кстати работать, в отличие от наших великих мастеров, я как раз люблю за роялем. Не то, что я всецело полагаюсь на свои пальцы, но как бы отталкиваюсь от них. Мне всегда нужен момент музицирования. Понимаете? Не просто внутреннее слышание. Нет! Мне нужно ощущение физического музицирования в процессе самой работы. И ни в том смысле, что я при этом импровизирую, а потом отбрасываю что-то лишнее. Нет! Мне просто важно получить "звучащие идеи" какие-то. И они меня должны толкать, как бы "энергетически зажигать", как "выжигается" некая искра из кремня — вот в этом я нуждаюсь очень. В частности, хотя бы самая первая фигура в Квартете. Когда она была найдена, можно было сказать, что самое сложное сделано уже. Потому что самое сложное для меня — начать любое сочинение. И можно сказать тогда, что произведение "пойдёт". Конечно, я сейчас с большой приблизительностью вспоминаю те свои ощущения, но я помню, что это писалось в каком-то, если не экстатическом состоянии, то в состоянии радости по меньшей мере. Это для меня как "летняя музыка" и ещё это ощущение радости, может быть даже утраченное впоследствии. Очень светлая в сущности получилась работа. Хотя и не безоблачная...

Квартет начинается с большого вступительного раздела. И здесь очень долго не появляется то, что принято называть главной партией. (Кстати, я не думал тогда ни о Шостаковиче, ни о его DSCH, ни тем более о BACH, хотя их можно найти там, когда так много хроматики. И вообще, в этом случае можно найти всё, что хотите. Даже тему Денисова, я думаю, хотя с его сочинениями я не был ещё знаком.) И вступительный раздел я понимаю здесь, как некую материю, как некие дрожжи, из которых ещё не выкристаллизовалось нечто твёрдое. Но я очень люблю это состояние и не только у себя — у Бетховена тоже его обожаю.

– Это можно назвать "состоянием тематического брожения"?
– "Состоянием тематического брожения"? Совершенно верно! Первоматерия ещё не родилась как бы, она только ждёт какого-то импульса, ждёт какого-то вторжения и своего зарождения. Тут, кстати, возникают после этого первого всплеска, ну, не скажу гершвинские, конечно, (это достаточно далеко от меня), но тем не менее есть что-то такое, есть какие-то интонации — в общем, я чувствую и блюзовое в этом тоже — вот такие quasi, скажем, блюзовые интонации. И здесь очень важны также и мои любимые "птичьи интонации" — вот этот "птичий речитатив" довольно большой — настоящая в сущности каденция скрипки. И вот видите, как долго идёт процесс тематического брожения. Мне э т и м и дорога музыка. Если бы была моя воля, я бы его ещё больше задержал, но в какой-то момент всегда чувствуешь, что в с ё — это вдруг как бы сошлось в некий уже очерченный образ и не мне его менять уже. Может быть я слишком долго задержался на этом вступительном разделе, но для меня всегда важна вот та стихия, из которой рождается вся последующая музыка. И поэтому для меня все вступительные разделы всегда важны. Важно начать!

– А в третьей цифре появляется ещё и скерцозное состояние?!

– Верно. Но я бы сказал, что оно просто "энергитичное" — идёт сразу фугато, затем в 4-й цифре — снова прежний материал, и все интонации здесь спрессовываются, а инструменты по двое группами играют и выстраивается важный очень пульс к тому же.

– Первая скрипка с виолончелью, а альт со второй?

– Да. Вот я сейчас с вами смотрю и вижу, что за этим следует окончательное подытоживание работы с начальным элементом — вот собственно главная тема.

– То есть главная тема складывается до 6-й цифры?

– Правильно.

– А что за форма у первой части?

– Здесь, по-моему, какая-то двусмысленность есть, которую я чувствую постоянно. И не то, что у себя только, кстати говоря, но вообще у многих композиторов. Почему? А потому, что как только скажешь: "Главная тема", так сразу вопрос: "А где то, что принято считать побочным материалом". Сейчас я начинаю вспоминать немножко ход моего тогдашнего мышления. И получается что то, что должно было быть побочной — это первая цифра. Тут

материал переходит от альты — очень важного здесь тембра — к скрипке. И получается что? Что "твёрдое" — главное — оно занимает место побочной по последовательности, а то, что как бы должно быть "отражением", побочной — оно занимает место главной по последовательности.

— То есть с первой цифры у вас идёт побочный материал, а не главный!?

— Да, это второй материал, потому что по характеру он действительно играет роль именно побочного, а всё, что звучало до него, до того когда он появился — это только прелюдия, только вступление ко всему что будет.

— Рождение формы у авторов высокого художественного уровня — это всегда поиск индивидуального...

— Вот и меня привлекает в Квартете как раз то, что в нём уже нет школьного решения формы. Я себя не х в а л ю! Вы поймите меня правильно. Я просто впервые здесь ощутил некую свободу от того, что называется "правильным сочинением", то есть написанием по сетке какой-то...

— А почему первая часть названа «Летней музыкой»?

— Наверное потому, что у меня здесь было ощущение, что она как бы пронизана светом. Но это, конечно, субъективно. Я и назвал первую часть Квартета «Летняя музыка» постфактум. Но мне важно это. Вот, как вам Денисов говорил, что название он ориентирует на восприятие. И в данном случае, моё тоже ориентирует на восприятие. Мне это показалось необходимым, хотя я далеко не всегда даю такие пояснительные названия.

— А с чем связано подобное ощущение? С тембровой краской или гармонической?

— И с той и с другой. Это абсолютно не тёмная ткань, а светлая.

— Но материал же здесь довольно напряжённый, диссонантный!

— Диссонантный? Ну и что? Эта диссонантность, она "энергитичная", это "выплеск", "выплеск" жизненной какой-то энергии. Он может и драматизироваться. Верно? Но тонус-то при этом светлый — так я его ощущаю.

— Эта драматизация особенно заметна в 8-й цифре

— Да. Кстати, очень интересный раздел внутри всего остального. Такой несколько загадочный и новый по образному состоя-

нию.

– И по фактуре?!

– Конечно.

– А что происходит в 9-й цифре?

– Это я воспринимаю как репризу: произведение всё-таки in F, хотя оно может быть и не сразу ощущается таким, но основная тема здесь вновь in *фа*.

– Какой мощный унисон!

– Да, очень "толстый голос". Действительно мощный, доведенный практически до трёх форте.

– И это к тому же и фактурная реприза?!

– Естественно. Получается настоящая фактурная арка из первой цифры в десятую. Только конец здесь, правда, изменён — получилось такое как бы вихревое заключение...

А вторая часть называется «Призраки». Здесь fuga и она решена совсем не по школьному.

– Что значит "не по школьному"?

– Ну, уж очень она непонятная. В сущности, хотя я и назвал её фугой, но это не обычная полифония. Это скорее какая-то особенная фактурная музыка получается. Потому что в строгом смысле (я могу так сказать, мне сейчас терять нечего) — это нельзя назвать темой, это скорее фактура, которая обычную мелодическую тему заменяет. Это скорее только какие-то "очерченные мотивы" только. Главное здесь именно их очертания, если хотите. Во всяком случае для меня здесь fuga выступает только как внешняя сторона, как внешняя структурная организация не столько обычного мотивного материала, сколько фактурного. Ф а к т у р а, и з л о ж е н н а я ф у г а т о! В общем какая-то странная "фактурная музыка", которая потом начинает прерываться, начинает разбиваться на отдельные элементы — микроканоны идут и так далее.

– Настоящая "полифоническая сонорика" — отдельных звуков и мотивов почти не слышно!

– Да. Их не слышно. Это что-то другое в принципе. Но что? Я и сам не знаю. Ткань постепенно очень уплотняется, становится напряжённой. И здесь, кстати, строго всё организовано. Но, в конце концов, возвращается снова первоначальная пульсация (так её назовем) и на её фоне тема того раздела, который я условно назвал бы "Прелюдией". А затем пошёл последний (и для меня особенно

приятный) эпизод второй части, когда на всём этом и на *до-диезе* в басу звучит высокий голос скрипки — что-то такое трогательное очень получается.

— И интонационный материал всё тот же.

— Да, опять та же интонация. Хотя здесь (обратите внимание) она немножко загадочная, потому что происходит как бы замутнение светлого тону́са, о котором я говорил в первой части...

— А в третьей?

— Третья — это, как видите, опять Фа мажор первой части. Вновь светлый, полуденный. Вы знаете я не люблю иллюстративность, но здесь я не могу и от самого себя скрыть, что есть что-то, что можно назвать таким вот первым воплощением в моих сочинениях линии "птичьих мотивов", о которых я уже вам говорил. И оно вот такое — я не знаю хорошо это или плохо, — но оно какое-то природное, естественное. Здесь всё решено в пантеистическом ощущении. Правда, вторая часть — она исключение. Она более субъективная, внутренняя — это контраст тому, что является основным в Квартете, что задано в первой его части и есть в третьей.

Теперь 25-я цифра в третьей части. Это уже реприза. Затем идёт кусок просто аккордового склада — элементарнейший какой-то переход, начинающийся с ля мажорного аккорда. Здесь интересное в фактуре по-моему то, что появляются трели внутри разных голосов. А затем, наконец, возникает и самая важная для этой части тема. И здесь важно ещё то, что в 27-й цифре (где-то вот за три такта до 28-й) невольно появляется даже *Dies irae*.

— Что значит "невольно"?

— Ну, то есть без всякого намеренного желания. Вот появилось и всё! И я ничего не могу с этим поделать.

— А что можно сказать о материале в 28-й цифре?

— А с 28-й цифры начинается какой-то странный очень и для меня самого эпизод. Я не знаю даже как его определить. Всё это вообще и более рыхло, и более свободно, чем было в первой части. Там тоже стихийное начало, но там оно более упругое, более организованное. А здесь? Здесь всё расползается как бы. И вот самое рыхлое во всей музыке Квартета — этот вот эпизод. Что это такое? Я не знаю! Видите, вначале некое соло, потом то же самое с каким-то ползучим контрапунктом у трёх инструментов, то есть то, что звучало аккордами в 25-й цифре — такими расширенными ак-

кордами — вдруг здесь "поползло"! И всё стало зыбкое "по интонации".

— Но "ползут" они все по главной интонации.

— Правильно — это не просто движение по хроматической гамме. Нет! Это арки! Реминисценции своеобразные! И даже какое-то свободное рондо из-за этого мотива получается в Квартете. Не строгое, конечно, но всё же рондо! А вот новый эпизод — "птичья стрекотня", такой лесной птичий шум, и вместе с тем — это же опять главная интонация, которой Квартет начинался, та же её почти светлая энергетика, хотя и, наверное, с каким-то особым драматизмом, который здесь доведён до крайнего раздражения.

— А этот очень выразительный момент у альты в 36-й цифре?

— Это интересно действительно. Может быть самое интересное! Что я здесь делаю? Снова поёт альт, но словно карикатурный какой-то персонаж. Раньше это было на пасторальном как бы "стоячем" аккордовом фоне, а здесь нет никакой педали, есть только прежний материал альты. И он в конце концов остается совсем один...

— Александр Кузьмич! Когда вы писали Квартет, вы не пытались намеренно что-то выстроить в его гармонической, фактурной или ритмической тканях?

— Нет, нет, нет! Я всегда стремился только к стихийности. И даже сейчас я стремлюсь при строгих как казалось бы внешних рамках, которые я устанавливаю или мне устанавливают, я стремлюсь чтобы эти рамки не сковывали меня, а напротив да в а л и с в о б о д у. Но объяснить это трудно...

В общем, этот Квартет, конечно, очень юный, но тем не менее он мне доставил радость, потому что я впервые тогда ощутил себя в форме достаточно большой, развёрнутой. И как-то он легко и сочинялся. Это было приятно. Потому что, как правило, я пишу не так легко.

— Пожалуйста, несколько слов о первом исполнении Квартета.

— Существовал такой класс Григоряна в консерватории — класс камерного ансамбля (замечательный педагог был, судя потому, что собрал он очень хороший ансамбль). В нём участвовала Элеонора Дмитерко — первая скрипка. Вторая скрипка — по моему, Штейман, а Инна Гуревич — альт. Изумительно она играет на альте, просто гениально. Можно сказать, что у меня даже до сих

пор осталось ощущение, что это "альтовый квартет". И первое исполнение прошло в Малом зале консерватории. (Тогда это был, конечно, совсем другой зал — не испорченный акустически. Он ведь довольно-таки подпорчен теперь. Раньше, по-моему, там стояли только жёсткие деревянные стулья и акустика поэтому была гораздо лучше. Но потом стулья заменили на тёплые матерчатые, так что акустика сразу пострадала.) А сыграли, к сожалению, они только одну первую часть. Затем целиком его играл молдавский квартет, о чём я сказал вначале...

Сейчас я, кстати, вспомнил, что на моём экзамене по специальности, его ещё играл Алик Рабинович на о д н о м фортепиано. Вы знаете, он просто феноменальный пианист. И он всем играл без отказа (вот как сейчас Франкштейн³¹ играет всем в Министерстве культуры). Говорят, что так, как Алик, читал с листа только Андрей Волконский, который мог читать всё чуть ли не в перевёрнутом виде. И Алик сыграл феноменально. У меня вообще такое сложилось впечатление, что на 80 процентов он его просто сочинил как бы, так всё прозвучало прекрасно.

А ноты Квартета изданы в «Советском композиторе». И это моё первое издание — 1977-й год.

— Протяжённость 26 минут — обязательно условие исполнения?

— Нет! Эта протяжённость ведь взята с молдавской плёнки, а они уж очень его затянули. Вообще, когда пошла речь об издании, я Квартет заново отредактировал. В частности, вот поставил лиги все заново. Особенно во второй части. Но главное, что он должен идти минуты 24 или, в крайнем случае, 25. Не больше!

³¹ Франкштейн Борис Семёнович — композитор, пианист, литератор-драматург, заслуженный артист РФ.

«Три хора»

1. «Плач по жертвам Армении»
для мужского хора и большого барабана;
1988;
2. «Lamento»
для смешанного хора и флейты;
1976;
3. «Звезда»
для смешанного хора на стихи М. Лермонтова;
1967;
dur. 10'

– Циклом это сочинение можно назвать только условно.
– Почему так?
– Он не очень органичный, на мой взгляд. Ведь все три хора написаны в самое разное время, то есть не как единое произведение, да и сочинялись не в этой последовательности. Но я их всё-таки объединил, потому что не хотелось, чтобы они рассыпались как какие-то отдельные пьески и потерялись. Вот поэтому и получилось такое название «Три хора». Кстати, с а м ы м р а н н и м является здесь хор «Звезда», который писался ещё в консерватории, в 1967-м году, но в цикле он выведен у меня последним номером. А первый номер — «Плач по жертвам Армении» — это, наоборот, самый поздний год — 1988-й.

– А почему вы расположили хоры именно в таком порядке? Это обусловлено какой-то особой драматургической идеей?

– Нет! Просто поскольку «Звезда» самый протяженный хор, то лучше было им и завершить цикл. Это традиционно. А первый номер — «Плач по жертвам Армении» — самый короткий — я, напротив, поместил вначале, что, кстати, привело к тому, что все здесь теперь путаются с датами.

В общем, эти номера можно, конечно, исполнять и отдельно, но это нелепо. Разве что по какому-то специальному случаю можно исполнять отдельно первый хор (мемориальному, например).

Он совсем маленький. А его предыстория следующая. Я как раз оканчивал оперу свою³², сидя в Иванове, когда услышал по

³² «Влюблённый дьявол» — 1989; сцены для голосов и инструментов; либр. В. Хачатурова по повести Жака Казота.

телевизору сообщение о катастрофе в Спитаке, и была просто мгновенная реакция — вот такой хор для четырёх мужских голосов с барабаном! И написан он был чуть ли не за полчаса

– Барабан — символ рока?

– Естественно. И реакция на него — это человеческий хор как раз. Текста нет. Вначале поют с открытым ртом — такой вокализ хоровой, затем — в конце — с закрытым ртом. И здесь всё такое суровое, такое средневековое даже... Ведь какая была жуткая катастрофа. Как атомная война. У меня вообще к Армении отношение почти родственное, близкое. Я туда ездил и мне очень всё понравилось. И люди и природа изумительная — какой-то настоящий библейский мир. Я был и в Дилижане — это самое роскошное место Армении, и в районе Севана, и в Эчмиадзине и в других местах многих.

– Народ очень истерзанный.

– Особенно после геноцида. Может быть потому я люблю это сочинение, что мне близка культура Армении, чем-то она меня волнует. И мне очень нравится и Комитас, в частности. И всё это вместе, может быть, и придало какое-то, я надеюсь, духовное совершенство моему сочинению, и в сущности этого произведения есть и что-то глубинное армянское. Но я, конечно, не берусь судить.

А второй номер цикла — это «Lamento» для смешанного хора и флейты. Он был написан на основе фортепьянной пьесы (тоже «Lamento»), которая, в свою очередь, опирается на «Портрет Хосе Марти» — очень маленькую пьеску для флейты и гитары. Так что эта музыка постоянно кочует у меня из одного произведения в другое. По крайней мере, в трёх произведениях она используется как общая материальная основа. Да! И ещё у меня есть просто вокализ «Lamento», то есть уже без флейты!

– Вокализ появился в связи с чем?

– Ну, это произошло почти случайно. Он был написан по предложению Валерия Кикта. Интересный очень композитор. Он тогда работал в нашем издательстве и выпускал регулярно, каждый год, сборники вокализов. Вот и мне сказал: "Напиши, пожалуйста, один – два вокализа". И я на основе своего фортепианного «Lamento» сделал вокализ, то есть просто переделал материал так, чтобы его можно было интонировать голосом. О нём не стоит говорить. А вот «Lamento» в ф о р т е п ъ я н н о м варианте или с

флейтой просто мне дороги — флейта над хором — это, по-моему, очень красиво.

— Мне фактура здесь напоминает финал 6-й симфонии Чайковского?!

— Ну, конечно. Голоса ведь перекрещиваются, а на слух идёт только одна гаммообразная линия, которая при этом напоминает и аккордовую фактуру. Такая вот простодушная хитрость — на самом деле всё проще, чем выглядит...

— Пьеса посвящена памяти вашего отца?!

— Да. Дело в том, что она была написана через год после его смерти и почему-то получилась такая странная вещь, что здесь опять возникли мои любимые "птичьи интонации". И их здесь можно даже конкретнее понимать, в каком-то изобразительном смысле: прощание... и пение птицы, которую я слышал на похоронах тогда — получается некий голос над Lamento — настоящее Lamento...

И, наконец, заключительный номер цикла — хор «Звезда». В нём довольно много полифонии — это был как раз период моей наивысшей любви к Баху (хотя, впрочем, эта любовь осталась и по сей день). По форме номер напоминает хоральную прелюдию с *cantus firmus*, который тогда, кстати, буквально не давал мне покоя. Но может быть здесь есть и форма хоральной фантазии какой-то. Конечно — это всё весьма условные сравнения. Как Бах, скажем, в хоральных кантатах поступает: есть просто изложение хорала аккордовое, гомофонное, либо он делает хоральную фантазию, то есть строчки разбивает как бы и одновременно это накладывается на полифонизированное движение облигатных голосов (альты, тенора и басы они движутся в виде такого фугированного изложения). Иначе говоря, если по Баху действовать буквально, то надо чтобы тема хорала шла не в одном голосе, а полифонически проводилась во всех голосах. Но вот этого у меня нет. Не произошло: я в других голосах следую этой теме-хоралу только интонационно, если так можно сказать.

Условно здесь можно добавить флейту, как, кстати, у Баха в кантатах: добавляется к "поющему хоралу" ещё "играющий хорал" — ну, как бы делается усиление фактурное и драматургическое одновременно. Тем более, что флейта у меня есть и в «Lamento». Так что получилась бы и тембровая какая-то связующая ниточка.

А в тексте я в этом номере использовал только половину сти-

хотворения Лермонтова, потому что нужно было кончить на каком-то общем моменте, поскольку дальше у него идёт более личное, связанное с конкретной женщиной: "Вверху одна горит звезда, мой ум она манит всегда, мои мечты она влечёт и с высоты мне радость льёт...". Потом я к тому же и подредактировал этот текст: у меня ведь всё было на четыре четверти и это мне показалось немножко скучновато, монотонно как-то. Так я стал что делать? Сбивать иногда размер — как бы сокращать его. Мне показалось, что это лучше: сжимается, а потом снова четыре четверти.³³

— Сколько здесь должно быть исполнителей?

— Всё равно. Абсолютно. Желательно только, если такая возможность есть, конечно, чтобы скажем верхний голос были не сопрано, а дисканты — это очень красиво — детские голоса в хоре, и это тоже имело бы определённый образный смысл...

³³ А.К.Вустин: "Теперь я склонен вернуть первоначальный вариант" (из бесед с композитором 2007 года).

«Симфония для оркестра»

1969;
dur. 30'

— Это 1969-й?

— Да. Но сочинялась «Симфония...» уже с 1967-го года. Кстати, первая часть тогда называлась «Море», а вторая — основная — называлась «Ассоль».

— А вся «Симфония...»?

— «Алые паруса»...

— Скажите, пожалуйста, материал «Симфонии...» изначально создавался как нечто последовательное и взаимосвязанное?

— Да! Это и мыслилось цельно и последовательно писалось, кстати, в отличие от тех же «Трёх хоров»³⁴.

Первая часть здесь прелюдийная — это как бы атмосфера морская. А вторая и третья части — это как центр в с е й психологической драмы — ведь здесь Ассоль, которая ждёт и ждёт какого-то чуда. Она ждёт, и тут вдруг (3-я часть) появление неизвестно откуда возникшего корабля, и здесь же и жених прекрасный. Разве это не чудо?! Какая-то трансформированная христианская, как я т е - п е р ь понимаю, мысль — чудо, логически ничем не мотивированное. Вот, собственно и всё. Мне кажется, что человеческой душе вообще без этого нельзя, без этого томления по чудесному. Иначе во что мы превратимся?

— Здесь есть конкретная программа?

— Нет. Начисто нет! Только идея, о которой я вам рассказал. Я не так уж много читал Грина, но во всяком случае какой-то мир необычный, влекущий у этого человека почувствовал сразу. Не случайно он ещё и по-настоящему "крымский человек". А в Крыму ведь всегда жили какие-то особенные писатели. Тот же Волошин, скажем, и...

— Вы бывали в Крыму?

— Нет! Ни разу. Так что и сам Крым для меня — как своего рода грёза.

³⁴ «Три хора» — 1. «Плач по жертвам Армении»; для мужского хора и большого барабана; 1988; 2. «Lamento»; для смешанного хора и флейты; авторская редакция «Lamento» для фортепиано (1974); 1976; 3. «Звезда»; для смешанного хора на стихи М. Лермонтова; 1967; dur. 10'.

Я, кстати, одну фактуру отсюда ввёл потом в музыку к фильму «Anna Karamazoff».³⁵

— Из первой части «Симфонии...»?

— Да с её 17-й страницы. Это для меня как бы море волнуемое, переливающееся, а иногда даже и бурное.

Так вот первая часть, она прелюдийная, немножко сжатая. Вторая часть — это уже соната настоящая, развитая и тематически насыщенная. А финал Симфонии — её третья часть — это собственно «Алые паруса». Но повторяю, основная часть здесь вторая.

В окончательном варианте я затем заменил названия частей. Первую часть назвал просто «Прелюдия», то есть это как бы вступление в симфоническом цикле; вторая часть была названа «Сонатой», а третья — «Cantus firmus». И, кстати, роль *cantus firmus* здесь исполняют струнные — первые и вторые скрипки — некая тема, которую я даже вначале записал для себя более короткими длительностями. Но потом я распределил её на всю часть и "расширил", так сказать, белыми нотами. Тем не менее, этот *cantus firmus* — вполне "законченная мелодическая единица", она идёт как некий сквозной материал, на который накладывается fuga. Я здесь помню долго очень работал восьмыми, но потом почувствовал, что это страшно скучно — всё время играть одними восьмыми — и стал разнообразить движение "перерывами", задержаниями нот, нарушающими эту равномерность восьмых. В результате создается некий "плавающий" ритм (как судно, покачивающееся на волнах). А на этом фоне — fuga, которая начинается у тромбона, как видите, потом тема идёт у других духовых — трубы, валторны и флейты. Причём флейта простая, но поёт она очень высоко — чуть ли не на две октавы отделена от остальных, так что прекрасно звучит в этом регистре. Кроме того, здесь медные должны хорошо звучать на piano. Но я никогда не слышал этой музыки, потому что она ещё не игралась. Так что, надо проверить эти мои слова. Кроме того, мне кажется, что финал может существовать и в виде отдельной пьесы, то есть исполняться как просто «Cantus firmus» в какой-то программе. Но я не очень теперь добиваюсь исполнения старых произведений. Вот, я мог бы сейчас представить его на «Московской осени», но предложил более важное для меня сочинение.

— У вас сохранилась запись только второй части?

— Нет. У меня есть запись и первой. Но просто для вас я ото-

³⁵ «Музыка к фильму "Anna Karamazoff"» в 10 частях — 1991.

брал вторую, поскольку это единственное приличное, что было в исполнении: записывалась-то «Симфония...» в «Доме композитора», а оркестровая музыка там плохо звучит.³⁶

— А кто дирижировал вашей «Симфонией...»?

— Дирижировал Есипов Владимир Михайлович. У меня, кстати, это был первый опыт профессиональной работы с дирижёром, и я тогда как раз и понял, что главная задача автора — обязательно поработать с исполнителями над своими произведениями. Ведь чаще всего произведение живёт уже помимо воли автора, и живёт своей жизнью. И при такой работе нужно прежде всего организовать т е м п. Очень важен т е м п. И, вот пришёл я к Владимиру Михайловичу домой (накануне своего экзамена по композиции) и мы вывели с ним всё метрономом, потому что я чувствовал, что произведение без этого просто не складывается. Мы с ним целый вечер посидели, поставили метрономы, он всё это продирижировал над нотным листом и замечательно исполнил вторую часть, учитывая количество репетиций — их было всего две, или полторы даже, так скажем. И первая часть тоже была сыграна, но она ему меньше нравилась почему-то. Он даже сказал: "На такое море я не поехал бы отдыхать". А вторую часть он провёл замечательно, с волнением, с хорошими темпами...

Это ведь была первая моя оркестровая вещь. И я, конечно, оркестр знал тогда плохо. Но тем не менее я впервые тогда же и определил себе собственную манеру письма для оркестра. Я понял, что тут есть и опыт самого Баха опять же (я уже говорил вам, что Бах на меня колоссальное воздействие оказал). И основной смысл баховского письма оркестрового для меня заключается в том, что в его "многослойных" партитурах каждый голос самоценен, живёт своей самодостаточной жизнью. И я понял, что для себя что-то из этого явно беру, как урок, потому что пишу каждую партию тоже как нечто самоценное. И это сразу обеспечило какую-то гарантию звучания. Ведь опыта оркестрового не было, и я ещё плохо понимал всякие балансы. Но здесь, мне кажется, попал на верный путь, и у меня не было разочарования, когда это произведение я услышал в исполнении. Совершенно не было разочарования! Получилась удачная свободная линейная работа. И это вышло совсем не

³⁶ А.К.Вустин "В 2007 году, после капитального ремонта и расширения сцены, акустика в Большом зале Дома композиторов заметно улучшилась" (из бесед с композитором 2007 года).

так, как на уроках по инструментовке, где нужно было выстраивать какие-то обязательные тембровые крещендо, диминуэндо, сбалансировать разные тембры, разные тембровые группы и по силе звучания, и по краске (ну, в общем, не как на уроках в стиле Римского-Корсакова). То есть здесь получилось другое! Здесь возникла именно свободная темброво-линейная работа.

— Вы совсем не думали о каких-либо тембровых балансах?

— Нет! Я не могу сказать, что уж совсем не думал об этом. Но меня очень спасло именно своё ощущение оркестра — какое-то явно интуитивное.

— А вы создавали это сочинение сразу в партитуре?

— Да! И это, кстати, её важное отличие от моей «Кантаты...»³⁷, которая писалась в клавире. Вначале, я, правда, писал в двенадцатистрочном блокноте, но фактически там всё оказалось расписанным и мне оставалось только это переписать на партитуру, почти ничего не меняя.

— И вы это слышали сразу во всей тембровой палитре?

— Ну, нет! Наверное, не совсем так. Но, во всяком случае, я на репетиции понял, что ни в чём не ошибся. Значит, наверное я это и слышал в себе. Но сейчас точно не помню, конечно.

— Меня вообще интересует: слышите ли вы звучание того что пишете в полном объёме или это для вас только какой-то смутный, не дифференцированный тембровый, гармонический или ещё какой-то "образ" сочиняемого материала? Что значит для вас "слышать в себе"? Что вы слышите? Каждую ноту?

— Нет, не каждую, естественно. Меня и сын Юра недавно как раз спросил слышу ли я полностью, там, аккорд какой-то сложный, или что... Скорее я, наверное, действительно слышу тембрально как и что должно звучать у меня. Тембрально, красочно. Но что это? Я не знаю. Не знаю как это определить точнее. Слышу, знаю что слышу, но что это конкретно, я сказать вам не могу.

— Ну, вот допустим, если бы я взял да убрал пару, тройку нот из какой-нибудь вашей многозвучной вертикали, это бы повлияло на... ?

— Ну, конечно, вы что-то обеднили бы и как же это не услышать. Этого нельзя не услышать. Тут собственно важно богатство какого-то внутреннего и даже не слуха, а звукового, ритмического

³⁷ «Кантата на стихи военных лет» — 1971; для солистов, хора и оркестра; сл. Б. Пастернака, А. Суркова и П. Элюара; dur. 30'.

и даже штрихового воображения. Потому что, что значит: "Слышу всё?" Это какие-то слова! Причём чисто метафорические. Ну что значит "слышу"? Воображение, воображение и представление о том, что это должно быть и что должно хорошо звучать. А кроме того, если работаешь вот так, как бы условно говоря по баховскому "уроку", то всегда здесь каждый голос отделяешь с той ответственностью, что этот голос — не случайная краска или, там, какое-то дополнение, или уплотнение, и что какой-то там должен появиться акцент — это не просто так. Нет! Он живёт своей жизнью, он важен! Так было и когда я для ударных писал ту же «Меморию»³⁸ и так же у меня в каждом новом сочинении. Ведь, например, каждый ударный голос — он также фактически самостоятелен, как и любой другой голос: и струнный, и вокальный. И развивается как своя собственная тембровая и образная линия. Не знаю, понятно ли я объясняю.

— Вполне понятно. Спасибо. А как вы оцениваете свою «Симфонию...» в гармоническом плане: как достаточно традиционно-тональное сочинение или...?

— Тональное! Конечно тональное. Но мне казалось, что там, где начинаются разработочные эпизоды, там естественно размывается как бы ощущение тональности, но это же нормально в такой разработочной ситуации. И тем более, что, по-моему глубокому ощущению, вообще нетональной музыки не существует, потому что всё равно в движении каждого голоса, мы же не можем отменить тяготение. Мы же не мёртвые люди. И если вот изучать скрупулезно каждый голос, всё равно видишь, что вся эта система абсолютно ладовая. Вся! Понимаете?

— Это сочинение пятого курса?

— Нет. Это третий-пятый курсы. То есть оно писалось порядочно — года два примерно. Ну, может быть, полтора года. Я точно не помню. Первый раз я показал его на фортепиано, по-моему, в конце третьего курса, если не ошибаюсь, а может быть в начале четвёртого. (Нет! Не помню!)

— А чьи влияния вы здесь ощущаете?

Даже не знаю. Один наш родственник, прослушав эту вещь, сказал, что у него такое впечатление, что я занимаюсь не в классе Фере, а в классе Форте. Но это высказывание я оставляю на его со-

³⁸ «Memoria 2». Концерт для ударных, клавишных и струнных — 1978; dur. 14'.

вести. В классе Форе естественно я не учился, да и не настолько знаю этого композитора. Но есть здесь действительно какая-то его утончённость письма, может быть, некоторая. Хотя, с другой стороны, есть ведь и уплотнения, которых у него возможно не было. Вот в кульминации второй части, например. Я немножко потом это подредактировал и ещё больше даже уплотнил. Но я не знаю, на что это похоже.

— Александр Кузьмич, а почему у вас возникло такое влечение к Грину?

— Наверное, потому что Грин у меня всегда вызывал ощущение каких-то приятных грез, каких-то приятных сновидений. Правда, потом во мне как-то "упало" это всё и я почувствовал, что хочу назвать своё сочинение строго — «Симфония для оркестра». Но, может быть, я и ошибся. И Грин в этом, конечно, не повинен. Мне, знаете, было даже как-то приятно в вашей книге услышать, что Эдисону Денисову тоже очень симпатичен этот писатель, что он его любит и читает...

«Кантата на стихи военных лет»

1971;

для солистов, хора и оркестра;

сл. Б. Пастернака, А. Суркова и П. Элюара (перевод
П.Г.Антокольского);

dur. 30'

— «Кантата...» сочинялась с большими перерывами и в течение долгого какого-то срока. Я не помню — сколько, но пять лет — это минимум. А в первый раз она возникла в 1963 году. Причём — во сне! В самом настоящем сне. Ну, не сама «Кантата...», конечно, а какая-то её интонация — это понятно.

— А если подробнее немножко?...

— Ну, что здесь можно рассказать? Было зимнее время, я служил тогда как раз в армии и, вот представьте себе, услышал во сне хор, а в нём даже запомнил интонацию, которая потом даже стала началом второй части.

— И сразу стало понятно, что это будет вторая часть?

— Нет, естественно. Я просто проснулся, записал эту интонацию и в результате получился такой вот марш какой-то странный.

— А после того как записали интонацию, уже не спали?

— Нет! Всё наоборот: как записал, так опять и заснул с удовольствием даже.

— Вы служили в Москве?

— Нет. В Бологовском районе. И вот, как я уже сказал, возник какой-то уж очень странный марш и причём у хора "а капелла" Никаких ещё тогда не было слов. И потом они, кстати, как-то коряво были приделаны (я об этом ещё отдельно скажу обязательно). Просто получился некий вокализ хоровой. Его можно даже петь (как и сказано в конце этой части) с закрытым ртом. И вот на это пение накладывается марш — жуткий такой, и это иногда подхватывается и барабаном. И, кстати говоря, ещё и другой кусок «Кантаты...» тоже в армии возник.

— И опять во сне?

— Ну, что вы. Это было бы уже "слишком хорошо". Не во сне, конечно. Совершенно мистериозный кусок, какого-то совершенно болезненно радостного состояния. Не бурно радостного, а болезненно радостного именно, я бы сказал так.

- А он в какую часть вошёл?
- В третью. Я, кстати, издал его потом в виде вокализа.

Вначале я начинал этот материал с *ми* (может быть и правильно начинал), но потом отчего-то растерялся и начал с *соль*. Здесь была ещё и какая-то гармоническая (тогда почему-то важная для меня) работа на "До мажоре". Меня вообще всегда влекло писать музыку и простую и непростую одновременно. Это вот и в «Возвращении домой»³⁹, может быть, наиболее цельно воплотилось, и в этой «Кантате...» тоже. В общем, получился какой-то мистериозный, может быть, гимн, но гимн, кстати, скорее внутренний, я не знаю даже, как это точнее охарактеризовать. Ведь это ещё тогда поначалу не было прилеплено к какому-то определённом сюжету. Только потом оно стало частью «Кантаты...». Позже. Текста-то здесь в основном нет. Распеваётся только одно слово — "радость". Это конечно не ода «К радости», но радость такая, знаете, как бы немножко онеггеровская что ли.

- "Онеггеровская"?

– Да. Потому, что я увлекался Онеггером как раз в то самое время. Вспомните, например, его «Царя Давида»...

И первая часть, кстати, также возникала вначале, как бестекстовый хоровой материал. А стихи появились потом. Но как это складывалось конкретно и в какой последовательности я уже совсем не помню. Главное, что вначале это всё было без текста и даже были названия: «Песнь скорби», «Песнь мщенья» (вторая часть), «Песнь радости». Но одновременно были у меня и какие-то опасные предчувствия по поводу названий. Наверное так. Короче говоря, вот на эти три нужных мне состояния, как бы условно говоря: скорбь, гнев и потустороннюю какую-то радость, я потом довольно долго подыскивал текст.

Это, кстати, сочинение примыкающее к моему Тейфу⁴⁰, но без окраски еврейской — просто общая военная тематика. И довольно искусственно в «Кантате...» (некоторая странность какая-то всё-таки есть во всём этом, по-моему) возникает текст, потому что он возникает в каждой из частей довольно поздно после длительного

³⁹ «Возвращение домой» — 1981; для баритона и тринадцати инструменталистов (два струнных квартета, два фортепиано, валторна, два исполнителя на ударных инструментах); сл. Д.Щедровицкого; dur. 13'.

⁴⁰ «Три стихотворения Моисея Тейфа» — 1966; для баса и фортепиано (перевод Ю. Мориц); dur. 9'.

развития музыкальной ткани.

И для первого своего образа я нашёл стихотворение Пастернака «Страшная сказка». И вот, как видите, стихи эти Пастернака возникают, фактически, уже чуть ли не в качестве коды, или, по крайней мере, эпизода небольшого где-то перед самым концом части:

"Всё переменится вокруг,
Отстроится столица,
Детей разбуженных испуг
Вовеки не простится.
Не сможет позабыться страх,
Изборождавший лица.,
Сторицей должен будет враг
За это поплатиться".

И чем Пастернак для меня здесь выше Суркова — следующая часть или Элюара — третья часть, — он не говорит о людском суде, а говорит о суде Высшем:

"Запомнится его обстрел,
Сполна зачтётся время,
Когда он делал,
Что хотел,
Как Ирод в Вифлееме.
Настанет новый, лучший век,
Исчезнут очевидцы,
Мученья маленьких калек
Не смогут позабыться".

Это какой-то нравственный суд, или, быть может Божий суд. И видите, эти стихи Пастернака, они возникли буквально на исходе части.

И то же самое во второй части. Вот этот марш какой-то странный, как будто во сне прокрученный. Здесь даже есть гроздь гнева с очень коряво подтекстованными строчками (я думаю, что это надо менять, в таком виде нельзя исполнять, это даже произносить неудобно⁴¹). Вся эта часть выражение гнева, вырвавшегося наружу. Понимаете, из самых глубин души. Ярость! Ярость! И я нашёл здесь именно у Суркова, отнюдь не любимого мною поэта, но на-

⁴¹ 31-я цифра — Д.Ш.

шёл наиболее адекватное тому, что искал:

"Могилам близких мы теряем счёт,
Печаль стоит у каждого порога,
Разбит очаг,
Под пеплом кровь течёт,
Приводит к мести каждая дорога".

Какая страшная правда в этих стихах. Но вторая строфа звучит хуже:

"Мы стали беспощадней и грубей,
Полынной горечи хлебнув без меры",
или совсем уже страшные слова:
"Во имя жизни заповедь: Убей!
Мы приняли, как первый символ веры".

Очень сомнительно всё это, конечно, но мне казалось, что вот в этом контексте, контексте войны, в контексте крови неслыханной — это была правда момента. А так — не мне судить насколько это верно. И потом появляется фугированное построение: "могилам близких мы теряем счёт" — немножко изменена по-своему тема, проводится четверная фуга — у каждого голоса своя тема. Получилась, я бы сказал, большая развитая фуга и плюс к ней всякие всплески контрапунктические у духовых — какие-то струйки энергетические.

- И при этом совершенно разные мелодические темы?!
- Все разные. Совершенно разные!
- Но слова одни и те же?
- А слова одни и те же: "Могилам близких мы теряем счёт"

— это, кстати, центральный эпизод не только второй части, но и всей «Кантаты...». И здесь важны, конечно, по выразительности и инструментальные контрапункты, и даже просто отдельные как бы вставки, оркестровые интермедии фуги, так скажем. Например, когда проводится материала у тромбона и хоровой материал в 46-й цифре. Но главный момент «Кантаты...» (может быть на нём держится и вся форма сочинения) — это развитая фуга, гигантская даже четвертая фуга. К сожалению, она ещё не исполнялась, а очень жаль — очень сильный материал, когда поются сразу четыре темы, как в поздней кантате Танеева «По прочтении псалма». Причём у меня это разные голоса, разные темы мелоди-

ческие, но говорят-то они об одном и том же, хотя и каждый по-своему! Об одном и том же не в смысле музыки, конечно, а в смысле образа!

– Сочинение исполнялось целиком?

– Нет. Никогда. Но если бы вот встал сейчас вопрос об исполнении, то надо было бы поработать с текстом. Потому что, повторяю, те места, которые возникли раньше без текста, то есть когда ещё не складывался материал в какое-то одно большое сочинение, они очень неуклюже подтекстованы, с моей точки зрения.

– А кто вас заставил так подтекстововать?

– Я сам, потому что думал тогда, что так будет хорошо, но я же всё-таки был ещё "маленький". Мне казалось, что нужно, вот не просто: "А-а-а", а нужно целое слово "радость". Это как заголовок своего рода!

– Так что будете переделывать?

– Не знаю. Руки не доходят, как говорится. Ведь этим надо заниматься. А когда? Получится колоссальный разворот. Нужна большая работа. Изменится текст, изменится и музыкальный материал. Это же несомненно.

– Скажите, пожалуйста, а почему возник двухлетний перерыв между «Симфонией...» 1969-го и «Кантатой...» 1971-го?

– Так ведь фактически «Кантата...» была полностью в партитуре закончена за пределами консерватории. На дипломе же только первая часть была показана. А началась она в 1963-ем году, но в клавире материал был сделан только в 1966-м году. Основной же год её написания как раз приходится на период, когда я работал над «Струнным квартетом»⁴² и «Тремя стихотворениями Тейфа».

– И в каком варианте вы её показывали в консерватории?

– Я показывал на фортепьяно, кусочками из клавира. Потом, когда я закончил партитуру первой части в её тогдашнем варианте, то расписал клавир уже на четыре руки. И мы с одним приятелем сыграли эту часть на выпускном экзамене среди прочих моих сочинений — «Струнного квартета» и «Симфонии...».

– А почему на протяжении стольких лет вас влекло к военной тематике?

– Не знаю. Может быть потому, что я сам находился в армии, а может быть это какие-то личные ощущения, которые связались с обострённым восприятием этой темы вообще. Я сейчас не

⁴² «Струнный квартет» — 1966; dur. 26'.

знаю даже как это объяснить. Понимаете, просто эта тема имела очень сильное для меня звучание тогда. Даже в «Струнном квартете» есть отголосок этого — во второй части, где возникают образы замученных и погибших. Ведь вторая часть так и называется «Призраки». И там эти призраки как лики погибших... Для меня, правда, по музыке особенно дорого начало третьей части «Кантаты...». Мне кажется, это вот то, к чему я всегда стремился. Вот эти первые четыре её страницы — это та музыкальная материя, к которой я в принципе иду всё время — какая-то неземная музыка, просто неземная.

– Почему "неземная"?

– Это всё какие-то гармонические блики, какие-то состояния почти болезненной восторженности, экзальтации, но, вместе с тем и не обычной земной радости даже в связи с окончанием войны. Это, так сказать, радость на дне отчаяния. Тут же есть объяснение всему этому и в элюаровском тексте про узника, проживающего свою последнюю ночь перед расстрелом — здесь ни какой радости нет:

"Последняя пред смертью ночь,

Короче всех ночей была"

(тут у меня была купюра: "Одну лишь мысль гнал он прочь, Всю кровь она ему сожгла" — эти две строчки я сократил, они у меня были раньше, но я их позже убрал),

"Он задышался и стонал,

Что так здоров и так силен,

И вот на самом дне тоски

Внезапно улыбнулся он.

Из близких не пришёл никто,

Но миллионы, миллионы отомстят за всё.

Он это знал,

Так для него пришёл рассвет".

То есть, как видите, человек готовится к смерти, и с нею для него идёт рассвет! А ведь это пишет поэт-коммунист, Элюар, но для меня он здесь просто человек особого, может быть, даже религиозного образа мышления ("Так для него пришёл рассвет"). И вот это ощущение преодоленного ужаса предсмертного, переходящее в иное измерение какой-то особой высокой внутренней радости. И в общем, это ещё и ночная музыка, полная каких-то почти болез-

ненных обострённых состояний, когда нервы напряжены до такого предела, что наступает особое восприятие всего окружающего мира.

— А какой вы видите здесь композиционную структуру? Как она зависит от такой многомерной драматургии текста?

— Не знаю. Я об этом не думал. Скорее здесь какая-то трёхчастность.

Вот есть, скажем, вступительный — первый — раздел — это вокализ. Затем появляются разные блики фактурные, о которых я уже говорил: здесь выступают такие странно как бы распределённые фактуры — "кусками" какими-то. И тоже самое есть и в тембровой материи: вот вдруг тромбоны почему-то, вот струнные, вот флейта и два кларнета, а то вдруг хор — и это всё блики, брошенные как бы. И вот это вступление и всё за ним, оно в конце концов вылилось в часть, которая обозначена "Анимато" — раздел, в котором есть всё-таки, по-моему, что-то онеггеровское. Этот раздел для меня, в общем, как некий гимн, который упирается в конце концов в стихи Элюара. А затем — ночной кошмар, мрак — это уже второй образ, который непосредственно и иллюстрируется у меня стихами Элюара-Антокольского — "Последняя пред смертью ночь". Но он не очень удачен по музыке, я это знаю, но уже ничего поделывать здесь не могу, хотя пытался, правда, путём сокращения хотя бы немного что-то улучшить. Потом начинается поток как возвращение к первоначальному состоянию — "Так для него пришёл рассвет", когда он — узник — вдруг успокоился накануне своей казни. Здесь начинается музыка радости, радости особой, внутренней как бы — это для меня и преодоление смертной тоски и одновременно и сам "язык радости". Я очень тогда, кстати, любил вот такие струящиеся трелеобразные фактуры. И затем начинается: "Но миллионы, миллионы отомстят за всё, Он это знал" — и вот эти миллионы и символизируются у меня пением хора, но уже в полном, в полноценном, так сказать, составе (такого ведь не было ещё в этой части). Затем возникает переход к последнему разделу. Значит, условно говоря, всё, что было до этого, это средняя часть со стихами Элюара⁴³. И затем, наконец, начинается "поступь" этих "миллионов" и возрождается музыка начала — реприза, но, конечно, не буквальная: просто появляется до мажор и "поступь миллионов" звучит снова, но уже более как бы материализо-

⁴³ 68-я цифра — Д.Ш.

ванная. Там, вначале, она внутренняя, из области каких-то подсознательных ощущений, а здесь уже материализованная, реальная. Пошли массы. Правда, вначале только баритон, но он как ведущий, как "вождь" (69-я цифра). И к этому баритону затем присоединяются хоровые голоса, и постепенно он вытесняется хором. То есть хор занимает всё большее место и постепенно реплики хора сливаются в собственно хоровую фактуру, которая одновременно уплотняется оркестром и, в частности, очень яркой трелеобразной контрапунктирующей фактурой у духовых. Тут возникает настоящий гимн. И снова повторяется то, что уже было, но только теперь у звенящих ударных, у колокольчиков. И затем появляется материал того, что пело контральто, но не начальный, не самый начальный, а второй материал — это хорал, и здесь же появляются з в о н ы, как будто колокола какие-то до вас доносятся. То есть возникает реприза очень обновлённая, но не самого первого вступительного раздела, а Анимато. И всё здесь как бы "накатывается", и появляется какая-то самая мощная волна, которая обрывается вдруг "ля минором" тенора, *meno mosso*, и всё кончается вот таким пасмурным фактурным наслоением. А хор поёт: "Последняя ночь". Странно, конечно, но моя "Песня радости" всё-таки заканчивается в ля миноре и как-то неожиданно, по-моему, то есть я как бы этим вернулся к начальному состоянию узника, сидящего в камере...

Вот, так, несколько сумбурно я бы ответил на ваш вопрос о форме этой песни.

Потом, за пределами консерватории я ещё продолжал работу над «Кантатой...». В общем получилось, что эта вещь была для меня важнейшей в то время и отняла много сил — целая эпоха какая-то в моей жизни.

— И вы всё это время сочиняли без надежды на исполнение?

— Я вообще, наверное, довольно странный человек в этом отношении, потому что первые десятилетия я многие вещи сочинял без всякой надежды на исполнение. Но зато, когда я вступил уже в Союз композиторов, а это почти совпало с открытием денисовских понедельников, то я уже писал, конкретно рассчитывая на эти клубы, то есть видел как бы и сцену перед глазами, и как бы ощущал реакцию возможной публики. Это был уже период, так сказать, более оптимистического сочинительства...

«Ноктюрны»

1972, 1982;

для камерного ансамбля; 3 части;

dur. 15'

— ...Ни одно из сочинений моих так не запутано и не имеет столько редакций, как это. Дело в том, что оно посвящено моему одному старинному другу — Борису Фальковскому. Так вот он-то и предложил мне написать для народного ансамбля «Кантеле», о котором я и понятия не имел тогда, тем более, что я вообще таких ансамблей не знаю и не умею писать для них. Но это предыстория. А задумал я написать для него "кантеле-сюиту" аж в пяти частях, но, естественно, потерпел поражение позорное, то есть не написал сюиту, а набросал только материал для неё и в результате получилось просто два разных сочинения. Одно я назвал «Импровизации» и оно стало затем второй частью вот этих «Ноктюрнов» — чисто диатонические "импровизации", где каждый инструмент имеет свои четыре-три-два, а то и одну только ноту. Кстати, в ансамбле том были, помнится, и баяны и разные типы кантеле — такие, например, как, альт или бас. Но только это, конечно, не настоящие кантеле. В общем, появились таким образом мои «Импровизации». А затем сложились ещё две части для другого будущего сочинения. Но всё это лежало очень долгое время и неизвестно, что было с этим делать. Какие-то ноты посылались дирижёру ансамбля. Ответа, конечно, не последовало.

— Почему?

— А потому, что это очень странно писать такую почти "эзотерическую" музыку для народного ансамбля. И вот только в 1980-м году, когда прошло почти 9 или 10 лет, то есть уже в период денисовских концертов (очень активных, кстати), я решил, что всё-таки этот материал не должен пропадать, что он важен для меня. И сделал его для обычного состава, соответствующего тогдашнему ансамблю Большого театра, которым руководил Александр Лазарев. Это был новый, современный ансамбль с превосходными музыкантами: один там Мясников чего стоил — кларнетист гениальный, по-моему; ударная группа замечательная, и Ивашкин в нём играл на виолончели. Ну, и так далее, и так далее. Но состав я опять сделал, как всегда, непрактичный. В те годы я постоянно

писал непрактичные составы. Вот видите: гобой, кларнет, труба, да ещё in C, два ударника на довольно большое количество ударных инструментов, две арфы, фортепиано, электроорган (можно и просто орган, даже лучше. Но в данном случае я ввёл именно электроорган, поскольку речь шла об исполнении в Доме Композиторов), ещё скрипка и контрабас. Правда всё это ансамбль Большого театра позволял, конечно. И в конце концов получилась какая-то энная уже редакция, но окончательная или почти окончательная вот для такого состава и с таким расположением частей, то бишь: «Напев», «Импровизации» и «Пейзаж». И получилось не очень, как говорят, концептуальное, произведение, а просто скорее три зарисовки импрессионистического характера и довольно-таки рыхлая композиция.

– Отчего "рыхлая"?

– Потому что обычно я люблю писать как бы сразу охватывая взглядом будущее сочинение: мне нужно видеть всё сразу и тогда и пишется интересно и легко. А поскольку тут был случай особый и начинал я это сочинение ещё довольно молодым человеком, и к тому же не было и никакого общего замысла, а было только специфическое инструментальное предложение, то вот и получилась, на мой взгляд, довольно-таки рыхлая композиция. Но всё же в ней что-то было для меня и важное, наверное.

– Что именно?

– Так фактически это первое сочинение, в котором я обращаюсь к двенадцатитоновой технике и причём сразу в очень необычной манере. Одной из первых была написана тогда как раз третья часть, которая называется «Пейзаж», и она-то и есть моя первая двенадцатитоновая пьеса, выдержанная в этой двенадцатитоновости от начала до конца. А это 1971-й год ещё — это моя молодость.

– Но здесь далеко не строгая серийность.

– Ну, так уж задумано: каждый раз новый ряд. Кончился один — дальше новый, кончился он — дальше другой. И так всё время, то есть это свободная двенадцатитоновая техника.

– Она ещё не связана с вашим будущим двенадцатитоновым рядом?!

– Нет! Не было его тогда. Но зато я вообще долго думал о том, что есть двенадцатитоновость, нужно ли мне то, что я уже слышал из Берга, Шёнберга и Веберна. Дело в том, что мне всегда

больше нравился даже преддекафонный период их творчества. Во всяком случае я помню, что тогда эту проблему для себя рационально я так и не разрешил. И не только практически (я очень условно говорю на самом деле об этом). И моя музыка — это, конечно, не Шёнберг никакой, хотя и мрачный экспрессионистский, так сказать, пейзаж, а писал я что-то себе близкое и вместе с тем хотел, чтобы оно было очень спонтанным, чтобы музыка, что называется, шла именно экспрессивным потоком и чтобы она при всём этом не была чем-то очень рациональным, конструктивистским, высушенным. И вот я избрал такой путь, хотя ещё не был уверен, что нуждаюсь в этой технике очень, и стал мыслить как-то по своему, как бы пучками двенадцатитоновых образований, когда каждый раз появляется новое — то одно вот образование, то второе, то третье, и при этом при всём ни на чём не останавливаясь, не заключая себя в рамки одного только какого-то ряда. И получилось очень, знаете, для меня любопытное, очень любопытное сочинение, и может даже единственное в каком-то красочном своём отношении — почти импрессионистское...

— Скажите, вы тогда уже рассчитывали такую неповторимость тонов и рядов или...

— Нет! Каждый раз всё чисто спонтанно рождалось. Спонтанно! Нашупывал, искал на клавиатуре новые разные гармонические обороты. А логика, которая, надеюсь, здесь есть, она возникла сама по себе, то есть ни по какому-то сознательному расчёту.

Правда, в первой части — в ней никакой двенадцатитоновости ещё нет. Она для меня ближе скорее к «Торопецким песням»⁴⁴. Мне представился тогда северный пейзаж — ведь заказ-то был для кантеле, — суровый северный пейзаж и какой-то плач. И этот плач воплощён был практически в попевке всего из нескольких звуков, которые каждый раз меняются местами. Что это за форма я не знаю. Какая-то мотивная вариационность, наверное.

Или вот, скажем, вступительная часть, в ней особых нет событий, но тем не менее есть некий контрастный материал, который выглядит как звоны какие-то, и здесь тоже монотонное "вопросание" с ответами — настоящий диалог арфы с вибратоном.

— Скажите, пожалуйста, а почему и в первой части и в третьей вы сделали солирующим кларнет?

⁴⁴ «Торопецкие песни» — 1975; флейта, бас-кларнет, фортепиано, скрипка, альт, виолончель; dur. 10'.

– Так уж вышло. В предварительном варианте для мотива плача мыслился саксофон, но он не нашёл применения в следующих частях.

– Это не связано с какими-то особыми тембровыми ассоциациями. Может быть с вокальными?

– Да, действительно вот там, где кларнет играет тему плача, я конечно воображал что-то подобное.

– Это цитата?

– Нет, не цитата, в отличие, кстати, от материала «Торопецких...». Там фольклорный материал наравне с моим выступает, а здесь цитатного ничего нет, но в тоже время всё как бы отталкивается от народного. И здесь же и довольно простая, кстати, форма: плач, потом звоны, потом снова плач и какие-то мрачноватые призвуки фактурные и вот снова звоны. Как видите, получается куплетная даже структура А-В, А-В. И вся она, как вступление какое-то, будто "застывает" перед «Импровизациями».

А «Импровизации» — это, собственно, самое интересное, наверное, в произведении. Я вам сказал уже, что воспринимал эту вещь как рыхлую и такую, недостаточно конструктивно связанную. И вдруг меня осенила счастливая в последний момент мысль, а я уже ведь и партитуру-то в общем сделал, так вот в последний момент меня осенила счастливая мысль, я сразу понял, что напал на какую-то счастливую идею: включить туда партию *canto* — голос сына (если помните, мой сын обладал как раз такой нужной способностью к импровизации). То есть, я понял, что это, вот, последнее, чего недостаёт моему сочинению, чтобы оно считалось законченным. И действительно, в конце второй части, то есть в символической точке золотого сечения, которой, кстати, не существует на самом деле в человеческом измерении (правильнее говорить о зоне золотого "сечения", точка же — иррациональна, неисчислима), вот где-то в ней я его включил.

К тому же стоит обратить внимание на то, что вся вторая часть — она как бы а la «Весна священная» Стравинского (вступление), то есть явно написана под её обаянием. И тут, как я уже сказал, каждый играет свой напев из двух-трёх-четырёх нот. Гобой, например, играет *ре – фа – до, ре – фа – соль*, то есть четыре ноты. Труба играет *фа-диез, ми* и больше ничего (запись in C). А кларнет играет *соль-диез, ля, ре-диез* и тоже больше ничего, то есть всего три звука. У скрипки только *до-диез* — азбука Морзе какая-то, и

получаются в результате некие лесные голоса даже, которые проходят все друг через друга. А почему проходят? Потому, что все вместе они и составляют полный двенадцатититоновый комплекс, они пересекаются друг с другом и при этом не совпадают по звукам. Понимаете? И в этом определенное важное отличие от «Весны священной». Там этого нет.

— Тактовая структура не выписана из-за стремления к импровизационности?

— Вот именно — из-за неё. Это редкий случай ритмической *quasi* алеаторики, то есть контролируемой, выписанной как бы. Здесь даже соотношение звуков по вертикали не играет решающей роли, то есть возможны и некоторые незначительные расхождения исполнителей. Важно только, чтобы дирижёр показывал вступление каждого очередного голоса. А дальше всё идёт какими-то отзвуками, волнами. Вот, скажем, есть голос малого барабана, который здесь ничто иное, как ритмический отзвук скрипки. И когда проходит, скажем, первая волна, которая начинается с гобоя, то всё замолкает, останавливается на звуке *re*, и тут же рождается вторая волна, которая начинается с кларнета в 15-й цифре. Она конечно более динамично развивающаяся. И в конце концов получается очень большой "трезвон", так сказать, всех этих голосов, они наполняются большой возбуждённостью и на пике этой возбужденности, — тут я уже присоединил *cass`у* (правда позже) к скрипке и малому барабану, для большей динамизации звучности, и вот в этот момент на пике остаются в конце концов *cassa*, малый барабан и скрипка. И тут же на очень большом крещендо вступает голос и его вступление сразу выключает всё. Голос — принципиально новый инструмент в этом сочинении, во всех смыслах принципиально новый: во-первых, это голос, а не инструмент; во-вторых, он не связан ни с какими звуковысотными параметрами, как все остальные инструменты, которые составляли вместе двенадцатитоновую целостность; и в третьих, он абсолютно свободно развивается в манере какой-то почти птичьей импровизации.

— Эту способность у Юры вы развивали в дальнейшем?

— Нет. Как раз к этому времени он уже вполне самостоятельно сделал ряд чрезвычайно интересных опытов, и был автором около двадцати композиций, напетых таким образом. Я их до сих пор всё это храню и очень боюсь, что они как-то постареют, потускнеют. Но для нас с женой и наших друзей — это было какое-то

чудо. У меня есть и совместная с ним композиция-импровизация, которую мы назвали «Голос». В общем, это его, конечно, композиция, а я там постольку поскольку — немножко играю на клавишах, но всё делает он: и форму строит, и всё развитие в импровизации. Так что учить его здесь дальше как-то и не нужно было — всё развилось само по себе, естественным образом.

В общем, в данном случае я предоставил ему возможность сделать свободную каденцию в своём сочинении. Получилось совершенно замечательно, я буквально "прыгал" от восторга уже на репетиции, когда услышал, как его голос вспархивает из этого всего трезвона и импровизирует, и я понял, что было найдено решение абсолютно верное. Но всё это, конечно, тоже имеет свою форму. Голос начинает очень бурно, потом возникают какие-то останки, паузы, потом снова волна развития и на вершине этой волны — это кульминация всего — все начинают очень бурно играть. Очень бурно! И вот это — самое громкое место в «Ноктюрнах» (или почти самое громкое), оно прерывается генеральной паузой в 20-й цифре. Тут уже дело в интуиции дирижёра, то есть сколько времени эту паузу выдержать (так что во многом я могу сказать, что это наименее контролируемое моё сочинение в конструктивном смысле). И после того, как дирижёр считает нужным подать знак, начинают снова очень медленно и очень осторожно возвращаться голоса, и в них так же осторожно и очень тихо вклинивается голос *santo*.

— Что-то вроде коды?

— Естественно! Это же последнее завершение. И опять на этом звуке *re*, который таким образом оказывается чуть ли не тоникой сочинения, всё затихает. Ну, а звук *re* как бы разрешается в *sol* — начало третьей части..

— А как вас сыграли "лазаревцы"?

— Превосходно, просто превосходно! Это был, кстати говоря, очень счастливый концерт, очень праздничный для меня. Как сейчас помню, он состоялся 14 декабря 1981-го года в Доме Композиторов и при этом было очень много людей.

«Соната для шести»

1973;

флейта-пикколо, флейта, кларнет, альт, виолончель, контрабас;

2 части;

dur. 6';

вариант для фортепиано

— Это важное сочинение, хотя и коротенькое — оно идёт максимум шесть минут, а то и меньше — это зависит от темпов.

— А почему важное?

— Потому, что здесь моя собственная двенадцатитоновая техника решалась довольно необычным путём. Я в п е р в ы е захотел написать нечто о р т о д о к с а л ь н о е. Но тут встала проблема: если техника ортодоксальная, значит всё пишется как производное от одного ряда. И тогда в п е р в ы е, и как потом уже во всех моих последующих двенадцатитоновых сочинениях, — а у меня большинство двенадцатитоновой музыки, — я счёл нужным начать спонтанно. То есть я сочиняю некую тему, которая легко укладывалась в двенадцатитоновую технику, и потом уже дальше она уже становится законом, и очень суровым, для всего остального. Тем более, что ведь не всегда понятие темы совпадает с понятием ряда, как вы знаете. И вот это спонтанное начало нужно иметь в виду, когда смотрите мои сочинения — это происходит постоянно, нет ни одного сочинения, которое я бы вначале рассчитал, написал бы заранее некий ряд, а потом начал бы под этот ряд подсовывать нечто похожее на музыку, то есть его как-то развивать. И тут я начал долго размышлять, — а это произведение писалось не менее полугода, хотя оно вот такое короткое, — я подумал о том, что если ряд — это есть некий закон неповторяемых высот, который действует в малом, то пусть он себя одновременно проявит и в прогрессии. Сейчас я иногда могу и немножко иначе это выстраивать, но тогда я рассуждал именно так. При этом я подумал, что если первый вариант этого ряда в каком-то сочинении начинается с первого звука м о е й серии, то второй его вариант — следующий ряд — должен начинаться уже со следующего её звука, а третий должен начинаться с третьего звука, четвёртый — с четвёртого и так до двенадцатого включительно! И дальше получается ряд уже второго порядка. А он в свою очередь может слу-

жить основой для ряда третьего порядка и четвёртого, если нужно, но до четвёртого не доходит обычно, потому что для этого нужно сочинять просто огромное произведение (по-моему, в опере я дошёл всё-таки до четвёртого порядка). А в данном случае я "играл" только первым и вторым порядком рядов.

Теперь о составе. Состав тоже был подобран неслучайно: три высоких духовых деревянных и три низких струнных, то есть пикколо, флейта, кларнет, альт, виолончель и контрабас. Здесь нет, как видите, ни гобоя, ни фагота — максимально выровненный состав — только всё мягкие тембры или относительно мягкие — кларнет, например, легко переходит и в альт и флейту, то есть взято шесть инструментов, шесть тембров, которые не резко противостоят друг другу, а, напротив, легко переливаются один в другой — такая тонкая игра тембровыми полутонами.

Здесь очень много работы рациональной, почти как ни в каком другом сочинении — огромное количество рядов. Но эта их огромность — это только, так сказать, поверхность всей структуры.

— Вы сказали: "много работы рациональной" — это значит, что были какие-то предварительные расчёты на бумаге?

— Да, конечно. Их надо было бы разыскать, тогда бы наверное я больше сообщил вам об этом сочинении, но где они лежат, даже не знаю. Пока только скажу, что оно двухчастное и что фактически здесь не четыре варианта ряда — основной, ракоход, обращение и обращение ракохода, — а здесь восемь вариантов.

— А за счёт чего восемь?

— Объясню. Это за счёт того, что для меня здесь, скажем, *соль – ля* вверх — секунда и *соль – ля* вниз — септима — это были совершенно разные интервалы, то есть, секунда не равна септима. Поэтому и получалось восемь вариантов. Каким образом это реализовалось? А таким, что в первой части я пользуюсь только поступенными, плавными интервалами, которые образуют основной вариант серии, а потом её рак, инверсию и инверсию рака, а во второй части — всё это переходит в свою противоположность, то есть, всё, что было плавным, стало прыгать, и серия приобрела совершенно другой интервальный облик. Это как бы гармонический антимир первой части и одновременно здесь же возникает и псевдо пуантилизм такой, то есть и какой-то даже фактурный антимир. Хотя конечно, все эти ярлычки, они как всегда очень для меня условны. Но без них и обойтись нельзя в то же время. Кроме

того, я ещё и камуфлировал здесь многое. Например, я сказал, что появляется, скажем, второй ряд со второго звука, но это так замуфлировано, чтобы не очень было видно. Тем более, что я начал сочинение сразу не с первого варианта, а с какого-то, не помню, энного варианта, и только потом вернулся к первому. Но сейчас я это сказать вам точно не могу, надо посмотреть тетрадки, расчёты, потому что я всегда не считаю, не умножаю, не делю, так сказать, а именно и г р а ю с числами. И говоря откровенно, здесь для меня важен только художественный результат, а не какие-то числовые пути к нему. Это уже не должно никого беспокоить и тем более, если сочинение вам нравится. А если не нравится, то тогда какой вообще смысл в этих расчётах, даже если они сами по себе кажутся интересными и красивыми может быть. Главное, по моему, всё-таки, художественная сторона, музыкальная. Но впрочем, если это не так, со мной можно и не соглашаться, конечно.

— А вы представляли себе звучание того, что рассчитывали? Можете вы, например, услышать свою музыку, если взглянете не на ноты, а на эти расчёты в тетрадках?

— Представлял. Вполне представлял. И был образ и было даже больше: много было других идей, которые вдохновляли меня на это произведение, то есть была даже образность не музыкального порядка, как бы. Но она была! Во-первых, это "птичья музыка", как и «Торопецких песнях», как тот же "Соловей" в «Ноктюрнах»⁴⁵ в средней их части, допустим. Во-вторых, тогда же был и какой-то фильм про древнюю мексиканскую культуру, который назывался «Воспоминание о будущем». Это был фильм, который меня даже, если хотите, потряс тогда в какой-то степени: была показана совершенно инопланетная культура, правда, наподобие египетской, и причём вся связанная с какой-то с числовой мистикой.

— Это вы о культуре майя?

— Да, как раз о ней. Там были, конечно, и какие-то может быть даже вульгарные идеи у автора фильма: что это чуть ли не культура пришельцев и так далее. Но, во всяком случае, там действительно поразительные вещи были показаны: места, например, снятые с большой высоты и напоминающие то ли космодромы, то

⁴⁵ «Торопецкие песни» — 1975; флейта, бас-кларнет, фортепиано, скрипка, альт, виолончель; dur. 10'.

«Ноктюрны» — 1972, 1982; для камерного ансамбля; 3 части; dur. 15'.

ли это просто были какие-то знаки, символы, которые прослеживаются только с большой высоты, но что они должны обозначать — неизвестно. И кроме того там, если помните, остались храмы в виде пирамид и какая-то странная письменная культура.

— Сочинение очень лиричное и светлое.

— Да, совершенно верно.

— И, несмотря на всю двенадцатитоновость, оно воспринимается как почти диатоническое.

— Так я на самом деле везде стремлюсь писать просто музыку, а не строить какую-то структуру рациональную. Для меня музыка не есть что-то множественное в звуковом отношении. Нет! Мне кажется, что на самом деле музыка заключена в очень малом... Вот, интонация — "разговор кларнета и пикколо" (начало пьесы) и это, собственно, уже тема. но если в начале звучат то только одни духовые, то только одни струнные, то при их сложении в конце концов получается даже своего рода заключительная партия — то есть складывается какая-то невероятно уплотнённая соната, невероятно уплотнённая.

И, кстати, здесь что ещё важно — то, что стало впоследствии особенно связанным с так называемыми тетра хордами сцеплёнными или обиходным ладом, иначе, так это **з а к р е п л е н н о с т ь з в у к о в ы с о т н а я**. Что я имею в виду? Я помню точно, что я избегал специально даже каких-то определённых нот в определённых регистрах.

— Побочная начинается с 11-й цифры?

— Скорее всего с неё. Здесь уже принципиально другая какая-то музыка. Вообще-то я считаю все эти определения немножко условными и даже по отношению к Моцарту или Гайдну, не говоря уже о современной музыке...

— То, что вы говорите, очень не понравится многим музыковедам.

— Ну, я вообще-то никогда не был ни строгим аналитиком, ни тем более музыковедом. Но я естественно уважаю многих из них и иногда читаю их работы. Но, если нужно, то можно продолжить такой разбор и дальше.

Вот, условно говоря, развивающий или разработочный раздел я бы определил, например, с 15-й цифры. А реприза для меня — это уже момент, когда контрабас играет то, что играл в экспозиции кларнет, а ему отвечает виолончель тем же, что играла тогда пик-

коло. Ну и тут же, во второй части, есть нечто, что я назвал а н - т и м и р о м. Как видите, это та же интонационная сфера, но одновременно она же и другая. И тут, кстати, в голове у меня тогда постоянно возникала очень любимая Симфония Веберна 21-го опуса.

Впрочем, я давно уже убедился чисто опытным путём, что писать двенадцатитоновую музыку, опираясь на серию, можно и не догматически. А что касается этой пьесы — музыка здесь получилась или не музыка — это решать другим, но меня это произведение всегда радует. Хотя оно, кстати, самое трудное для исполнения. Поэтому было только одно хорошее исполнение, но оно не оказалось записанным. А у меня есть только первая запись. Она неплохая, но больно много там всяких ошибок.

– Скажите, пожалуйста, где прошло первое исполнение?

– Хотя это произведение и 1973-го года (оно закончено было, по-моему, в декабре), но исполнено только вот в 1975-м году, на клубе Денисова...

«Торопецкие песни»

1975;

флейта, бас-кларнет, фортепиано, скрипка, альт, виолончель;
dur. 10'

– Это вариант для ансамбля, но он неудачный — рыхлый какой-то.⁴⁶

– Что значит "рыхлый"?

– Ну, не сложилось что-то. Я не знаю в каком смысле это слово употребляют другие (оно, кстати, пришло в музыковедение, кажется, с лёгкой руки Гершковича), но вот в контексте моей музыки означает просто в чём-то недоработанный, недослушанный, если хотите, в смысле целостности вариант сочинения. У меня, кстати, есть ещё и «Три торопецких танца», но это совсем незначительные пьески, простые обработки более оживлённых песен танцевального характера. А здесь — в ансамблевом цикле — я попробовал как-то иначе всё собрать, в отличие от фортепианного варианта, то есть вступление осталось такое же — «Чистое поле», затем тот же «Дуэт» — он же «Соловей мой», а дальше всё прерывается сценой, которая сделана немножко а la Стравинский.

– В фортепианном цикле этого нет.

– Да, там этого не было...

Песня называется "А у пиру была". Это какое-то сомнамбулическое состояние, я не помню подробно о чём там говорится, но, по-моему, поскольку "у пиру была" значит, соответственно, и напилась. И вот такое состояние, оно должно рождаться как танец с какими-то, как у Стравинского, переборами размера, а потом — просто полный мрак — кластерообразные краски у рояля, полное "помутнение сознания" и на этом всё заканчивается. Предпоследняя часть называется «А я видел, повидал» — это самое важное в «Торопецких песнях» — это пение трёх плакальщиц — почти библейский образ — три женщины оплакивают человека, который ушёл из жизни.

Состав здесь, кстати, не очень-то традиционный, а именно: флейта, бас-кларнет, фортепиано, скрипка, альт и виолончель.

– Вы брали песни из какого источника?

⁴⁶ Основной вариант — для фортепиано — «Три торопецкие песни», 1972 г.

– Да. Они все из сборника Земцовского «Торопецкие песни», вышедшего как раз в шестидесятых годах. Я его сразу полюбил и до сих пор чувствую в этих песнях и какую-то целостность и что-то близкое моей природе.

– А почему Вы решили сделать после фортепианного сочинения ансамблевый вариант?

– Если быть откровенным до конца, то эти мои «Три торопецкие песни для фортепиано» — жутко не фортепианное произведение, оно и не зазвучало, пока не возник такой чудо исполнитель, как Ваня Соколов, который каким-то образом нашёл себя в этом и сыграл как Бог. И, наверное, поэтому мне хотелось как-то разукрасить, может быть, сделать более понятным это сочинение.

– Кто "сделал" премьеру?

– Исполнения публичного, к сожалению, ещё не было.

– Тогда откуда же взялась запись, которую вы мне подарили?

– А это я записал с какими-то очень юными студентами в Доме композиторов. Но здесь что-то плохо записалось и я выбрал для вас только две части из этого исполнения.

И ещё я хотел бы добавить, что, как я теперь понимаю, это важное, очень принципиальное для меня сочинение. Но в то время я ещё не был уверен в себе достаточно, и мне постоянно внушали, что я написал нечто странное. Я помню, как показал его в издательстве, так они морщились, правда издали, но морщились и на редсовете произносили что-то такое невразумительное совершенно.

– А нельзя ли из этого произведения сделать небольшую балетную сюиту?

– Можно. Согласен. Здесь есть к этому предпосылки и серьёзные. Но я, правда, балет не очень люблю.

– Мне здесь у вас видится танцевальный "Дуэт", а чуть дальше — какая-то общая балетная "Сцена" — появляется новые персонажи, они что-то говорят друг-другу...

– Да! Сочинение сценично вполне. Тем более, есть ещё «Три торопецких танца». И даже «Оплакивание» — это тоже какое-то балетное действие. Мне одна голландка, кстати говоря, предлагала поставить, правда, другое сочинение. Никогда не догадаетесь — «Памяти Бориса Клюзнера»⁴⁷. Сделать что-то вроде балетной сце-

⁴⁷ «Памяти Бориса Клюзнера» — 1977; для баритона, скрипки, альты, вио-

ны. Но по-моему, «Три торопецких песни» гораздо более подходящие для этого. Вы правы. И вообще, наверное, где-то в глубине души, подсознательно, я уж не помню, всё-таки 1975-ый год, но подсознательно всё время у меня было стремление писать музыку как какое-то действие, когда слушатель вовлечён в круг явно сценических событий.

У меня, говоря откровенно, невыработанное отношение к балету. Я люблю актуальную музыку, но я её люблю за актуальность не внешнюю, а скорее внутреннюю: вот играют музыканты на сцене и вы чувствуете себя вовлечённым в некий ритуал. А балет — это уже как бы ритуал осуществлённый и потому менее для меня интересный. Можно конечно сделать и танцевальный дуэт, как вы предлагаете, и раз уж двое танцуют, то можно вовлечь и весь инструментальный ансамбль в балет, и можно, наверное, кого-то из играющих спрятать за сценой. Это всё можно, можно. Но я боюсь, что это испортит сочинение и даже, что оно покажется каким-то старомодным...

«Слово для духовых и ударных»

1975;

dur. 9'

— Итак «Слово...». Тут мы подошли к самому задушевному сочинению, хотя одновременно и самому загадочному для меня. То есть, наверное, всё, что до сих пор было между «Кантатой...»⁴⁸ и этим сочинением — это было каким-то путём сюда. И вот тут была найдена действительно та актуальная музыка или же музыка действия, если хотите (я не знаю, как лучше сказать), но в общем музыка, которая мыслится не как созерцательная, когда слушатель здесь, а музыка там, то есть они существуют как бы в разных плоскостях, а музыка вовлекающая. Чем меня собственно и привлекал всегда фольклор, что он именно таков и есть, что он наподобие ритуала, что он вовлекает слушателя в процесс. В нём всегда есть какая-то необходимость духовного и часто даже физического соучастия слушателя — это необходимость, это часть жизни, если даже не сама эта жизнь. И я в конце концов понял, может быть, наиболее ясно на этом сочинении, чего хочу от самого себя в музыке. Конечно, это произошло не сразу, а в процессе работы и возникло, как всегда, из-за какой-то чистой случайности: я просто хотел очень, чтобы меня исполнил Кривец.

— Почему именно он?

— Видите ли, просто незадолго до этого я оказался в ЦДРИ на каком-то авангардном концерте, где ещё молодой тогда Любимов играл нечто вроде Штокхаузена, а дирижировал как раз Кривец и дирижировал он как Бог. Во всяком случае, не знаю, как сейчас я это воспринял бы, но тогда я был просто под сильнейшим впечатлением. Было такое ощущение, что я нахожусь внутри сочинения, именно внутри и, более того, это оказалось связанным ещё и с определенным внешним моментом — возник какой-то "балет", потому что вдруг всё задвигалось и возник некий круг: мало того, что Любимов заиграл на барабанах, вместо того чтобы играть на рояле, так вдруг исполнители, сцепились и стали двигаться вместе, и, по мере движения, они стали вытаскивать слушателей из зала, и все в результате вовлеклись в какой-то необычный танец..

⁴⁸ «Кантата на стихи военных лет» — 1971; для солистов, хора и оркестра; сл. Б. Пастернака, А. Суркова и П. Элюара; dur. 30'.

Это было незабываемое, необыкновенно захватывающее впечатление...

Сочинение получилось одночастное. Состав здесь такой: семь духовиков — гобой, кларнет, саксофон-баритон, контрафагот, валторна, труба, тромбон и один ударник. Но лучше два — одному играть здесь иногда довольно сложно. Хотя, в общем-то, это зависит только от желания самого ударника. То есть для облегчения, он может отдать другому партию *cassa* и партию чарльстона. И, вот, если эти два инструмента выделяются для второго ударника, тогда лучше чтобы *cassa* была уже не педальная, то есть чтобы ударник играл уже не ногой, а как положено — руками.

— А почему родилось такое сочинение? Были какие-то внешние или внутренние импульсы?

— Были, конечно. Как не быть. Я ведь тогда очень увлекался коллекционированием разных изданий с расшифровками знаменных распевов. И помню, что как раз и купил тогда Бражникова «Памятники знаменного распева». Причём не все, кстати, знают, что было два таких сборника. Первый назывался «Новые памятники знаменного распева», а потом, спустя несколько лет, вышел уже просто сборник «Памятники знаменного распева». Так вот, вначале были «Новые...». И первое, что я увидел, когда взглянул на нотацию (я, естественно, глубоко не копал, а просто смотрел на новый для себя мир со стороны и пытался вообразить как оно должно всё складываться) — это была какая-то удивительная неметричность, то есть отсутствие всякой симметрии. Всякой! И это меня совершенно восхитило! Я тогда ещё был не так "стар", всё-таки мне было только 32 года, и внешние впечатления для меня играли колоссальную роль, тем более, что уже много выходило фольклорных материалов, я ими очень увлекался, покупал записи и ноты. И это был один из таких вдохновляющих, можно сказать, источников, когда меня интересовали уже не европейские, а больше отечественные, наши вот такие первозданные материалы, так сказать. И я, вот, увидел какую-то свою музыку в этом. То есть, мало того, что это монодия и к тому же ещё монодия, связанная со словом и ритуалом, то есть когда всё в одном, всё не разделено, всё не рассыпалось, как впоследствии это произошло в профессиональном искусстве, не рассыпалось на какие-то самостоятельные части, кусочки — одно здесь, другое там: здесь балет — там играют, здесь исполнители — там зрители слушают и люблю-

ются. Нет! Всё было одним, всё было, если хотите, общим храмом, общим ритуалом и вот отсюда и пошёл как раз "словесный характер" моего произведения. «Слово для духовых и ударных» — вот полное и, на мой взгляд, с а м о е п р а в и л ь н о е н а з в а н и е этого сочинения, и здесь вот эти, соединившиеся в ансамбле, довольно странном, немножко зычно как бы звучащем довольно разные инструменты: и саксофон-баритон — очень грозный, кстати, инструмент, очень грозный, мощный даже, а в соединении с контрафаготом и гобоем, плюс ещё потом валторна, труба и тромбон — это просто зычный очень состав, но ведь и лапидарный при этом — прямая такая, даже несколько дикая (но в хорошем смысле) звучность. То есть получилась краска, как бы идущая от чего-то древнего, некая тембровая прамузыка и какое-то ощущение праматерии музыкальной, и какое-то ощущение того времени, когда это всё было единым, неразделённым, когда не было в общем ритуале ни собственно музыки, ни собственно слова. Это нечто такое же, скажем, как исполнение Гимнов Гомера в соответствующие времена, то есть одновременно и жест, и пластика, и слово, и музыка. Вот я и хотел создать нечто такое же как бы спонтанное, подсознательно рождающееся. Так, что наверное, скорее всего, всё так вот и начиналось.

Да! И ещё, наверное, был и один как бы случайный повод — это когда Кримец посмотрел мою «Сонату для шести» и «Ноктюрны»⁴⁹. Посмотрел и как-то кисло сказал: "Знаете что, — мы тогда ещё на вы были, — напишите для меня другое сочинение, которое было бы интересно не только музыкантам, но и публике". То есть, он меня подвёл к идее, собственно говоря, действенной музыки, сам того не желая.

- Мне кажется, это не очень оригинальная идея.
- Так неважно — она же каждый раз для каждого начинающего композитора свежая.
- А вы тогда были всё ещё начинающий?
- А я в с е г д а всё ещё начинающий. Для меня это сочинение, если бы я ставил опус, то это был бы опус один, потому что оно открыло вереницу произведений, которые составляют своеобразный "цикл". Их пять: «Слово...», «Мемогія-2», «Возвращение

⁴⁹ «Соната для шести» — 1973; флейта-пикколо, флейта, кларнет, альт, виолончель, контрабас; 2 части; вариант для фортепиано; dur. 6'.

«Ноктюрны» — 1972, 1982; для камерного ансамбля; 3 части; dur. 15'.

домой», «Посвящение Бетховену» и «Праздник».⁵⁰ А писался этот "цикл" с 1975-го по 1987-й — значит 12 лет. Причём каждое сочинение отрывается от другого ровно на три года⁵¹.

Но, давайте, вернёмся к «Слову...». Оно, как я уже сказал, одностактное, но это не значит, что оно как «Болеро» Равеля идёт непрерывно. Наоборот, здесь чётко вырисовываются отдельные разделы действия.

Вот всё, что до цифры 3 — двадцать один такт, — это именно "слово" и "слово" в самом архаическом его значении...

— Вы так грозно смотрите на меня словно хотите произнести некий политический тезис.

— Нет. Ничего политического. Вообще я прошу это слово при мне не употреблять⁵², ненавижу политику и всё политическое. Нет! Я апеллирую к чему-то, что есть в человеке на уровне его подсознания, какого-то дремучего подсознания причём, которое в каждом из нас есть, конечно, но оно выявляется только через творчество, это какие-то пласты жизни, о которых мы даже не подозреваем, но они живут в нас и управляют нами при этом. И даже я не подозревал, когда это писал, но только сейчас понял, что это ещё и "еврейское сочинение". Тем более, кстати, что оно было посвящено учителю моему Григорию Самуиловичу Фриду.

— А что здесь говорит о еврейском начале?

— Ну, вот в нём есть дух какой-то, я бы сказал, суровый, ветхозаветный, что ли, во всяком случае, что-то тяготеющее к этому... Но вообще эти рассуждения идут мимо музыки.

— Ну раз уж они не политические, то может быть "националистические" в чём-то.

— Нет, националистическое я тоже не люблю. Я очень боюсь

⁵⁰ «Memoria 2». Концерт для ударных, клавишных и струнных — 1978; dur. 14'.

«Возвращенье домой» — 1981; для баритона и тринадцати инструменталистов (два струнных квартета, два фортепиано, валторна, два исполнителя на ударных инструментах); сл. Д.Щедровицкого; dur. 13'.

«Посвящение Бетховену». Концерт для ударных и малого симфонического оркестра — 1984; dur. 18'.

«Праздник». Композиция для детского и смешанного хоров и симфонического оркестра — 1987; тексты из русских певческих книг XVII века; dur. 13'.

⁵¹ О самом "цикле" композитор подробно рассказывает в связи с историей создания сочинения «Возвращенье домой».

⁵² А.К.Вустин засмеялся в этот момент.

всего этого.

— Но ведь здесь нет ни одной еврейской народной интонации и даже опошленной восточной интервалики в виде той же увеличенной секунды хотя бы.

— Ну, и оставайтесь при своём мнении. Мне кажется, ветхозаветное здесь есть прежде всего в каком-то таком самом глубинном смысле духа, как нечто патриархально-ветхозаветное. Ну да ладно! Бог с ним! Я не настаиваю на этом.

Итак, вот после этого призывного, очень звучного вступления, начинается важнейший раздел, который я назвал бы двойными ритмическими вариациями. Тут есть некий тематический раздел из восьми тактов, но тактов, кстати, разной величины.

— А в чём здесь проявляется вариационность?

— А вариационность проявляется в том, что на одну и ту же ритмическую тему что-то всё время накладывается и, кроме того, меняется гармония. То есть, я убедился, что можно писать без так называемых мелодических тем, что темой может быть один ритм — тема-ритм, "ритмотема" (как вы говорите). И сколько же мне здесь делали разных упреков. И тоже вот потом, когда я «Меморию» написал без обычной темы — это всё опять повторилось. Даже Дима Смирнов, мой друг душевный, говорил мне, что в «Мемории» ему чего-то недостаёт. Я спрашиваю: "А чего же недостаёт?" А он: "Может быть, танцующего папуаса с ножом в зубах"...

— А вторая тема?

— Вторая тема — это то, что делают ударные — они впервые выступают как отдельная группа ансамбля, как отдельное практически солирующее начало. То есть, ударные не просто выполняют какие-то чисто ритмические функции, они играют вполне самостоятельную тему. И одновременно здесь уже варьируется и материал первой темы. И тут же подсознательно, правда ещё, впервые и на самом элементарном уровне реализуется моя идея двенадцатикратности, хотя и в неточном виде — есть один "лишний" такт как бы — и это как раз как бы нереализованное последнее двенадцатое проведение, двенадцатая часть⁵³. А когда появляется 14-я цифра, то здесь начинают "бегать какие-то мамонты", я не знаю, что это такое — в общем какие-то "мамонты".

— А почему именно "мамонты"?

⁵³ Последний такт 13-й цифры — Д.Ш.

— Ну, понимаете, просто "бегают" тяжёлые духовые. Они начинают неуклюже так двигаться, дышать... какое-то безумие происходит. Это единственная в моём творчестве пьеса с таким характером. Правда, я сознательно пытался немножечко это воспроизвести и в опере⁵⁴, в одном её месте, но не с такой откровенностью. То есть, явно какое-то безумие, и я и сам не знаю, что это такое. Может быть на меня подействовало тогда одно сочинение Беррио, может быть, отчасти было и влияние «Кватро» Сони Губайдулиной для двух труб и двух тромбонов. Оно тоже ведь какое-то эпатазирующе-резкое и тоже для такого состава несколько диковатого.

Кроме того, здесь интересно и то, что я обнаружил новый для себя род техники письма, которая не только к традиционной додекафонной не имеет отношения никакого, но и даже к моему двенадцатикратному структурному принципу тоже. Что здесь особенно важно? Во-первых, колоссальное значение п а у з. Паузы осмысляются, как звучащие фрагменты — они очень весомые и всегда обращают на себя внимание. Второе, что касается этой техники — это, грубо говоря, особая гетерофония, когда кажется, что все поют одногласно, но при этом и немножечко расходятся. То есть, все тембры немножечко расходятся, исходя из природы каждого инструмента. Ноты могут быть и схожи и одинаковы даже, но всё играется чуть-чуть по-разному, разноритмично. То есть, фактически, это всё-таки монодия, но монодия, которая таковой не кажется, потому что все вразнобой играют и делают это несколько неуклюже, коряво как бы, то есть всё время есть какая-то такая н а р о ч и т а я корявость и даже немножко варварская как бы. И вот здесь-то так и "сопят", так и "дышат" эти несчастные неуклюжие существа "мамонты". Дышат, дышат, а потом вдруг пауза, снова пауза; затем начинается некоторое оживление и в конце концов всё приходит к последнему разделу середины, когда всё мельчится, мельчится и ужимается в унисон.⁵⁵ А затем? Затем возникают "столбы" из начала, то есть ритмическая монодия, усиленная всем составом ансамбля, но при этом буквально повторяющая материал самого начала. То есть возникает обрамление, но обрамление динамизированное, потому что здесь материал гораздо больше про-

⁵⁴ «Влюблённый дьявол» — 1989; сцены для голосов и инструментов; либр. В. Хачатурова по повести Жака Казота.

⁵⁵ 19-я цифра — Д.Ш.

сто по размерам.

– Вы любите это сочинение?

– Да. Очень. И за что я люблю его ещё, что оно абсолютно не рассчитанное. И вместе с тем я чувствую в нём большую собранность, собранность и напряжённость — те качества, которые я очень ценю: во-первых, вся вещь ощущается как единая, она не расползается по швам; а во-вторых, здесь есть то, что Гершкович называл "радиоактивностью", то есть когда есть энергия, которая всё время вас толкает.

– Другими словами, это уже не рыхлое с вашей точки зрения сочинение?

– Конечно.

– А где вы сочиняли «Слово...»?

– Я начинал его дома, но расписался в Дилижане. Один единственный раз я съездил в Дилижан и во всю там расписался в Доме творчества, в какой-то невероятно дивной по красоте местности, просто первозданной по красоте. И на меня наверное она как-то благоприятно подействовала — там так хорошо работалось.

– И своих "мамонтов" вы тоже там сочинили?

– Я сейчас уже не помню так подробно. Но помню, что закончить «Слово...» я смог именно в Дилижане. Во всяком случае, я начал его в конце 1974-го ещё в Москве, а в мае мы поехали в Армению, и там оно было полностью написано. Вот поэтому оно, кстати, с тех пор и ассоциируется у меня с Дилижаном, с красивейшими армянскими горами.

– Вы заговорили об Армении, а я сразу подумал почему-то о ваших политембровых у н и с о н а х ?

– Да. Это наверное как-то связано. Ну, если вы считаете, что это не обязательно еврейское, то всё же несомненно какой-то Восток, согласитесь, в этом всё-таки есть.

– Ну, раз есть политембровая монодия и такие, повторяя ваши слова, немножко "дикуватые" духовые, и уж тем более столь изощёренный ритм, то, наверное, так оно и есть.

– Но ритм на п е р в о м месте. Это очень важно...

«Мемориал» («Memoria 1»)

1975;

для струнных, клавишных и ударных,
dur. 2'

- Это некий образ — что-то вроде "вечного огня".
- Он создавался с прикладной целью?
- Цель была. Но вообще-то не знаю, стоит ли выдавать её.

Короче, ещё до того, как я в 1974-м году ушёл с Радио, один редактор мне сказал, что намечается грандиозное строительство какого-то мемориала, посвященного памяти революционеров всех времён и народов, так сказать. И вот он же и предложил мне написать что-нибудь для озвучивания этого мемориала. Ну, я и подумал: почему не попробовать. Представил себе, что здесь очень хорошо бы создать какой-то музыкальный образ вечного пламени, вырывающегося из камня. Дело, правда, не дошло до того, чтобы эту пьеску показать кому-то...

– А как это должно было выглядеть в архитектурном исполнении?

- Мне не показывали, так что я уже и не берусь судить.
- Эта музыка должна была звучать при входе в мемориал?

– Наверное, так. Тем более, что у меня там есть и колокола, которые играют что-то немножко похожее на 11-ю Шостаковича. И у меня ещё была здесь даже ассоциация с известным тогда польским фильмом, который назывался «Пепел»...

Короче, эта пьеска так и осталась лежать на своих шести страничках, но почему-то долго довольно меня держала и держала (не знаю даже почему). И в конце концов я подумал, что ведь это, собственно говоря, может быть началом — началом чего-то крайне для меня важного, к тому же я тогда уже думал и о таких вещах как актуальность музыки, как её действенность, и о том чтобы слушатели ощущали себя в некоем магическом круге, каким должно быть произведение. И тогда я решил, что можно, например, добавить ударные к этой первоначальной музыке. И эти ударные, которые я добавил — вот, шесть ударников, играющих на мембранофонах плюс оркестровый ударник, играющий на колоколах (он как бы один — он с ними почти не связан) — это я мыслил как некую "опухоль" внутри оркестра, "опухоль", которая разрастает-

ся, которая захватывает весь музыкальный организм и поглощает его в конце концов. Понимаете? То есть это какая-то сила, которая разрушает всё целое, это сила, которая растёт, живёт и это тоже жизнь, форма некой жизни внутри организма. Но в какой-то момент — к середине произведения, — вступают второй, четвёртый и шестой ударники и всё начинает идти вспять, и в конце концов это материал истребляет весь остальной оркестровый организм, просто истребляет. У меня такое же потом очень мощно сделано и в «Посвящении Бетховену»⁵⁶.

Но это, конечно, чисто метафизическая идея, и это всё безотносительно и к политике, и к самоуничтожению коммунистов, или, наоборот, к прославлению кого-либо и чего-либо. Это только некая метафизическая идея, которая реализуется в том, что ударные могут быть самостоятельной драматургической силой внутри остального темброво-оркестрового организма. И таким образом получается, что в «Мемории 2»⁵⁷ и в «Посвящении Бетховену», и ещё это есть, кстати, и в киномузыке моей, то есть в них возникает общая фактура какого-то, знаете, ощущения, образно говоря, лавы, мощной лавы, какого-то спонтанного потока, причём потока явно полифонического, но в котором мы одновременно ещё и чувствуем определенное расслоение: одна часть этого потока — это оркестр, а другая часть, другой поток — это ударные. И это создаёт захватывающую звуковую материю, которая живёт своей очень убедительной жизнью, и имеет своё начало, свой рост и свою самоисчерпанность в конце концов — она исчерпывается самым естественным, так сказать, образом. Но об этом позже.

А здесь получилась просто пьеска типа *cantus firmus*, потому что . Я не знаю, правильно ли я употребляю это слово, но считаю, что она в какой-то степени похожа, может быть внешне, не глубоко, похожа на форму хоральной прелюдии Баха, потому что у колоколов проводится некий материал (или "песня"), который раздробляется на фразы, возникающие по ходу пьесы...

⁵⁶ «Посвящение Бетховену». Концерт для ударных и малого симфонического оркестра — 1984; dur. 18'.

⁵⁷ «Мемория 2». Концерт для ударных, клавишных и струнных — 1978; dur. 14'.

«Музыка к Фильму» — 1991; сюита для ударных и оркестра; 4 части; dur. 40'.

«Памяти Бориса Клюзнера»

1977;

для баритона, скрипки, альты, виолончели и контрабаса;

сл. Ю. Олеши («Из литературных дневников»);

dur. 4'

— Дело в том, что я уже в 1975-м году начал работу над оперой⁵⁸, о которой речь впереди. Правда, работа не шла, то есть шла, конечно, но чрезвычайно трудно. Я тогда был как раз под очень сильным впечатлением от «Лулу» Берга и понял, что со своей додекафонной техникой видимо буду работать и дальше, и для меня было совершенно неважно: соответствует ли она канонам Шёнберга или отступает от них; имеет она хоть какое-то отношение к тональности или не имеет. Но к чему я всё это говорю? А к тому, что именно тогда я наконец и нашёл свой звуковой материал, с которым и теперь работаю. Этот ряд оказался просто, ну, роковым для меня, то есть с ним связано всё дальнейшее — буквально вся моя дальнейшая композиторская судьба...

— Расскажите о Клюзнере, пожалуйста.

— О! Это очень несправедливо обойденный славой значительнейший композитор, музыкант и друг Шостаковича, кстати говоря. Это автор замечательной симфонической музыки, автор четырёх симфоний. У него просто великолепная Третья симфония на стихи японских, если не ошибаюсь, поэтов, которая исполнялась в 1990-м году. И он же автор и прекрасной ни на кого не похожей вокальной музыки — это такой "ленинградский стиль", знаете, — суровый, аскетичный, очень глубокий по-своему... Вначале он жил в Ленинграде, но его оттуда выжили благополучно. Потом вот приехал в Москву. И видимо здесь он лучше себя чувствовал. Во всяком случае, к нему относились в Москве уважительно. Он и в Союзе композиторов играл значительную роль, был вполне авторитетен. И когда, кстати, пришло время мне вступать в Союз Композиторов (не знаю, случайно ли так получилось или не без участия моих друзей), он оказался председателем приёмной комиссии на первом и как раз, кстати, самом важном, московском, этапе. Ведь там было тройное прохождение: через

⁵⁸ «Влюблённый дьявол» — 1989; сцены для голосов и инструментов; либр. В. Хачатурова по повести Жака Казота.

московский Союз композиторов, через Союз композиторов РСФСР и потом, по-моему, утверждалось это ещё и на хренниковском секретариате. Но главное было то, как автор показался в первый раз, конечно. И вот там максимально для меня благоприятно сложилось, что на этом показе председателем был Клюзнер, а Соня Губайдулина выступила и поддержала меня. Во всяком случае, всё прошло замечательно и очень добрые слова сказал именно Клюзнер.

— Вы с ним подружились?

— Нет. Вы знаете, я его видел два или три раза всего. Он как-то вдруг очень быстро постарел (видимо, перенёс много инфарктов), но при всём при этом у него было лицо старика очень умного, мыслящего, доброго, какое-то очень значительное лицо. И был он к тому же очень беспокойным человеком, который вечно совал свой нос в защиту справедливости, из-за чего, видимо, и испортил отношения с ленинградской организацией в своё время.

А смерть его была неожиданной для всех... Вот шёл он шёл где-то в Комарово, кажется, с авосечкой, купить, может быть, хлеб или картошку (я уж и не знаю) и вдруг упал и умер в одночасье. И вот сразу не стало такого человека. Володя Хачатуров тот от этого известия был совершенно безутешным. И ещё помню, что он и Боря Тобис поехали на похороны в Ленинград... Ну, вот и всё пожалуй, что я знаю относительно Клюзнера. Очень значительный композитор, который ещё ждёт своего открытия. Я в этом убеждён.

Так что идея посвятить Клюзнеру пьесу какую-то — это было закономерно вполне с моей стороны. Но вот долгое время почему-то ничего не получалось. Может быть и оттого, что я его меньше знал, чем Боря Тобис или Володя Хачатуров. Не знаю. С одной стороны, я сразу почувствовал, что это "мой человек", что с ним легко рядом. А с другой стороны, я не знал, в какой форме я могу выразить своё чувство по поводу его ухода из жизни.

И наверное всё это как-то связалось ещё и с тем, что я с детства очень любил прозу Олеши, то есть чуть ли не с тринадцати лет, когда прочёл его роман «Зависть». Просто потрясение было такое, что я даже пошёл в знаменитый писательский дом напротив Третьяковки (не помню уж, как я выведал, что он там жил). И я поднимался посмотреть на квартиру, в которой он жил чуть ли не напротив Пастернака... Ну, в общем были и какие-то романтические вот

предпосылки. Роман меня просто потряс. Без преувеличений. Кстати, сейчас вышла книга Белинкова об Олеше «Судьба и падение»⁵⁹. У Олеши была сложная трагическая судьба и Белинков понимает это. Он описывает весь этот процесс сдачи Олешей его позиций советского интеллигента. Конечно, я не берусь судить точно, но у Белинкова книга, по-видимому, незаурядная получилась. Я о ней могу лишь судить по большому отрывку, когда-то опубликованному в одном из немногих журналов (кстати, с предисловием Корнея Чуковского). Олеша, кстати, в последние годы написал очень своеобразную книгу. Он как бы нашёл себя в какой-то особой форме работы, которую назвал «Ни дня без строчки». Правда в других публикациях это произведение называлось «Из литературных дневников». Но на самом деле это, конечно, не дневник никакой, а это просто его мысли о литературе, о своих коллегах и о многом, в общем. Он ведь был человек необычайной расположенности к людям, необычайной тонкости, необычайной ранимости и одарённости. И к тому же он автор и превосходных рассказов, просто изумительных рассказов. А свои «Ни дня без строчки» он писал последние несколько лет. Потом он их распределил как-то по главам, хотя такого прямого сюжета у него не получилось, на мой взгляд. Его вдова собрала эту работу и издала. И вот, когда в 1956-м году вышла книга «Избранные произведения Ю.К. Олеши» (ещё при его жизни), то там как раз и были фрагменты этих его записок «Ни дня без строчки». На мой взгляд, это как бы выражение его последних взглядов на жизнь — "она как миг — не успеешь оглянуться, как уже и сказочке конец". Олеша вспоминает себя в детстве, как они пришли в богатый дом в Одессе и там дали ему отведать пломбир. Пломбир — это и сказка и олицетворение зажиточности дома, и главное, конечно, — это радость ребёнка. И вот он необычайно талантливо описывает, как ему говорят: "Юра ты останешься обедать? Ну, конечно! Юра останется обедать, ведь будет пломбир". И вдруг всё! Какое-то помутнение сознания — и перед нами уже старый Олеша, который идёт по улице и неожиданно слышит сзади: "Старик!". И он понимает, что всё! — круг завершён, уже никто не крикнет ему "мальчик!". Но он говорит себе всё-таки: "Может быть, это не ко мне?" И снова: "Эй, старик!" — настойчиво. "Нет, не оглянись, не может быть, чтобы это про-

⁵⁹ Белинков А.В. «Сдача и гибель советского интеллигента. Юрий Олеша», 1976. Опубликовано за рубежом.

изошло так быстро". И тут есть очень важная фраза: "Вот дурак, не оглядывается! Ведь это же я, Смерть". Понимаете, вот такое стихотворение в прозе. И меня это так потрясло, что я вдруг почему-то увидел Бориса Ключнера, идущего с этой его сеточкой-авоськой. Они, кстати, с Олешей люди одного поколения. В сущности — это ровесники или почти ровесники, это ощущение и мировоззрение людей одной судьбы, выросших в одной стране и в чём-то очень близких друг другу. Поэтому я и решил, что вправе написать на текст Олеси произведение, посвящённое Ключнеру...

Пьеса эта одначастная, и она и четырёх минут не идёт. То есть, если хотите, это форма как жизнь, проживаемая в одно мгновение, и одновременно это и тайна смерти, наверное. Что такое жизнь, собственно говоря, и почему вдруг всё обрывается? Почему ты только что, казалось бы, был мальчик, а теперь вдруг ты уже старик, и какой в этом урок во всём? Понимаете? И это для меня получилось как воплощение мироощущения людей того поколения — законное, выстраданное ими, выстраданное всей их жизнью. Если это можно, конечно, назвать мироощущением. И когда возник здесь мой ряд звуковой, то всё пошло легко, радостно.

— Александр Кузьмич, я хочу уточнить: где всё-таки впервые появился ваш звуковой ряд? В этой пьесе или в опере?

— Впервые в опере, но там всё шло тяжело, а здесь пошло легко и радостно. В тот момент, я, говоря искренне, испытал просто настоящую радость, что у меня, наконец, пошёл и в о к а л на этот ряд...

Ансамбль здесь я избрал максимально удобный для баритона — такой хорошо его оттеняющий струнный квартет. Но не простой струнный квартет — вот тоже, кстати, одна из находок, которой я горжусь. Здесь несколько находок: во-первых, удачно начавшийся вокал, ещё особые речитации и отсутствие всякой кантилены; а второе — это струнный квартет, в котором не две скрипки, а скрипка, альт, виолончель и контрабас! То есть квартет совершенно другого диапазона, более пространственного, с верхами и с особыми низами глубокими. Да, и особая ещё идея была — "инструментального окна". Но до этого я ещё скажу кое-что о моём вокале. Дело в том, что я впервые понял именно в этом произведении, что я люблю работать с прозой, даже не со стихами, а именно с прозой. Просто обожаю.

— Почему?

— Не знаю. Может быть чувствую себя с ней свободней, стихи мне своим ритмом очень мешают. Этот навязанный ритм не могу просто преодолеть до сих пор. А в прозе я свободен.

— А в ней разве нет ритма?

— Ритм там тоже есть, конечно есть. Но он мне не мешает. Я, повторяю: чувствую себя совершенно свободным. И для меня проза — это ритм, организованный, кстати, вполне музыкально. И я его "музыку" чувствую даже в повышениях и понижениях любой спонтанной речи, у каждого человека, говорящего тебе что-либо. То есть вы правильно как-то сказали, что я просто делаю стихи из прозы. И я вам берусь сделать стихи даже из "Капитала" Маркса. И здесь любое звуковое учащение или замедление обусловлено прежде всего какой-то пульсацией прозаического текста. Вряд ли, конечно, Олеша думал об этом, когда сочинял. Но, вот, понимаете? Когда текст проговаривается, то в нём зажигается ритмическое начало, как бы искры какие-то вспыхивают и поэтому и получилось, наверное, у струнных такое, скажем, "многоточие" под одной лигой или вот такая фраза у виолончелей: то пиццикато, то глиссандо, то удар по древку и так далее, и так далее. Но последнее открытие, которое я для себя, так сказать, сделал в этом произведении — оно самое важное — это идея "инструментального окна". Вот, если бы всё было проговорено, то это бы ещё мало чего стоило как композиция — должен наступить момент, как результат естественного разворачивания событий, когда нужен только инструментальный и абсолютно бессловесный текст. И это у меня впервые сделано именно здесь, но потом появится и в «Блаженных нищих», и в «Письме Зайцева»⁶⁰ и, наверняка, ещё где-то. И вот этот момент чрезвычайно важен в смысловом отношении — это и есть течение времени, тот его отрезок, так сказать, за который мальчик превратится в старика. Я убеждён, что, вот, именно в этих тактах и происходит у меня такое превращение. И, вот, собственно этим всё сказано.

Очень важное для меня сочинение...

⁶⁰ «Блаженны нищие духом» — 1988; для голоса и ансамбля; текст из Евангелия от Матфея; dur. 7'.

«Письмо Зайцева» — 1990; для голоса, струнных и большого барабана; текст С. Зайцева; dur. 7'.

«Каприччио»

1977, 1982;

для женского голоса, хора басов и инструментального ансамбля
(на три еврейские темы из сб. М. Береговского);

3 части;

dur. 15'

— «Каприччио» я люблю.
— За что?
— Ну, наверное, за то, что это одно из тех моих произведений, которое писалось без всяких систем. Оно же — как и «Слово...», и как «Блаженны нищие...»⁶¹: никаких нет ни числовых кратностей, скажем, ни вычислений и так далее. Всё писалось спонтанно абсолютно. Это редко бывает, к сожалению. Раз в несколько лет, наверное.

— А как возник замысел сочинения?

— Тут был один повод. Моя знакомая певица Полина Айнбиндер, которая теперь живёт далеко от мест наших, просила меня в течении целого ряда лет обработать для неё несколько еврейских песен. Она тогда пела исключительно еврейские песни под какой-то полужесткий ансамбль. Кстати, очень мило пела. Действительно, хорошая певица. Но дело было-то в том, что я никогда не занимался обработкой народных песен, включая даже «Торопецкие...»⁶². А почему? А потому, что как-то чувствовал, что не моё это дело. Но когда выпал час ей уехать, а это был 1977-й год, то я, знаете, испытал некоторое угрызение совести, что ли, и срочно набросал вот это «Каприччио».

— И какими источниками вы воспользовались?

— А я взял сборник очень любимого мной Моисея Береговского — это вот «Еврейские народные песни», изданные в «Советском композиторе» в 1962-м году, и остановился на песнях без слов. Там есть такой раздел. И в нём, в частности, сказано, кстати, что это специфический еврейский жанр, что есть вот такая специфическая особенность распевать на всякие слоги за столом и

⁶¹ «Слово для духовых и ударных» — 1975; dur. 9'.

«Блаженны нищие духом» — 1988; для голоса и ансамбля; текст из Евангелия от Матфея; dur. 7'.

⁶² «Три торопецкие песни» — 1972; для фортепиано; dur. 7'.

обычно в какие-то праздничные дни. Там же есть и распевы в духе фрейлехса, и иногда даже очень загадочные какие-то напевы. И как мне потом, гораздо позже исполнения «Каприччио», один человек, который знает эту область хорошо, сказал, что не исключено, что это просто канторские песни. Ну, я не могу это ни подтвердить, ни опровергнуть всё, а только хочу сказать, что я увидел совершенно мощные напевы в этом загадочном для меня разделе «Песни без слов». То есть там нет старых еврейских песен в том смысле, как вот определяет их Идельзон. (Это американский музыковед, который исследует вообще всю еврейскую музыку от её, так сказать, библейских времён и до наших дней.) Но зато есть этот раздел «Песни без слов», который сразу привлекает внимание. Во всяком случае, моё внимание остановилось на нём моментально. Я почувствовал здесь нечто, если не обязательно древнее, то явно восходящее к древности, восходящее по своему духу как бы. И я выбрал три напева без слов. Один из них — явный фрейлехс, он у меня попал в средний раздел, а два крайних: первый — это некая мировая скорбь, это плач, причём плач как напев какой-то необыкновенной силы, какой-то особой тональности вроде даже и не восточной, без всяких увеличенных секунд, без всех этих атрибутов восточной музыки; но особенно меня потряс напев, который я взял в качестве основы для третьей части — это настоящий гимн, хорал. Эту часть я назвал «Посвящение», поскольку она и есть посвящение Полине Айнбиндер и, одновременно, посвящение целой нации, народу — потрясающий мотив, но тоже не обладающий какими-то ярко этнографическими чертами. В нём как-то замечательно "играют" мажор и минор. И собственно говоря, именно этот последний напев и сделал по-моему всю вещь.

Теперь конкретно о самом сочинении. Оно написано для вокально-инструментально ансамбля, похожего на джазовый (похожего только, но не джазовый!) и голоса. Полина исполнить это в Москве не успела, потому что ноты я привёз ей в день отъезда (и то черновой вариант. Потом пришлось переделывать кое-что). А вокальная группа здесь — это несколько мужских голосов. Зато потребовалось четыре ударника. Ч е т ы р е! И один из них причём — джазовая батарея. Затем ещё рояль, скрипка, контрабас — действительно похоже на джазовый ансамбль. Но может быть и не то, что на джаз, а больше на поп-музыку. Особенно, в средней части — «Фрейлехсе». А в остальном я надеюсь, что это не похоже на

неё.

— Вы противник поп-музыки?

— Да нет. Нет! Я ничего против неё не имею. Просто вот получилось такое неожиданное сходство.

— А что общего вы видите здесь с «Торопецкими песнями»?

— Ну, во-первых — это как и «Торопецкие песни» — свободное, несистемное сочинение, не имеющее отношения ни к каким расчётам. А во-вторых — я здесь тоже играл с полиметрией, с полиразмерностью, когда, скажем, линия голосовая и линия инструментальная ритмически абсолютно независимы и сильные доли их не совпадают, и при этом они как бы и разные тоники имеют, то есть получается ткань политональная. Меня очень увлекло это ещё в «Торопецких песнях». И частично это есть ещё и в «Ноктюрнах»⁶³ — в средней части, и вот и в «Каприччио» тоже. Что я здесь сделал? Я, не обрабатывая, ввёл как собственный материал народные песни, но окружил их, пардон, как Иоганн Себастьян Бах (это я не в порядке, конечно, сравнения, а в порядке объяснения), окружил так называемыми облигатными голосами. В первой части, в напеве — всего два инструмента — рояль и голос. И рояль я уподобил древнему какому-то щипковому инструменту. Считается, что Давид играл на лире, то есть играл на струнах. И я определённые даже придумал приспособления для исполнителя. Их мне на заводе изготовили, где мои родители работали. Эти приспособления были для определённых клавиш, чтобы сразу было видно пианисту какие зажимать струн и одновременно эти звуки не гложут как на лире или цимбалах...

— И сколько клавиш "зажимало" такое приспособление?

— Шесть — *ля, си, до, ми, фа-диез и соль*. Тут игра с малым количеством звуков. Я очень это люблю. Это никакой, конечно, не минимализм в том смысле, который употребителен в наши дни. Скорее, как народная флейта какая-нибудь. У неё сколько отверстий? Четыре, пять, шесть, семь — не больше. И, тем не менее, на них целые шедевры могут создавать музыканты из народа. И на этих нотах я придумал некий облигатный контрапункт народному плачу — тоже, кстати, звучащий как плач. И вот они — эти два голоса переплетаются всё время.

Вторая часть — немножко "эстрадная" — фрейлехс. Это вроде бы весёлая, но одновременно и немножко с таким вот темноватым,

⁶³ «Ноктюрны» — 1972, 1982; для камерного ансамбля; 3 части; dur. 15'.

даже каким-то жутковатым отзвуком музыка. Жутковатость ей придают, конечно, басы — контрабас, литавры. И здесь очень важно то, что я, может быть, первый раз в своей практике написал и некое подобие обработки народной песни. В общем мне в этой части нужен был контраст, потому что я хотел передать в цикле три разных состояния: первое — скорбь, второе — это умение веселиться, радоваться даже при совершенно катастрофических исторических и бытийных обстоятельствах и третье, наконец, — мистическое — это гимн. Так вот вторая часть, она, прежде всего, для меня — это умение веселиться в праздничные дни, петь, прихлопывая, пританцовывая и так далее. И здесь же поёт хор (это напев, кстати, подлинный, взятый у Береговского), и очень примитивно изложена партия рояля. Ударные делают каждый то, что им положено. Ещё здесь по краске важно, что удваиваются контрабасы. И дальше начинаются, собственно говоря, что? — Вариации. Кстати, здесь интересна и ещё одна подробность: то ли это ошибка у Береговского в нотах, то ли (я надеюсь) это так и было изначально, но какая-то есть у него особая неквадратность — почему-то 19 тактов. Какой-то странный девятнадцатитактовый напев: за счёт может быть выпадения какого-то такта, а может быть и нет. Но если попробовать это сделать симметрично, то сразу становится неинтересно. И меня эта несимметричность очень привлекла. И я к этому напеву присоединил опять же свой контрапункт — то, что делает голос. Он здесь как некий инструмент, но и н с т р у м е н т в о к а л ь н ы й, который окружает, играет, как бы порхает над всем остальным материалом. Понимаете? И этот девятнадцатитакт проводится в оркестре (практически неосознанно) двенадцать раз. Поэтому тут нечего было писать. Я просто сочинял эти какие-то облигатные змейки и так до поры, до времени пока это не стало несколько назойливым. А вот здесь, где у меня указано *piu accelerando*, я почувствовал, что всё! — хватит — вступает джаз-батарей. Я ей указываю только некий квадратик, и дальше она играет всё, что её душе угодно. Я даю ударнику только самое первое — то, от чего можно оттолкнуться. А дальше он играет свои варианты.

И вот в процесс развития партия голоса становится всё более виртуозной, пока не достигает самых высших степеней виртуозности. И должна научиться в конце концов эдакая "еврейская Элла Фицджеральд". То, что она здесь делает — это в общем как инст-

рументальная даже партия, и её поддерживает скрипка, хотя это и не должно быть очень слышно. А в конце концов всё приходит к унисону в 17-й цифре. И тут же от этого звука "отскакивает" вот этот гимн, который есть принципиально новая — Третья часть, которая, собственно говоря, придаёт подлинный смысл всему, что было до неё. Это цель всего развития, и это же — две краски: я здесь вообще отказываюсь от какого-либо сопровождения голоса — он звучит чисто-чисто, но затем начинается мощная "осада ударных". Это — некое разрушение храма или града. И когда всё замолкает на отзвуке ударных, снова голос звучит в одиночестве.

Конечно, хотя в 19-й цифре и задумана определённая свобода ритмическая, хотелось бы всё-таки, чтобы инструменталисты играли синхронно. Но это очень трудно. Не всегда получается. Правда, в первый раз получилось, к счастью. Тогда играл Марк Пекарский с «Мадригалом», а дирижировал Виталий Катаев.

И вот, когда голос опять отпел вторую половину напева, второй его раздел, то вступает новый инструмент — литавра. И здесь трём форте начальным противопоставляется два пьяно как отзвук какой-то на этих литаврах. Казалось бы ну, что? Больше ничего нет? Ан нет! Вначале, во-первых, в виде как бы варьированном, снова все повторяется с 22-й цифры. Затем снова "осада ударных", но с тембровыми уже прибавлениями. Я каждый раз что-то прибавлял: вначале были треугольник, том-томы, рояль, а здесь ещё (цифра 23-я) и джаз-батарей. И снова этому всему материалу отвечает тихий голос солистки, и снова играют литавры, но на сей раз с одновременной игрой на басовых струнах рояля. И вот прошли два важных раздела и начинается самое важное — это когда в 26-й цифре включается напев у хора из первой цифры, который дальше не прекращает звучать, но который время от времени заглушается атакой совершенно невообразимой. Так?! Затем, сам хор исполняет этот древний (по ощущению) напев без слов из 1-й части. Но на него накладывается жуткая совершенно вся эта ударная группа, после чего всё в конце концов разваливается на части. Вот видите, вначале они играют вместе, потом каждый начинает играть уже отдельно и, так сказать, это в общем-то катастрофическое совершенно звучание, плюс к этому солистка на микрофонах поёт, продолжает вторую часть своего напева.

— А почему "на микрофонах"?

— Ну, иначе это бессмысленно вообще, это будет не слышно

при таком общем "окружении". Хотя, по-своему, в этом есть и какой-то смысл всё-таки, как вот и в "Memoria 2"⁶⁴, где ударные также совершенно уничтожают всё

И вот в какой-то момент делает знак дирижёр, а его знак относится только к ударным и роялю (голос при этом не прекращает петь) — вся эта вакханалия ударных вдруг прекращается, и вступают в 28-й цифре колокола — совершенно, казалось бы, не еврейские инструменты (ну, трубочные, правда, ненатуральные колокола). Так вот, вступают колокола и исполняют они контрапунктом к пению партию рояля из первой части, когда он там играл на струнах. И заканчивается это тем с чего началось, но с той разницей, что напев-то у голоса другой — он из третьей части, а контрапункт рояля из первой части. И голос, поскольку он раньше начал свой напев, он и раньше прекращает своё пение, а колокола заканчивают свою партию позже, уходя в полное небытие в конце. Вот и всё.

— Меццо-сопрано должно быть лирическое?

— Вообще-то лучше даже драматическое, потому что здесь требуется голос очень большой интенсивности или, точнее, лирико-драматическое. И Лида Давыдова с безупречным вкусом это всё исполнила вместе с ансамблем «Мадригал». Бесподобный музыкант. А вот запись не получилась, к сожалению.

— Почему?

— Потому, что тогдашнее руководство Дома композиторов всё сделало, чтобы запись этого исполнения не состоялась. Нужно прямо сказать. Зачем-то микрофоны поставили рядом с ударниками, а другие микрофоны просто убрали и запись получилась какая-то нелепая: голос Лиды слышен — как будто со двора она поёт, а ударника слышно так, что все "подлетают" даже.

— А кто делал ту запись, что вы мне подарили.

— Ну, это уже много лет спустя записала Елена Рубин в Ленинграде, и потом вот она же вышла и на пластинке в 1989-м году...

⁶⁴ «Memoria 2». Концерт для ударных, клавишных и струнных — 1978; dur. 14'.

«Memoria 2». Концерт для ударных, клавишных и струнных

1978;
dur. 14'

– В 1975-м году появилась у меня маленькая пьеска на полторы минуты. Называется она «Мемориал». Условно для себя я её обозначил «Memoria 1». Но о ней мы уже говорили. И вот в один прекрасный или не очень прекрасный день (Бог его знает) я почувствовал, что из этого материала может получиться и что-то другое, что здесь явно заложена какая-то скрытая возможность большой игры ударных. Но прежде, чем сочинять, я должен был понять как распоряжусь временем. Я посмотрел сколько тактов занимает «Memoria 1» — 24 такта, то есть число кратное двенадцати. Тогда я делаю следующую вещь: я беру свой ряд и пишу раздел «D» — это ряд *си – ре – ми – ре-диез – фа-диез – до – ля – си – фа – соль – ля-бемоль – ре-бемоль*. И всё: последний звук и как раз последний двутакт. Получилось, что эта пьеска распадается на двенадцать двутактов, которые я чисто схоластически — без всякого отношения к тому, что здесь происходит — разделил на двутакты. Затем я стал писать партию ударных. Как я её писал? Абсолютно спонтанно, ни в какие себя не помещая тиски, но... до определённого момента. И решил, что будет шесть ударников.

– Почему шесть, а не десять, скажем?

– Потому, что это довольно классическое число для ударных ансамблей. У Марка⁶⁵ — шесть и "страсбургские ударники" когда приезжали, то их было тоже шесть (очень, кстати, сильное впечатление 70-х годов) — значит и у меня будет шесть ударников (седьмой исполнитель — на колоколах) . Причём я чувствовал, что хочу, чтобы играли только барабаны или, говоря научным языком, только мембранофоны (под барабанами я в широком смысле понимаю и *t o m ъ* и большие барабаны). В результате у меня получилось так, что пьеса начинается и долгое время сопровождается гулом трёх больших барабанов. Раньше в первом варианте, когда была просто маленькая пьеска, использовался только один большой барабан, игравший тремоло, а здесь я сделал уже три

⁶⁵ Марк Пекарский.

больших барабана. Ну гул — это хорошо, это замечательно — три большие барабана создают невероятное! Они просто создают ощущение какой-то чуть ли не потусторонней силы. Я не знаю даже, как такое состояние иначе объяснить. Но мне было и этого мало. Мне ещё хотелось, чтобы была не просто неравномерная пульсация, а вот что-то такое, что как лава скатывается с кратера, как Марина⁶⁶ сейчас правильно сказала — "лава, в которой ещё и камни какие-то "ходят". Однако это всё было только попутное. И я искал поэтому о с о б ы й музыкальный материал, причём на уровне одной и той же и к тому же неопределённой высоты, да ещё чтобы ритмический мотив был как бы на пять долей — здесь ведь у меня нет даже формального ощущения четырёх долей — оно стирается — идут постоянные наложения ритмических фигур: один материал, потом добавился ещё один материал — вот вам одно "поли", затем ещё одно "поли", одна фактура, другая фактура и так далее, и так далее. Но мне ведь и этого показалось мало. Тогда что дальше? Я стал писать, простите, фугу. И для начала решил, что у меня будет обязательно 33 мембранофона.

— Почему?

— Ну это само по себе получилось уже, то есть не потому, что я какое-то особое значение придаю числу 33. Нет, конечно. Просто вот так неожиданно получилось. Я решил, что обязательно у каждого исполнителя будет по пять *tom*ов и по пять звуков не о п р е д е л ё н н о й в ы с о т ы. (Это я хочу подчеркнуть, потому что мне кажется — главная прелесть этих ударных, что все они неопределённой высоты.) И к тому же я решил, что, скажем, первый, третий и пятый ударники будут играть на более высоких *tom*ах, а на более низких *tom*ах (я имею в виду низко звучащих, они как раз по корпусу выше, чем те) будут играть второй, четвёртый и шестой, а басом у всех у них будет большой барабан. Но у чётных добавляется ш е с т о й инструмент: педальный большой барабан. Фактура "чётных", вступающих первыми, складывается из коротких реплик педальных больших барабанов (партия ног) на фоне непрерывного гула огромных *casse*, на которых играют руками. И вот чётные играют свою "фактуру" и тут, вдруг, в конце восьмого такта появляется фуга. То есть вначале она как бы "накапливалась", "накапливалась", а потом вдруг "прорвалась" — вот один *tom*, вот другие и так далее.

⁶⁶ Ельянова Марина Леопольдовна — супруга композитора.

– Очень страшное звучание!

– Страшное? Да! Я могу вам дать ещё и другое исполнение. Но вообще это для меня как букварь.

И для меня особенно важным было ещё и особая тембровая идея — идея начала и конца со струнным оркестром, между которыми в течении чуть ли не десяти минут звучат одни мембранофоны. Абсолютно безумная идея! Но я там нашёл некую особую форму развития. И она неожиданно для меня самого сработала. И было ощущение счастья.

– А такое содружество мембранофонов было как-то связано с Ксенакисом? Я имею ввиду его «Persephassa».

– Ну, конечно! Я уже знал это сочинение тогда, и оно мне было как раз очень интересным в этом отношении.

И я хочу подчеркнуть, что это, вероятно, радикальная, самая радикальная моя пьеса. И, конечно, она в каком-то смысле даже антимузыкальна. Ну, это, конечно, в чисто обывательском смысле. Я имею в виду, что это не красивая в обычном понимании музыка, не мелодичная. Но тем не менее, повторяю, она вызвала у меня ощущение настоящего счастья, просто огромного счастья! У меня было ощущение, что я нахожусь на "седьмом небе", когда вся эта масса ударных как какой-то поток лавы разворачивается! Я был просто в экстазе. Я не испытывал, по-моему, никогда большего счастья. И это всё прозвучало просто прекрасно даже в Доме композиторов, в этом более, чем сомнительном т о г д а в акустическом отношении зале. И я в тот момент понял кое-что для себя и новое и, в том числе, в понятии о Красоте, потому что нашёл для себя другое её определение, связанное уже с числом, с каким-то рядом, и рядом не только звуковысотным, но и в р е м е н `ы м, выходящим тоже из этого же звуковысотного ряда. И я понял, что эта симметрия, это "число", строгость, ограничение, взятое на себя, оно даёт красоту иного какого-то очень высокого плана. И кроме того, это создаёт ощущение действенности, особой действенности, когда сочинение становится ритуальным в очень широком смысле, то есть не в смысле его применения в храме или в какой-то службе конфессиональной, а в том плане, что оно есть некий акт, это некое, если хотите, даже приношение божеству искусства, в котором все "повязаны" — не только те, кто играет, кто находится на сцене, но и те, кто присутствует в зале. Раньше я чувствовал это смутно, да и то только на некоторых концертах аван-

гардной музыки. Но потом мне самому захотелось это ощущение "достичь". И я стал искать, каким образом его можно "достичь нащупь", так сказать.

Так что я сделал дальше? Я конечно мог бы продолжать писать фугу и писал её. Но это не могло идти до бесконечности. Мне нужно всё это было как-то структурировать, всё организовать.

— А что возникло раньше: fuga или вступление к ней или это происходило параллельно?

— Скорее параллельно. Потому, что мне важно было не потерять ощущение с п о н т а н н о с т и процесса сочинения. Для меня это также важно, как и процесс рациональный (у меня складывается обычно всё одновременно, то есть, как я буду дальше: структурировать что-то или развивать его неосознанно). Я стремился здесь к чему? Только к одному — чтобы партия каждого ударника была партией исключительно сольного инструмента, а не как какое-то там ритмическое или ударно-акцентирующее или просто колористическое поле. Я их понимал как солистов (вот как себя понимают индийские барабанщики), но оперирующих звуками только неопределённой высоты, хотя и разновысотными, но прежде всего звуками неопределённой высоты.

— Все "высоты" здесь условны?

— Абсолютно! Могут быть ноты или повыше или пониже, но желательно, конечно, чтобы соблюдались примерно районы определённых октав (я об этом предупреждаю в партитуре).

— Значит предполагается некая постоянная "алеаторическая новизна" при исполнении?

— Конечно. Она каждый раз будет новой, потому что в разных ансамблях разные инструменты. Но здесь надо обязательно прочесть то, что написано в партитуре.

И дальше, начиная со второй цифры, пошла работа с временными сериями точно такая же, как со звуковысотными. И она заняла двенадцать больших отрезков — двенадцать цифр. Но зато концовка (заключительные два такта) получилась вполне свободная — всё куда-то как бы "улетает".

Я не знаю музыка это или что — это о п ы т! Это некий опыт, который имел для меня очень важное значение.

Когда я услышал это сочинение на репетиции, вначале было ужасное расстройство — я чувствовал, что идёт бред просто. Но попался, слава Богу, хороший дирижёр.

– Почему "бред"?

– Ну потому, что никто ничего не понимал, и дирижёр не совсем понимал, что это такое. И тогда я с ним, как вот в случае со своей Симфонией⁶⁷, определил жёстко темпы, потому что знал, что очень важно найти какой-то особый, упругий и точный темп. Не слишком рыхлый, не слишком медленный, но и не слишком скорый, а именно какой-то абсолютно точный. И я тогда его и определил как четверть на 88. И я опять же вместе с ним выстроил абсолютно точно всю динамическую структуру: где пьяно, где начинается меццо пьяно, где меццо форте и где форте. В принципе же, это идёт как в «Болеро» Равеля — постепенно происходит неизбежное увеличение звучности. И кроме того, в н у т р и к а ж д о й ф и г у р ы свои крещендо и диминуэндо, то есть она — то более интенсивная, то менее интенсивная — всё время имеет свои "внутренние волны", которые возникают при этом как бы невольно, как будто свободно. И даже на последней репетиции я не был уверен, что не будет скандала и провала полного. А тут ещё Володя Кожухарь — дирижёр — пришёл на концерт и сказал: "Я, понимаешь, твою партитуру забыл дома". Но я хитрый — я с собой всегда другой экземпляр ношу — ну и достаю оригинал своих нот — пожалуйста — ещё лучше, чем копия. Вот играйте по оригиналу. Ну он видит, что делать нечего — придется играть. Я конечно шучу немного: может, он и не думал отказываться, а скорее всего просто забыл ноты. Но что было, то было.

– Где прошла премьера?

– В Доме композиторов 25-го декабря 1978-го года.

– И какое у вас было настроение во время исполнения?

– Вот первое, что я сейчас вспомнил — ощущение несказанной радости, потому что этот гул сразу трёх барабанов — невероятная красота. Этого никакая запись не передаёт, когда три барабана играют "в унисон". Затем вот эти импульсивные ритмические мотивы и на всем этом фоне такая трогательная музыка струнных — как ветер или языки пламени. Конечно, может быть любая ассоциация — это не принципиально, хотя пламя — вещь какая-то первозданная и мне здесь ближе всего. Но не важно. Это всё не имеет значения.

Да! Ещё на это накладываются какие-то невероятно "проникающие звуки" колоколов, напоминающие немножко 11-ю симфо-

⁶⁷ «Симфония для оркестра» — 1969; dur. 30'.

нию Шостаковича. И этот колокольный *cantus firmus* — какой-то о с о б ы й знак. Чего не знаю, но как бы знак, понимаете? И вот это соединение пластов: струнных и колоколов, гула с "подземными ударами" педального большого барабана и фуги мембрафонов — это создало такое невероятное состояние, что я в конце концов почувствовал, что буду и дальше идти этим путём, что буду этот опыт продолжать. Не обязательно в музыке вот такой же "барабанной". Это может быть и музыка, допустим, для саксофона, виолончели и вибратона.⁶⁸ Неважно!

И ещё я хочу сказать о фактурах. Когда оркестровые инструменты отыграли свою роль и затем растворились, осталась музыка только одних ударных, которая длится несколько минут до 6-й цифры. А что происходит в ней? А вот что! Фуга-то шла у первого, третьего и пятого исполнителя, а остальные — это гул и контрапункт к фуге. Так я постепенно начинаю освобождать "чётных" исполнителей от этих функций и они сами начинают включаться в фугу. Но! Играть они эту фугу начинают с конца, ракоходом то есть, сначала второй, потом четвёртый и, наконец, шестой. И вот в 9-й цифре в с е уже играют фугу. Первый, третий, пятый играют её от начала к концу, а второй, четвёртый и шестой играют в обратном направлении, то есть в ракоходе. И это приводит уже к такой уплотнённости, что и возникает ощущение вот той спрессованной звуковой лавы, о которой сказала Марина. А в момент, когда уже это становится неизбежным, тоже ракоходом вступают струнные и колокола. И в конце кончается вся эта "схоластика" и накопившаяся энергия вырывается наружу...

— Пекарский замечательно играл на премьере .

— Превосходно! И вообще, если бы не Марк, то не было бы по меньшей мере половины моих сочинений...

Так что это был первый опыт моей работы вот с таким обращением со временем. Ну, а дальше? Дальше я всячески разнообразил эту работу. Её можно будет показать потом на «Музыке для Ангела» или в «Agnus Dei»⁶⁹.

⁶⁸ «Музыка для Ангела» — 1995; трио для саксофона, вибратона и виолончели; dur. 14'.

⁶⁹ «Agnus Dei» — 1993; для хора, ударных и органа; dur. 10'.

«Сказка»

1979;

для гобоя соло;

dur. 3'

— ...Был некий сборник пьес для гобоя, который составлял наш замечательный гобоист Анатолий Любимов — известный солист тогдашнего Госоркестра. Так вот он и ещё редактор — в данном случае это Слава Шуть — обратились ко мне с просьбой: не могу ли я что-нибудь для такого сборника написать. И я написал пьесу небольшую, причём в особой манере, когда используются некоторые новые возможности духовых инструментов. В то время Дима Смирнов занимался как раз исследованием этих возможностей (он перевёл даже труд Бартолоцци о новых возможностях игры на деревянных).

Сборник получился очень информативный. Такой же, кстати, был и замечательный флейтовый сборник, составленный Ирой Лозбень.

— Здесь у вас даже д в о й н о й ф л а ж о л е т используется.

— Вот именно. Мало того, что флажолет на гобое, так ещё и двойной. Но играют. Оказывается, всё возможно. Я тогда просмотрел некоторые таблицы, но особенно, правда, не вглядывался, потому что, говоря откровенно, не очень-то люблю чисто технические задачи. Поэтому и здесь хотел написать нечто живое, как бы некую импровизацию, но в которую бы вошли обязательно и какие-то новые способы игры на гобое.

— Поэтому вы и такты не поставили?

— Отчасти. Ну, в общем это просто как бы записанная импровизация. Хотя форма в ней какая-то всё-таки есть конечно.

— И какая?

— (Ох, опять!) Ну, я бы сказал, что это скорее всего спонтанно наметившаяся quasi сонатная или лучше вот "микросонатная форма".

А эти двойные флажолеты, кстати, это уже область какой-то мистики звуковой. Когда я увидел труд Бартолоцци (мне его показал Дима Смирнов), так там есть оказывается не только трёхзвучные аккорды на духовых, но и пяти, и даже семизвучные. Это ка-

кая-то совершенно мистическая по краске игра призвуками. Для меня это как погружение в сказочный, в какой-то празвуковой мир, в историю звука. Но это, кстати, и область, которая может вообще поглотить того, кто ею всерьёз займется. А я просто как бы остановился на определённых возможностях гобоя и всё.

— Почему пьеса называется «Сказка»?

— Я здесь думал много о названии. Просто «Пьеса» — плохо, просто «Импровизация» — тоже плохо, потому что это не совсем импровизация — это микросоната, как я сказал. То есть здесь есть и главная сфера и побочная сфера, и так далее. Ну, кроме того, здесь есть и некое движение от чего-то страшного, даже безобразного в совсем светлое — в До мажор. Ведь в конце До мажор! Мне показалось, что в этом-то и есть некая идея почти любой сказки. И почему-то я вспомнил в тот момент сказку «Аленький цветочек», где как раз безобразное перевоплощается в светлое, и весь ужас, кошмары хорошо всё-таки завершаются.

— А где прошла премьера?

— Не знаю даже, была ли она вообще. Я-то Любимову всё написал и её вставили в сборник. А вот сыграл ли он её где-нибудь? Боюсь, что нет.

«Возвращенье домой»

1981;

для баритона и тринадцати инструменталистов
(два струнных квартета, два фортепиано, валторна,
два исполнителя на ударных инструментах);
сл. Д.Щедровицкого;

dur. 13'

— «Возвращенье домой» — для меня просто эпохальное сочинение, хотя и не большое — идёт всего минут 12-13. А написано оно на стихи моего любимого тогдашнего друга и поэта Димы Щедровицкого. И, что очень важно, оно входит в мой как бы пятичастный "цикл", который сочинялся на протяжении целых двенадцати лет, то есть вместе со «Словом...», «Мемогія 2», «Посвящением Бетховену» и «Праздником»⁷⁰.

— А почему вы их видите в одном "цикле"?

— У них одна и та же идея, идея "действенной музыки". Она, конечно, может быть подвергнута сомнению законному, но я считал, что пишу некую музыку, которая предназначена не просто для слушанья. Слушатель — это ведь третий участник музыкального процесса, творящий его по своему разумению вместе с композитором и исполнителем. И это какой-то его особый творческий акт, который я называл не очень удачно, может быть, "действенной музыкой". Но я думаю, что не всякая известная нам музыка обладает вот такой именно особой действенностью, таким особым сотворчеством трёх участников — композитора, исполнителя и слушателя. Есть же очень много музыки, которая не делает вас участником музыкального процесса — вы остаётесь просто его слушателем, оценщиком, если хотите. А "действенная" — это для меня какое-то особое ощущение некой внутренней реальности музыкального процесса, даже если это связано или с каким-то далёким прошлым

⁷⁰ «Слово для духовых и ударных» — 1975; dur. 9'.

«Мемогія 2». Концерт для ударных, клавишных и струнных — 1978; dur. 14'.

«Посвящение Бетховену». Концерт для ударных и малого симфонического оркестра — 1984; dur. 18'.

«Праздник». Композиция для детского и смешанного хоров и симфонического оркестра — 1987; тексты из русских певческих книг XVII века; dur. 13'.

или, напротив, даже ещё не существующим будущим. Но всё время слушатель проживает этот процесс как реальность, то есть реальность, в которой он участник действия. Понимаете? То есть всегда активное ощущение реальности. Я понимаю, что начинаю говорить о вещах недоказуемых и трудно подтверждаемых. Но я только говорю о своём собственном чувстве при сочинении. Скажем, народный какой-нибудь обряд: свадьба, похороны или какой-нибудь праздник, связанный с календарным циклом — ведь никому в голову не приходит относиться к этим вещам как к музыкальным произведениям. Нет! Все понимают, что они включены в процесс. И даже я — городской слушатель, попавший в это, всё равно включаюсь в такое музыкальное действо. И мне казалось что это утраченная первородная функция музыки, когда она была в синтезе с пластикой, с движением, с ритуалом, с обращением к каким-то особым силам. Мне казалось, что к этому нужно вернуться. Это то, что меня лично больше всего трогает в музыкальном акте. И в авангарде, между прочим, отчасти, может быть, и интуитивно к этому тоже сегодня есть возвращение. В лучших, конечно, произведениях авангарда. Того же Штокхаузена, например. По крайней мере, в ранних его сочинениях. Да и не только в ранних. И тоже у Ксенакиса, который мне ещё ближе, чем Штокхаузен. Возвращаясь же к своему скромному творчеству, скажу, что я к тому времени уже написал «Меморию 2». То есть я как бы вылепил некий свой язык, связанный с временной структурой, которая может быть выражена в числовом смысле, но совсем не в том смысле, что это математически рассчитано. Нет! Это не математика! Совсем не математика! Есть, конечно: первое, второе, третье; потом второе, третье, первое, четвёртое и так далее, или это может быть какое-то a-b-c-d с перестановками дальнейшими. Но для меня важно здесь только то, что есть некая, поддающаяся числовому выражению, структура и что в ней играют конструктивную роль некие числовые закономерности, и всё! А дальше что? А дальше я просто играю. Если помните, то в «Мемория 2» я всё пространство разделил на двенадцать частей и внутри каждой части сделал ещё двенадцать "молекул" — элементарных частей. И вот я начинаю играть там этими временными последовательностями таким образом, как, скажем, Шёнберг играл своими звуковысотными единицами. Но у меня получаются только ракоходные перестановки, потому что материал-то не звуковысотный, а временной, и здесь солирующий

инструмент — большой барабан (tam-tam — это только краска). И, значит, здесь надо обязательно обратить внимание на партию большого барабана. Вы заметили — он играет всю дорогу. Вот он-то и есть настоящий магический инструмент этого ритуала... А объяснять стихи Щедровицкого я не берусь.

— Почему?

— Потому что, если бы я пытался перед тем как писать музыку себе объяснить какой-либо текст, то я бы и не начинал сочинять. Я к нему отнёсся с полным доверием. Что есть этот текст? Это есть возвращение куда-то, откуда ты пришёл. А играть можно любыми смысловыми оттенками. Я, например, представлял себе нашу кратовскую местность, где мы лето проводили. Даже видел пейзаж какой-то сосновый. Можно это объяснять и более конкретно, а можно и совсем в ином смысле, уходить совсем в другие сферы. Для меня важно одно — что текст этот ярко зрителен, что буквально видишь его. В чём его достоинство? А в том, что видишь и чертополох как бы, и что "я снова здесь" и так далее. Он зрителен, и он толкает на музыку. Как в своё время был для меня очень зрителен текст Тейфа в «Трёх стихотворениях»⁷¹. Я видел даже эту девочку Анну Франк, стоящую на краю, и меня это подвигло. Или когда человек входит в мёртвый город, где все умерли, а человек этот — весёлый музыкант. Зрительность — важнейший момент при создании такой композиции. Важнейший! Она толкает! На самом-то деле у Создателя, простите за такие громкие слова, нет, конечно, никакого разделения на зрительность и слуховое ощущение — это всё одно, единое. А у нас же разные органы чувств, и мы это всё разделяем. И поэтому так часто у нас это белое, а это вот громкое или тихое. Я же чувствую, что всё это слито — сущность одна. Так что теперь могу и более конкретно рассказать о сочинении.

Здесь был самый сложный расчёт, расчётливая работа, которая шла параллельно и даже неразрывно с порывом эмоциональным, связанным, конечно, со стихами в первую очередь. Очень сильные! Очень толкающие на музыку! И хотя на стихи я пишу редко (они мне "мешают" своим уже заданным ритмом), но здесь всё сложилось по другому, здесь всё другое. Я как бы некую маршевость услышал в этих стихах: вот человек идёт, идёт со своим

⁷¹ «Три стихотворения Моисея Тейфа» — 1966; для баса и фортепиано (перевод Ю. Мориц); dur. 9'.

ритмом — марш явный. И, кстати, это слышно не у ударных, а именно в вокальной партии, и это необычно. Затем я обратил внимание, что здесь помимо важного для меня числового метода, о котором я говорил, в самих стихах есть возможность работать и с моим числом 12 поскольку здесь шестистрочие, но есть и возможность работать с числом 7. Число 7 в этом сочинение тоже для меня играет большую роль.

— Почему?

— А вот почему! Если помните, когда я писал «Памяти Бориса Клюзнера»⁷², то там есть идея "инструментального окна". Едва ли не более важная, чем то, что делает голос. И здесь это "инструментальное окно" — есть совершенно необходимый раздел сочинения — ещё одна строфа не произнесённая голосом. И эта ещё одна строфа, собственно говоря, она-то снова и прокручивает всё, что говорится в тексте. Она как бы "прокручивает" языком музыки всё это. Она естественно по количеству тактов, по размеру равняется строфе с голосом. Значит вначале получается пять разделов или пять строф, а шестой раздел — это как раз "инструментальное окно", где снова проходит весь тот же сюжет, который разворачивается в тексте, но, как я уже сказал, проходит чисто музыкально. А седьмой раздел — как раз шестая строфа из Щедровицкого — это и есть "Возвращенье домой",

— Не понимаю?

— Ну потому, что этот "дом" — это тот же си-бемольный аккорд.

— Теперь понятно. А когда вы говорите, что в "инструментальном окне" повторяется предшествующий ход событий, что имеется в виду?

— То, что идёт по всему развитию: от тихого к катастрофе, от созерцательного к трагическому — вот такое драматическое нарастание.

— Но музыкальный текст не повторяется.

— Правильно. Музыкальный текст не повторяется. Но повторяется смысловой сюжет (что я имею в виду?): от созерцания к катастрофе, к жертве, а, может быть, даже и к смерти. Но в конце происходит очень важное преобразование. Преображение в

⁷² «Памяти Бориса Клюзнера» — 1977; для баритона, скрипки, альта, виолончели и контрабаса; сл. Ю. Олеши («Из литературных дневников»); 1988; dur. 4'.

Си-бемоль мажор...

Теперь давайте о числовой работе. О ней очень трудно говорить, потому что она огромная. Я писал это не меньше года — мне важно было всё сделать не только с любовью, не только эмоционально, но и точно сделать, потому что для меня в этих пропорциях, можно сказать, душа заключена. Душа ведь это есть не есть нечто рыхлое, бесформенное — что хочу, то и ворочу. Просчитывалось, конечно, время прежде всего. И кроме того, я ведь тогда же писал и оперу⁷³, и здесь я использовал тот же звуковой ряд: *си-бемоль, ре, ми, ре-диез, фа-диез, до, ля, си* и так далее. То есть вначале *си-бемоль* и *ре* очень долгое (смотрите на партию фортепиано №1, где как раз и появляется добавление к этому *си-бемоль* звука *ре*), и затем: *ми, ре-диез, фа-диез, до, ля, си, фа, соль, ля-бемоль* и *ре-бемоль*, то есть просто идёт почти обычная тональная музыка. И вот уже этот ряд есть и полностью⁷⁴. И дальше он развивается по той же схеме, что и в тех произведениях.

— Вы говорите: "тональная музыка". А как это "вяжется" с сонорикой сопровождения?

— Сонорика? Так здесь и то и другое. Всё вместе, так сказать, то есть в том смысле, в каком говорил у вас в книге Денисов, что для него Ре мажорный аккорд это не есть только тонально-функциональное что-то, а это и сонорная сущность. Так он ощущает. Но мне мало одной сонорности. Я очень ценю тональную функциональность. Я считаю, что она не может быть исчерпана никогда, что это не есть что-то преходящее — то, что уже завоёвано в историческом развитии музыки. Нет! Напротив! Оно остается с нами всегда! Раз мы переживаем симфонии Бетховена, Моцарта, Малера, Шнитке, Берио — мы "переживаем" и ту функциональность, которая там есть. Она же строит форму. И как строит! Я ею дышу! Она для меня, как воздух! Но ещё есть и моя собственная функциональность, которая заключена уже в самом моём ряду. Я уже говорил, что в этом ряду есть движение от *си-бемоль* к *ре-бемолю*. И в самом ряду заключено совершенно очевидное тяготение от одного звука к другому, некое движение (обязательное даже). Как я могу не обращать на это внимание? Я обращаю, и совершенно сознательно обращаю. Но вначале, я повторяю, до этого

⁷³ «Влюблённый дьявол» — 1989; сцены для голосов и инструментов; либр.
⁷⁴ В. Хачатурова по повести Жака Казота.

⁵⁴ страница издания — Д.Ш.

есть ещё и тональность совсем в архитрадиционном смысле, помимо той тональности, которая есть и в моей серии, в её неизбежных тяготениях между составляющими её нотами, то есть наличествует и тональность в самом обычном значении, в функциональности старого доброго 19-го века...

В этой партитуре всё делится на два и по одному представлено только голос и валторна. Все остальные инструменты — по два: два ударника, два рояля, две группы струнных — первые струнные и вторые: две скрипки, два альты, две виолончели, два контрабаса. Поначалу участвуют вторые струнные и второй рояль. Рояль подкрепляет гармонию струнных и одновременно подкрепляет ритм *cassы*. А что делают струнные? Они делают совершенно примитивные вещи: тоника, доминанта, субдоминанта, то есть последние две функции идут в обратной последовательности. Я, к сожалению, здесь неудачно расставил цифры. Сейчас я бы расставил иначе. Их надо было расставлять ровно на четыре такта раньше.

— А почему так произошло?

— Просто я ставил их тогда по тексту и не ставил вначале первую цифру, а ставлю её на пятом такте. Но на самом деле первая цифра должна идти сначала. И тогда возникнет смещение цифр по всему произведению. Это необходимо знать на всякий случай. Или вот в третьей строфе. Что здесь происходит? Во-первых, присоединяется первый рояль и начинается первый контрапункт.

— Но у вас уже был контрапункт вторых струнных и ритмоструктуры ударных.

— Да, верно. И они к тому же там поддерживаются и басами рояля, и ещё и голоса. Но меня интересует здесь скорее контрапункт не линий как в «Каприччио»⁷⁵, а контрапункт групп, как говорил Денисов. Поэтому, по началу, второй рояль остаётся в той же роли, что и был: он поддерживает смену аккордов у струнных и поддерживает ритм большого барабана. А вот другой рояль начинает маленькие обновления. И здесь происходит как раз то, о чём Шнитке у вас замечательно сказал, что он любит форму, в которой происходят такие едва заметные изменения, которые в конце концов своим количеством приводят нас к совершенно новому композиционному качеству, то есть мы оказываемся уже в новом совер-

⁷⁵ «Каприччио» — 1977, 1982; для женского голоса, хора басов и инструментального ансамбля (на три еврейские темы из сб. М. Береговского); 3 части; dur. 15'.

шенно качественном состоянии. Вот так с 57-го такта как раз и начинается вклинивание моей серии — как бы исподволь. Ну, а что дальше? А дальше — простейшая тонико-доминантная гармония обогащается всеми двенадцатью тонами. И каждый тон, каждый звук становится частью этой тональной системы (хочу я или нет), он становится частью "большой гармонии" — всё объединяется в одно — это большая тональная и по-своему традиционная гармония на мой взгляд. Это первое! Во-вторых, в этой "большой гармонии" тоже намечаются изменения: постепенно нарушается изначальная функциональная последовательность, и это приводит к чему? А к тому, что в 73-м такте появляется Соль мажорный аккорд. Значит получается как бы тональная последовательность из Си-бемоль мажора в Соль мажор — а это уже какое-то событие, особенно когда так редко, как у меня, меняются аккорды. Тут каждый аккорд — это целое событие, и очень важное. После Соль мажора появляется *фа*. Получается последовательность аккордов *си-бемоль – соль – фа*. И к чему же это приводит? А к тому, что *фа* переходит в *си* и получается *си – фа – ля – до*. Это что? Это доминанта ми минора. Правда? И вот четвёртая строфа начинается в ми миноре (момент *roso più mosso*) и здесь сменилась принципиально "большая гармония". И в результате осуществился некий переход к ми минору. И он ещё подтверждается вторым роялем — уплотняется им как бы. А у первого фортепиано продолжает идти своя жизнь: она идёт свободно, свободно. Почему так? А потому, что (я не помню, конечно, до какой степени я делал это сознательно, но это не имеет значения), потому что текст здесь драматизируется. Вначале речь шла о человеке, который в созерцательном состоянии пребывает, а тут вдруг текст драматизируется: "Я бывал в смешенье судеб сразу всеми и в отчаянье" (появляется отчаянье!), "спасенье узнавал, был прологом и узлом в земной поэме, открывал страстей всемирный карнавал", то есть тут какие-то драматические образцы возникают и совершенно параллельно этому драматизируется и сама гармония музыкальной ткани. Не только идёт какое-то убыстрение, допустим (это было бы элементарно), но и в самой гармонии это отражено, потому появляется снова минор (последовательность получается такая: ми минор, Ля мажор — мажорная субдоминанта в ми миноре, затем какое-то подобие ре минорного аккорда и плюс новый участник в конце этой строфы — *Dies irae*, но без первого звука — как бы продолжение *dies irae*:

ми – фа – ре – ми, до... Затем ещё раз *ми* минор. И весь этот *ми* минорный раздел — это то, что принято в традиционном музыковедении, по-моему, называть побочной партией. Но мне не нравится слово *побочная* только по одной причине, что это предполагает нечто как бы вторичное, менее важное. На самом деле это такая же главная по своему значению партия. Я бы так сказал. И вот она первый раз прошла, и наступает пятый раздел. Между прочим, смотрите, что к этому времени произошло: совершенно подспудно (о чём я забыл, кстати, упомянуть) ещё в 4-й строфе (даже немножко загодя — за два такта до этого *ми* минора) уже начинают играть первые струнные (вначале виолончель). Я очень люблю, когда тембры одного раздела возникают или, наоборот, исчезают в окружающих разделах, то есть предыдущем или последующем, немножечко раньше или немножечко позже, как бы незаметно. И здесь вначале даже думается, что это вроде какого-то украшения. Нет! Ничего подобного. Это тема фуги, но фуги на ту же серию — начинается следующий ряд: *си, ми, фа, соль, ре-бемоль, ми-бемоль, до* — это один из вариантов моего ряда. И вся дальнейшая fuga основана на этом варианте. Её тема получилась довольно длинная (до вступления альты). Затем, как и полагается фуге, здесь есть вступление от *до* и ответ в *соль* и получается даже канон! Далее вступает скрипка на *до* — третье проведение. И последним вступит на *соль* контрабас — бесконечный канон! — совершенно такой педантичный по-немецки. Но только этого никто не слышит почему-то...

– А трели здесь...

– Это пришло от «Мемория 2». Она начинается как раз с трелей. По-моему звук можно понимать либо как буквально ясно взятый тон, но можно понимать его и как вибрирующий, то есть на грани всё время колеблющейся высоты. И это и чисто эмоциональное состояние, и это какая-то своя как бы сонорика. А здесь они — выявление просто состояния тревоги скорее всего. И здесь же мы сами, не заметив, оказываемся в пятой строфе с полифонией двух групп. Это очень важный момент.

– Однако у вас в партитуре не два пласта, а три и опять же с явной сонористичностью в общем своём звучании. Это так?

– Я согласен. Но я хотел остановить ваше внимание прежде всего на *контрапункте* групп. Для меня здесь была важна прежде всего работа с группами. Я просто наслаждался ею.

Теперь, что происходит дальше? Дальше подход к кульминации, которая возникает к концу пятой цифры, где появляются очень важные слова: "И от казни уберечься не успел, Босиком прошёл весь этот век" (слова-то какие! Какой-то Иисус Христос получается), и у меня здесь тоже всё "идёт", "идёт", "растёт" и в *ми-бемоль* упирается, и начинается новый раздел — шестой — то, что я и назвал "инструментальным окном" (141-й такт, цифра 6) — идёт чисто инструментальный сюжет, после того, как он был изложен вокально. И в чём же он заключается? Полноценно вступил второй рояль (до *ми-бемоля* четыре такта): он отказался, наконец, от своей уплотняющей функции и стал играть самостоятельно. В результате получился даже диалог двух роялей: одна фраза — ответ, побольше фраза — опять ответ. Идёт разговор двух роялей на равных — это уже два солиста. К с а s s'e присоединяются литавры, поскольку уже нет октавного баса рояля. И здесь всюду идёт к а н о н. Он продолжается совершенно независимо от всего, что происходит. Он идёт сам по себе. И важно — так же классично, как была экспозиция главной — Си-бемоль мажор, а побочная — в ми миноре. А затем начинается чуть ли не классический тональный план разработки, то есть мы попадаем из ми минора в субдоминантовую сферу Си-бемоль мажора (ведь любая разработка традиционной фуги начинается практически с утверждения субдоминантовой сферы) — мы оказываемся в Ми-бемоль мажоре. И он в конце концов сменяется доминантой Си-бемоль мажора (в самом конце раздела). Но это слушатель не столько слышит, а сколько подсознательно ощущает. Я убеждён, что слышать — это только п е р в а я привилегия слушателя. В т о р а я же его привилегия — ощущать! И если есть в каждой линии (будь то линия каждого инструмента или линия гармоническая) какая-то живая логика движения, то слушатель эту логику подсознательно ощущает как логику целого. Поэтому даже, если он реально не осознаёт этого (что как раз и хорошо очень — значит он заворожён самой музыкой, он уже не думает ни о каких её конструкциях), а именно ощущает такой Ми-бемоль мажор или ощущает даже только сам тембр удара этого Ми-бемоль мажорного аккорда (кстати, хотя второй рояль и начинает играть здесь полноправную роль, он находит и момент, чтобы этот аккорд подчеркнуть всё-таки). И, действительно, трудно услышать здесь что-то тонально конкретное — уж очень нот много — вся двенадцатитоновая тем-

перация здесь начинает полностью себя "играть", так сказать. И к тому же на основе мощного фундаментального пласта вторых струнных, на который накладываются все, кстати, частные гармонии, а здесь их просто полным-полно. Я здесь много играл и прослушивал каждый практически аккорд, и то как они сменяются, и обнаружил, что они имеют свою тональную логику, свои отклонения, если хотите, но что они всё равно по большому счету одновременно являются и частью моей "большой гармонии". Понимаете? И в этом я и видел и и г р у и п р е л е с т ь такой звуковой материи. А "большая гармония" здесь такова: это и *ми-бемоль*, и аккорд, состоящий из звуков *си*, *ми*, *до-диез*, *соль*, *си-бемоль* — трудно определимый, кстати, функционально аккорд; затем он сменяется на откровенно доминантовый аккорд по отношению к *Ми-бемоль* мажору (*си-бемоль*, *ре*, *соль*, *си-бемоль*) — как бы доминанта с секстой. Но эта доминанта с секстой, в свою очередь, сменяется на *си*, *ми-бемоль*, *ля*, *ми-бемоль* — здесь играет контрабас пятиструнный (у него *до* перестраивается на *си*), и получается в конце концов такой заключительный аккорд всего этого движения, как *до-бемоль*, *ми-бемоль*, *ля* — своеобразная доминанта *си-бемоля*. И это всё, что касается гармонического плана — здесь — 169-й такт — мы оказываемся опять "д о м а".

И ещё я одну важную вещь хочу сказать о временной структуре. Я много говорил о звуке, но ведь есть ещё и работа со временем, которая для меня не менее важна — это моя "двенадцатикратная система времени". Каким образом я здесь с ней работаю? Вот, например, время в партии большого барабана. Оно конечно имеет и смысловое и даже тематическое важное значение. Я его придумывал как некую мысль в шесть строф. И обратите внимание, это ш е с т ь строф, которые охватывают и пять строф самого Щедровицкого, и ещё шестую строфу инструментальную. А там где шесть — там и двенадцать, то есть каждая строфа делится пополам и идёт чисто числовая работа. Зачем приходилось это продельывать? Работа, конечно, трудная, но увлекательная. Я испытал тогда большое удовольствие. Дело в том, что число тактов в каждой цифре не кратное двенадцати. Их 28 в каждой строфе, а это число не делится на 12, а почему-то хотелось. Я просто чувствовал, что нужно что-то придумать такое, чтобы партия большого барабана была изложена во всё той же двенадцатикратной и милой моему сердцу манере. Для этого я пошёл на хитрость. Я в черновике записал партию большого барабана иначе, чем в партитуре —

на семь четвертей, причём в темпе $\theta = 90$ в отличие от партитурного $\theta = 60$; в результате двенадцатитакт большого барабана оказался равным четырнадцатитакту партитурному, а это половина строфы, что позволяет каждый такт черновика обозначить одним из этих звуков серии, а затем выстроить серию второго порядка из двенадцать полустроф. При возвращении сочинённого материала к партитурной нотации ровные восьмые длительности черновика превратились в триоли! Это одна из самых захватывающих числовых игр в моей практике.

— Расскажите, пожалуйста, об исполнениях этого сочинения.

— Официальных исполнений было пока только три. Первое — это то, которое прозвучало в Доме композитора, где пел Володя Хачатуров, дирижировал Володя Понькин, а играл ансамбль, кажется, кинематографии. Второе было в Ленинграде, где-то в восьмидесятые годы. Там пел Александр Морозов, а дирижировал Александр Титов, которому, кстати, посвящён мой «Праздник» (он вообще не раз прекрасно исполнял мои сочинения). И ещё одно исполнение — это «Шёнберг-ансамбль» — в Голландии. Здесь всё творил замечательный, просто гениальный дирижёр — Рейнберт де Леу...

«Досуги Козьмы Пруtkова»

1982;

для баритона и ансамбля ударных;
тексты из произведений Козьмы Пруtkова;

3 части;

dur. 12'

— «Козьма Пруtkов» — это отдых, даже радость такая была. Сочинялся он где-то зимой 1982-го года. А состав ансамбля, по моему, довольно необычный получился — ведь одни только ударные и голос, потому что произведение писалось в общем для Марка Пекарского и Володи Хачатурова, которым оно и посвящено. В принципе здесь шесть основных исполнителей, но есть и седьмой, у которого — "бич", русская трещотка и Stabpandeira — такая погремушка на рукоятке.

Как я мыслю в этом сочинении ударный оркестр? Исключительно по принципу симфонического, если иметь в виду, конечно, не определённые струнные и другие какие-то инструменты, а просто высотно определённые ударные и просто шумовые. Роль "струнных" здесь играют все эти tom-tom`ы а медяшки — тут я взял другие инструменты, которые, естественно, тоже были у Марка Пекарского — это колокольчики, треугольник, вибрафон, маримбофон, tam-tam. Роль же "деревянных" исполняют наборы "черепашек", wood-block`ов и temple-block`ов. Вокальная партия писалась в соответствии с голосовыми возможностями Володи Хачатурова. Поэтому у него здесь и Sprechstimme, и просто речь, и пение, и шёпот, и фальцет даже. В общем, много чего.

— И двенадцатикратность свою вы тоже не забыли?!

— Не забыл. Но только это как бы пародия скорее на мою двенадцатикратную временную методику. И, кроме того, ею пронизана одна первая часть...

— Звуковысотная ваша серия тоже соблюдается.

— Соблюдается. Но у большинства ударных, естественно, нет определённой звуковысотности. Вот, например, условно говоря, такт "си-бемольный" — это "черепахи панцири" и, как видите, здесь нет никакой определённой звуковысотности. Это просто как бы высокая разновидность деревянных барабанчиков. Есть деревянные барабанчики (wood-block`и), есть temple-block`и (они ниже

звучат, чем wood-block и), а самые высокие — это "черепашки". Они звучат совсем высоко, как пикколо "wood-blockов". Получается карикатурная игра как бы на каких-то костяшках — некий ксилофон без определённой высоты звука. И вот на этом карикатурном сопровождении и излагает свой «Проект» Козьма Прутков⁷⁶. А в чём проект заключается? В том, что поскольку существует различие во взглядах и убеждениях, а всякому дворянину свойственно желание не ошибаться, то удовлетворить это желание должен общий "материал для мнения". А какой должен быть этот "материал для мнения"? Единый орган! И Козьма определяет этот орган установить в виде некоего обязательного для всех граждан издания. А всем, кто не подписывается на него, а подписывается на разные зловерные издания, надо это вменить в обязанность. Вот такой у него был «Проект», который, к несчастью, осуществили в нашей стране в своё время. Сам «Проект» изложен в четырёх разделах и является первой частью «Досугов...». Он написан в жанре марша. И чем дальше, тем это больше обнаруживается. Вначале возбужденная речь очень увлечённого и немножко нервного человека (à la наш господин Жириновский), который торопится донести своё крайне ценное мнение; затем прибавляются — во втором разделе — вдруг звуковысотные тоны. Играют здесь на звуках *си-бемоль* и *ре*. Очень долго и довольно назойливо. И Козьма тоже "играет" на этих *си-бемоль*, *ре* ("Принимая во внимание необходимость установления"). Потом наконец, он всё-таки попадает на *ми* — третий звук ("Не скрою"), затем четвёртый звук — *ре*, пятый — *фа-диез* и так далее. В конце концов вся серия доводится до конца и далее следуют инварианты, ну, как было в «Памяти Бориса Ключнера»⁷⁷ (это, в общем, произведение из той же "конструктивной цепочки" — я имею в виду вокал, конечно). И, наконец, третий раздел — марш в чистом виде: вступают три

⁷⁶ "Козьма Прутков, коллективный псевдоним, под которым в журналах «Современник», «Искра» и др. выступали в 1850—1860-е гг. поэты А. К. Толстой и братья Жемчужниковы (Алексей, Владимир и Александр Михайловичи). Сатирические стихи, афоризмы Козьмы Пруткова и самый его образ высмеивали умственный застой, политическую «благонамеренность», пародировали литературное эпигонство" БЭКиМ, 2002.

«Проект: о введении единомыслия в России» был впервые опубликован в журнале «Современник» в 1864 году.

«Памяти Бориса Ключнера» — 1977; для баритона, скрипки, альты, виолончели и контрабаса; сл. Ю. Олеси («Из литературных дневников»); dur. 4'.

барабана малых — сопрано, альт и низкий малый барабан. И играют марш, тот же марш на ту же ритмотему. И в конце концов они все сходятся в какой-то момент в унисон — все приходят к единому ранжиру⁷⁸, как и полагается для всех правильно мыслящих граждан. И заключение — со слов "вменить в обязанность"...

Если к первой части я отношусь как какому-то произведению, даже могущему быть исполненному отдельно — «Проект» для голоса и ударного ансамбля, то вторая — это "довески", это уже капустник. Там был марш. Здесь вальс. В основе его, опять же, афоризмы Козьмы Петровича Пруtkова. Вот, например: "Ветер есть дыхание природы", "доблий муж подобен мавзолею", — все эти ценные мысли идут под чистый додекафонный вальс. Или вот афоризм: "Не всё стриги, что растёт" — это место вызвало большое оживление в зале, кстати. Дальше другие афоризмы. Ну, а в третьей части моего сочинения Пруtkов выступает уже как "стихотворец". Это несчастливая часть.

– Почему "несчастливая"?

– По причине её полной неисполнимости. Она очень трудная и для ударных, и для голоса. Ни разу не удалось это сыграть так как записано.

– Даже Марк Пекарский не смог?

– Так её надо учить сто тринадцать раз, а стоит ли она такого количества репетиций? Так что ни одного исполнения стоящего не было.⁷⁹

⁷⁸ 11-я страница рукописи — Д.Ш.

⁷⁹ "Сейчас, когда произведение "отстоялось" в двухчастной форме (без бывшего финала), вторая часть («Мысли и афоризмы») мне уже не кажется капустником" (из бесед с композитором 2007-го года).

«Три романса на стихи Александра Пушкина и Дмитрия Щедровицкого»

1983;

для баритона и фортепиано;

dur. 9'

— Дело в том, что у меня всегда были проблемы с вокальной музыкой, и связаны они прежде всего с моим особым отношением к слову.

— Что это за проблемы, если не секрет?

— Секрета здесь никакого нет. Хотя "сформулировать" мне это не просто, конечно. Ну, если поконкретнее, то я всегда остро ощущаю какую-то "страшную трудность" соединения русского стиха пушкинской эпохи с современным музыкальным языком. А почему, я не берусь вам объяснить. Вот мне кажется, например, что это блестяще вроде бы разрешали такие выдающиеся мастера как Шостакович, Свиридов или Денисов. У них есть пушкинские стихи, просто г е н и а л ь н о воплощённые. Но в большинстве случаев и даже у них меня всё-таки эти соединения не совсем удовлетворяют — я чувствую несостыкованность такой вот естественной словесной ткани с языком современной музыки. Получается как бы стихи отдельно, а стиль композиторский отдельно. И вот мне самому тоже трудно найти такую правду, правду звучания подобных текстов. И в этом цикле я пытался решить эту проблему. Но он в каком-то смысле оказался для меня пораженческим. И так и мои друзья отнеслись к нему — он мало кому нравится. Мне кажется, и Соне он не понравился совершенно⁸⁰. Она ни слова не сказала, когда услышала. А, с другой стороны, я всё-таки склонен считать, что я поступил правильно, когда взялся за него. Это ведь были мои самые искренние чувства той поры, и во многом всё это связано с моим отношением к жене. Ведь это сочинение ей к тому же и посвящено.

И ещё мне хотелось написать вокальное произведение, исходя из моего представления о городском романсе, как он понимался в России во времена, скажем, Пушкина. И мне казалось, что если здесь и должно быть некое движение гармонического языка, кото-

⁸⁰ София Губайдулина.

рое неизбежно возникает у любого современного автора, то оно должно быть очень внутренним, не декларативным, а идущим из каких-то душевных источников. Короче говоря, я хотел написать, не мудрствуя лукаво, просто три именно р о м а н а: два на стихотворения Пушкина и один — он где-то годом раньше у меня был уже написан — на стихи Щедровицкого. У Пушкина я взял антитезу: Демон — Ангел. И здесь очень сказался скепсис, разъедающий как бы, но, вместе с тем обладающий и обаянием колоссальной силы. Колоссальной! И для меня — это оказалось очень важным моментом. Это ведь действительно, согласитесь, большая тема. И это есть и в его «Ангеле», где он, с другой стороны, написал и прекрасные слова о кающемся Демоне. Ведь что мы вначале видим?

"В дверях Эдема Ангел нежный
Главой поникшею сиял,
А Демон мрачный и мятежный
Над бездной адскою летал.
Прости,— он рек, Тебя я видел,
И ты не даром мне сиял,
Не всё я в небе ненавидел,
Не всё я в мире презирал".

Это, конечно, и о с а м о м Пушкине. Это вот та борьба стихий, которая есть в душе каждого человека. Но у Пушкина, как у гения, это выверено с классической простотой. И мне показалось очень естественным добавить сюда немножко такую шубертианскую *lied*, но уже на стихи Мити Щедровицкого. Здесь герой ещё и не демон и не ангел:

"Там муравьи копали,
Фундамент возводя,
И маленькие пальмы
Лоснились от дождя,
И жил народ любезный
В стране лесов и вил,
А он, как дух небесный,
Над нею волен был.
Но мальчик стал подростком.
И ощутил скорбя
В садах под корнем скользким,

В такой стране себя.
И только много позже,
Покинув путь кривой,
Внезапно понял с дрожью,
Кто смотрит на него".

Понимаете, в каком смысле это продолжение всё той же темы?
И тема эта — всё то же созревание души!

А так, вообще, я не придаю большого значения этим вокальным миниатюрам. Это опыт. Но я ни от чего не отказываюсь. Просто, когда я пишу вот такого рода сочинения, иногда чувствую скрытое или явное недоумение своих друзей. Но я очень их люблю и считаю, что прямота в наших отношениях дороже лицемерия и всяких похвал. В то же время я считаю, что на самом-то деле я никому ничего не должен по большому счёту. И ни одно недоумение или даже проклятие меня никогда не отворотит от того, что я делаю по убеждению...

Форма в «Демоне...», по-моему, не совсем традиционная — некуплетная, потому что здесь в каждом разделе всегда новый материал, то есть всё воссоздаётся заново — каждая строфа имеет своё решение. И к тому же и репризность некоторая есть, конечно, небуквальная. Я не знаю, как это назвать. Для меня здесь важно только одно — есть раздел, где возникает образ Демона и вместе с ним рождается такая таинственная, искушающая как бы вас гармоническая ткань. И ещё для меня важно, что это тональная музыка, но свободно себя выражающая гармонически. Я здесь свободно пользуюсь всем звуковым арсеналом, но вне каких-либо обязательств, что ли, перед какой-либо звуковой системой. И здесь есть даже мажоро-минор, если кому-то нужно его найти. Здесь всё это есть. И здесь, кстати, в фортепианной партии есть и отголосок моего "инструментального окна", о котором я вам уже рассказывал и который я люблю вообще в музыке. Не только в своей — и у Шуберта, и у Денисова, и у кого угодно. Мне кажется что вокальная музыка, лишённая этих окон, лишённая этих инструментальных высказываний деревенеет как бы, она теряет гибкость, перестает "дышать" просто.

— Скажите, а почему, как только появляются слова: "В дверях Эдема Ангел нежный", то одновременно в музыкальной ткани

возникает статика?⁸¹

— Понимаете ли? Всё, что связано здесь с ангельским и с Богом, и с высшим миром — это обязательно неподвижно, потому что всё уже свершилось и достигло своей духовной гармонии. Это застывший мир. В то время как жизнь человеческая, полная волнений, страданий, катастроф, как раз всегда в движении, но движении каком-то неупорядоченном, в смятении даже. И это поток жизни, идущей к нам от Демона — всё бурлит, движется, меняется, сталкивается, уничтожается, а "горный мир" — он же статичен: это уже обретенная Истина — это Высший мир.

— Цикл исполняется целиком?

— Совсем редко. Чаще исполняют пушкинскую его часть, изданную «Советским композитором» в 1988 году.

⁸¹ Речь идёт о романсе «Ангел» — Д.Ш.

«Посвящение Бетховену». Концерт для ударных и малого симфонического оркестра

1984;
dur. 18'

— Это продолжение того "цикла" из пяти сочинений⁸², о котором я вам уже говорил и которые я в семидесятых, и в начале восьмидесятых определял как "действенные".

— А сейчас эта действенность вас уже не волнует?

— Почему не волнует? Просто сейчас это ушло вглубь, носит больше внутренний характер, а тогда оно открыто мною декларировалось.

— Что в этом сочинении декларируется в первую очередь?

— Ну, с одной стороны, — то, что связано с моими увлечениями авангардом, а с другой стороны, и с изучением восточной инструментальной традиции. Например, индийские барабанщики — это же удивительная ритуальная музыка для ударных. И то же есть ведь и в авангарде. Я вспомнил сейчас как раз пример со Штокхаузеном, который произвёл на меня однажды огромное впечатление. По-моему, это была пьеса «Kreuzspiel», когда я пришёл в ЦДРИ и там играла компания Алёши Любимого, и там же и Марк Пекарский, конечно, и дирижёр Кривец священнодействовали буквально. Причём Любимов играл на ударных инструментах. Мне почему-то особенно это врезалось. Потом возникшее их действие начало выплескиваться за пределы сцены — стало в зал переходить: какие-то круги начались и они стали захватывать передние

⁸² Речь идёт о следующих произведениях:

«Слово для духовых и ударных» — 1975; dur. 9'.

«Memoria 2». Концерт для ударных, клавишных и струнных — 1978; dur. 14'.

«Возвращенье домой» — 1981; для баритона и тринадцати инструменталистов (два струнных квартета, два фортепиано, валторна, два исполнителя на ударных инструментах); сл. Д.Щедровицкого; dur. 13'.

«Посвящение Бетховену».

«Праздник». Композиция для детского и смешанного хоров и симфонического оркестра — 1987; тексты из русских певческих книг XVII века; dur. 13'.

О с а м о м "цикле" композитор подробно рассказывает в связи с историей создания сочинения «Возвращенье домой».

ряды. В буквальном смысле всё задвигалось. Это на меня произвело ошеломляющее впечатление. Я уже не помню подробности, но зато я помню магию этой музыки, само исполнение как действо! Как действо, которое делает слушателей соучастниками происходящего. И мне казалось, что я тут как раз и нашёл какой-то "ключ" для себя. И начиная со «Слова...», я эту идею стремился трактовать в плане музыки, предполагающей большое число ударных. Ведь все пять произведений этого "цикла" имеют значительный набор ударных. Причём ансамбль ударных в них трактуется и как ансамбль ведущий, и к тому же как ансамбль равных солов, то есть роль ударных во всех этих сочинениях не просто равна роли других инструментов оркестра, она даже в каком-то смысле превосходит их, потому что на ней зиждется вся структура этих произведений. Именно на ударных!

Так что здесь происходит? Здесь образуется какой-то слепок с «Мемории 2», например, те же 290 тактов. А главное то, что и там и здесь есть целый ряд батарей tom-tom'ов. И вот на этих tom-tom'ах — в «Мемории» их, правда, шесть солистов, а здесь только три, но всё равно — на них держится вся структура, весь числовой расчёт. Остальное поручено шумовым, которых, кстати, отсутствуют в «Мемории».

— Говоря о числовом расчёте, вы имеете в виду расчёт рядов?

— Естественно. И вот, если искать "соль" этого сочинения, то надо просто изучить партию ударных. Она здесь даже отдельно как-то существует. И более того, она "вырывается наружу", потому что в какой-то момент оркестр замолкает и начинается грандиозная Каденция ударных. Здесь и длительный органнй пункт, и огромная Каденция ударных, правда, с некоторым отклонением от тех правил, которыми я руководствовался раньше: я здесь повёл всё к унисону, то есть свою идею ряда, его проведения каждый раз я как-то варьирую (подробно об этом можно долго говорить...), а в конце концов беру за основу партию какого-то одного из солистов (это может быть первый ударник), и уже все остальные затем присоединяются к первому ударнику и сливаются в громоподобный унисон и тут... развал⁸³.

— Что значит "развал"?

— Развал выражается в том, что всё разлетается. Ну как в

⁸³ 82-я цифра — Д.Ш.

«Ноктюрнах»⁸⁴ (помните?) — катастрофический момент, драматический такой срыв, когда всё разлетается на кусочки, и все играют кто во что горазд. А затем возвращение в оркестре к тому, от чего мы шли, но только уже в у н и с о н н о м изложении...

Теперь я хочу рассказать, почему я обратился именно к Бетховену (это ещё, кстати, один момент для неудовольствия многих ненавистников "полистилистики"), то есть почему сделано Бетховену посвящение. Я сразу должен сказать здесь, что это никакое не стремление воспроизвести бетховенский стиль. Мне вообще кажется, что это задача бессмысленная, бесполезная.

— Почему?

— Во-первых я считаю, что честно смотрящий на жизнь музыкант, художник, кто угодно, он не только впитывает в себя, но как творец, он и "выплескивает" все эти впечатления. А для современного художника в условиях некоего глобального кризиса (не хочется это слово употреблять почему-то), но пускай некоего критического состояния музыкального языка, он вдруг стал ощущать, что в р е м е н и н е т! Мы всё теперь ощущаем как с о в р е м е н н о с т ь: будь то григорианский хорал, голландские полифонисты, барокко, то есть что угодно! Всё это я лично уже не воспринимаю как какую-то музейную ценность. Нет! Всё, абсолютно всё сегодня имеет значение. И для меня нет понятия даже "старинная музыка". Нет и всё, потому что весь этот опыт многовековой вошёл в плоть и кровь современного музыканта. Этим, кстати, я объясняю и такие странные явления современной музыки, которые обычно относят к коллажам, к полистилистике или ещё к каким-то схожим явлениям. Но на самом деле — это есть просто нами ощущаемые генетически корни. Понимаете? И это не есть область традиций. Традиции выражают себя в структуре. А это есть я з ы к, который спрессовался в универсальную современную речь. И почему композитор, который допустим любит Брамса, ощущает его "ткань", переживает, наконец, её с такой же интенсивностью, как её породивший автор, или почему я, собственно говоря, всё это воспринимаю, не как что-то ушедшее, уже музейное, застывшее, а, наоборот, как абсолютно живое? Почему это живое чувствуется сегодня многими исполнителями, и почему тогда это не есть "современность"? Это есть современность и оно наше достояние, и достояние моё тоже, в частности. Это очень трудно объяснить, но

⁸⁴ «Ноктюрны» — 1972, 1982; для камерного ансамбля; 3 части; dur. 15'.

мне кажется в этом есть и сила, и одновременно и трагедия того же Шнитке, о которой говорится в вашей книге⁸⁵. Он не счёл возможным для себя раздваиваться в такого рода ситуациях...

И вот я подхожу здесь к "бетховенскому" абсолютно каким-то непредвидимым образом. Просто был некий сон о Бетховене. Это было в 1983-м. И что я увидел в этом сне? Марину — свою жену и себя на какой-то старой метростанции вроде Новокузнецкой. И ещё я вижу здесь же Алика Рабиновича, моего старого товарища по классу Фрида, и все вокруг нас ждут... Бетховена! И действительно — конец тоннеля вдруг начинает освещаться, и я вижу медленно приближающийся поезд (весь цветами убранный), сопровождаемый музыкой, напоминающей интонационно серединку *Marche funebre* Шопена, и здесь я просыпаюсь от звонка будильника. Я, как это было когда-то с моей Кантатой⁸⁶, эту интонацию сохранил, но сделал её продолжением темы, которая звучит сначала у кларнета и причём повернул её не вверх, как у Шопена, а вниз (этот шопеновский мотив во сне ощущался именно как бетховенский почему-то). Короче говоря, я ощутил эту интонацию как некий стимул...

Я очень люблю новые задачи, потому что самое страшное — это эксплуатировать наработанный уже языковой код — это страшно, это гибель для композитора, вообще говоря. Я очень этого боюсь и всегда мне казалось, что это захлопывает перед сознанием возможность каждый раз удивляться невострбованным каким-то ещё мыслям.

— Александр Кузьмич! А что собственно бетховенского есть в вашем музыкальном материале?

— Бетховенского здесь ничего нет! Есть посыл только — вот этот сон о Бетховене.

Теперь о самом сочинении. Что здесь по форме? Есть некий как бы квадрат, вторая половина которого повторяется, что в результате даёт всё ту же пресловутую мою двенадцатикратность. То есть 4 такта, затем ещё 4 — это собственно квадрат, ну а поскольку вторая половина повторяется, мы имеем двенадцать временных единиц.

⁸⁵ Д.И.Шульгин «Годы неизвестности Альфреда Шнитке», М., 1993 (1-е издание; М., 2004 — 2-е издание).

⁸⁶ «Кантата на стихи военных лет» — 1971; для солистов, хора и оркестра; сл. Б. Пастернака, А. Суркова и П. Элюара; dur. 30'.

– У ударных это не получается.

– Партия ударных идёт своим путём совершенно. Но соль в том, что вся работа осуществляется через них. Здесь происходит всё как в «Мемории 2», где уже каждый двутакт был структурной единицей, с которой я работал как с автономным звуком в двенадцатитоновом ряду, но во времени. Вот на уровне ударных такая работа происходит и здесь. А что на уровне остальных инструментов? Идут вариации, целая цепь вариаций — так, как это принято в порядочной немецкой музыке.

– Вы имеете в виду вариации на гармонию?

– Естественно. Это как бы воспроизведение гармонического стиля той эпохи, так скажем. Но это не стилизация — то, что вами ощущается как с в о ё, это уже никакая не стилизация. И то же можно сказать о слушателе: если он не думает ни о чём, кроме вашей музыки, или, лучше, не слышит в ней никого другого, то какая же это стилизация — это всё ваше, это ваш язык, ваши слова и мысли, наконец. Я так считаю! (Стилизация — это всё мёртвое, вставленное, когда это не ощущается автором как своё, а слушателем как ваше.) Каждое произведение может быть неким космосом стилистическим. И вот здесь, у меня этот космос и есть. А сон — это толчок, это взрыв образный, который и породил весь этот мир. Я просто доверился себе, доверился своему порыву.

У остальных инструментов, исключая ударные, идёт цепь вариаций. Первая вариация. В ней как бы преобладают образы старой музыки (она начинается с Misterioso у флейты. А д а ж и о — темп даже ещё более медленный, чем вначале). Это моя любимая вариация. Первая и самая любимая. Она как погружение в надмирную, какую-то звездную что ли область. Затем, со второй цифры, идёт постепенное метрическое дробление, здесь тема как бы вернулась — своего рода реприза. Потом движение уже не четвертями, а восьмыми (хочу обратить ваше внимание на то, что первая вариация — это движение половинками — здесь как бы две вторые, а не четыре четверти, а дальше (вторая вариация) движение четвертями. В 3-ей цифре — восьмые, в 4-й цифре — шестнадцатые. Наконец, — 5-я цифра — возникают и тридцатьвторые почти спонтанно — всё "в дыму", всё смешалось. Короче говоря, идёт чуть ли не исступлённое дробление, начиная от Misterioso. И одновременно всё как в простой задачке по гармонии.

– А причём здесь задачка?

– В целом, конечно, вроде как ни при чём. Но, вот, если проанализировать какую-нибудь одну партию, то это видно.

– Не понимаю.

– Ну есть тоника, есть доминанта...

– Где же здесь тоника и доминанта. Ничего не слышу.

– Ну, тогда просто поверьте мне... Этого, наверное, на самом деле ничего не слышно, и я, кстати, работал половину всего времени только над одной этой вариацией, чтобы добиться именно такого результата. Здесь просто ужас! У меня была задача создать организованный хаос. Почему организованный? Потому что я, с одной стороны, придерживаюсь прежней гармонической сеточки, а с другой стороны, делаю всё, чтобы её не было слышно. И, действительно, не слышно. Тут ещё прибавьте грохот ударных и вой валторн глиссандирующих, и то, что, в отличие, скажем, от струнных, все деревянные играют как бы пульсирующими, прерывистыми такими фразами. Короче говоря, эта вариация, за исключением её середины, теряет тональность. Хотя формально, если смотреть отдельно каждую партию, вариация остаётся гармонической, но ощущение тональности исчезает. Ничего более трудного я не писал, чем эта вариация (наверное только в опере есть ещё место такой же сложности, а, может быть, ещё и более сложное), потому что я всё абсолютно точно выписал и не допустил здесь никакой алеаторики. Всё выписано и за всё я отвечаю. Я даже следил за тем, чтобы не было параллельных октав и это при таком-то количестве линий. Но параллельных квинт оказалось избежать невозможно. И когда прошли шесть больших разделов, которые выстроены как цепь строгих вариаций, и это достигло, так сказать, естественного предела, возникает новый мотив и quasi фуга.

– Почему "quasi"?

– Потому, что все проведения играет только одна валторна. Но на самом деле это не только quasi фуга, но и, собственно, фуга даже многотемная.

– Это слышно?

– Слышно, слышно. Не "напрямую", а так сказать подсознательно. Здесь не нужно следить за всеми проведениями — главное, что это надёжный фундамент, чтобы всё хорошо звучало. Это такое состояние (не знаю, как даже и сказать), ну, как при входе в храм, когда мы только то видим, что в пределах нашего обозрения, а, следовательно, видим далеко не всё. И моя честность компози-

тора заключается здесь в том, что я продумываю всё: и то, что видно, и то, чего не видно, так сказать. И вот тогда только у нас и создаётся ощущение настоящей целостности...

Мне кажется нет мелочей в нашем деле. Нет! И эту фугу можно понимать как побочный какой-то материал одновременно (не знаю: побочный или, может быть, срединный — главное — это контрастный материал). И обратите внимание, что пока фуга развивается, возникают какие-то маленькие странные "окошки". Они здесь несколько сентиментального и как бы "немецкого" характера. Например, вдруг выключается вся масса ударных на четыре такта; а потом она снова возобновляется, и фуга развивается с ещё большей силой. И потом это происходит и ещё раз, и ещё раз. Пусть даже на очень короткий момент, два такта буквально. А затем начинается заключительный раздел фуги, она снова честно идёт параллельно с массой ударных (движущейся, вулканической), и всё заканчивается каденцией ударных⁸⁷, которая приводит к "гармоническим столбам". И здесь у меня опять ассоциация с задачей по гармонии. И совершенно правильная! Почему гармоническая задача? Потому, что есть доминанта с разрешением в VI ступень или в Es, затем органнй пункт, на котором постепенно оркестр истаивает, исчезает под напором всё более усиливающихся ударных — они выходят на первый план и ещё какое-то время, какой-то остаточный элемент этого органного пункта звучит у литавр. И это *фа*, оно фактически уже не воспринимается как органнй пункт — это просто некий шум.

- А что происходит в 9-й цифре?
- Это продолжение моей работы с двенадцатикратной структурой, которая идёт у ударных с самого начала.
- Какой работы?
- Ну, игра с кубиками как бы.
- О "кубиках" слышу первый раз.
- Объясняю. Кубики — это и есть мои двутакты, а каждый двутакт — это уже как звук. Я говорю именно об этом. И я работаю с ними как с единицами ряда. Это даже не числовая работа. Я не знаю, как это назвать. Обычно под числовой работой понимают какие-то как бы математические действия: сложить, вычесть, умножить что-то. Я ничего не делаю такого. Я работаю с ними просто как с рядами двенадцатитоновыми, потому что подставляю

⁸⁷ За четыре такта перед 8-й цифрой — Д.Ш.

условные звуки своего ряда под каждый такой двутакт.

- А ритм?
- Ритм сам собой возникает и, кстати, богатейший!
- То есть заранее продуманной закономерности здесь нет?
- Это мне и не нужно здесь. Просто, когда я занимаюсь пер-

рестановкой своих двутактов, то в ритме возникает такая естественная игра, которая приносит просто счастье. Вы ощущаете эту игру и вы счастливы! Понимаете?

– Стараюсь понять, конечно. То есть вы не можете объяснить, почему ритм становится именно таким?

– Это игра делает его таким, а вот в «Мемории 2» он родился вместе с варьированием моих рядов. Помните, я там даже добавлял лишние длительности, чтобы свести все концы. И я там делал добавления, чтобы не ощущалась прерывность всего движения в целом. Ведь когда я их переставляю, в одном месте возникает больше пауз, а в другом больше нот. И там, где больше пауз, я добавляю ещё недостающие как бы звуки, чтобы выровнять всё в единую линию.

– Но здесь этого нет.

– А здесь это не понадобилось, потому что я пошёл другим путём. Я просто веду дело к тому, что спрессовываю всё в унисон. Это начинается исподволь, с 240-го такта (или за такт до двести сорокового), когда я ввожу новый ритмический материал, который тоже начинает как бы уплотняться. Это видно и это слышно! И в конце концов всё спрессовывается, то есть возникает момент, когда все играют в унисон, и этот унисон, в свою очередь, также уплотняется. Этот ритмический унисон идёт до 264-го такта, а в 264-м происходит "развал" — всё разлетелось, на осколки разлетелось в разные стороны. И, значит, я правильно это слово раньше употребил. Вот удар, удар на последней четверти 264-го такта, звучит *фа* и на этом *фа* возвращается первая тема, но в пении и инструменталистов. Они начинают петь (вернее, "мычать") свою партию. Причём одни только "мычат", а другие и играют, и "мычат". И вдобавок под это подложен орган (синтезатор), который даёт нам просто недостающие гармонические голоса. И постепенно ударные исчезают, и только где-то "пробегают" какой-то остаточный элемент ударных — *наковальня*. Но она, как оказалось, плохо звучит. Так что правильно сделал исполнитель, что сыграл это на *temple-block`ax*, то есть остаются просто какие-то

блѣстки, остатки той большой работы. И это уже конец, это апокалипсис, в сущности.

— Почему "апокалипсис"?

— Потому что мы вернулись к песне, с которой всё началось, песне такой же красивой с каким-то хоральным, немножко даже вагнеровским оттенком. Я сейчас намеренно должен подчеркнуть, что это не есть конкретно Бетховен, а это в целом дань немецкой традиции. Это как произвольный порыв, как бы вдруг из меня выплеснулось что ли.

— И как часто такого рода порывы у вас возникали?

— Это единственный, единственный случай.

И вот, наконец, зазвучал этот "вагнеро-бетховенский" хорал в своём прямом виде да ещё с пением. То есть получился именно хорал, который исполняется как религиозный гимн. Но ведь я сказал "апокалипсис". Почему? Потому что песня — это не разрушение, не разрушение. Наоборот! Это только затишье перед окончательным разрушением. Дело в том, что (если помните) это форма с повторяющейся второй частью. Ну, "период с повторяющимся вторым предложением". Так вот, когда мы смотрим материал последней цифры, то есть когда идёт повторение второго предложения, тут только и начинается настоящий взрыв, взрыв той вселенной, которая выстроена на предыдущих страницах.

— В чём это выражается?

— Во-первых, возвращаются ударные, но некоторые инструменталисты ещё продолжают петь. Затем ритмическая работа ударных переходит к духовым (у них появляется какая-то странная "птичья" музыка — то, что у ударных звучит как удары, у них идёт как некий щебет). Но, повторяю, кто-то ещё продолжает петь. И вот наступает момент, когда и эти перестают петь, и поднимается буря, просто буря, которая подхватывается ещё сиреной электронной. Затем эта сирена должна быть выключена из сети и тогда в с ё! Как бы выключается произведение.

Я вам дал, кстати, русское исполнение — премьерное, где сирена со свистом ветра просто потонула в общем шуме. А вот немцы вообще без сирены сыграли. И правильно сделали.

— Как вы отнеслись к премьерному варианту?

— Исполнение это памятное для меня. Играл тогда оркестр кинематографии, а дирижировал Володя Понькин. Как выяснилось, кстати, мне предстояло в 1990-е годы ещё несколько раз с

этим оркестром поработать. Так что это оказалась вторая моя встреча с ним, после записи фильма.

– А как вы вышли на оркестр кинематографии?

– Просто в то время были симфонические собрания, так называемые, которые тогдашнее руководство Союза композиторов проводило в Доме композиторов. И вот получилось всё как одно из таких вот мероприятий.

– Что это за "симфонические собрания"?

– Условно говоря, это просто встречи с разными оркестрами, на которых у композиторов имелась реальная возможность исполнить свои оркестровые произведения. Пусть в условиях плохого в акустическом отношении зала, но всё-таки исполнить.

– Когда состоялась премьера?

– В декабре 1987-го года.

– А другие исполнения?

– Затем одно было в Саратове. Там оно исполнялось уже Аннамамедов с местным филармоническим оркестром.

– Вы присутствовали на этом концерте?

– Да, я ездил туда. Это было в зале местной филармонии, который тоже, кстати, не очень акустически хорош (он больше напоминает дорогостоящий кинотеатр).

– А как отнеслась к вам саратовская публика?

– Я бы сказал, что приветливо. Очень даже приветливо. Не скажу, что там "в воздух чепчики бросали". Этого не было конечно. Но дело в том, что вся ударная часть и вообще все ударные, которые затемняют красивую музыку, не всем слушателям нравятся, не всем кажется это естественным.

– Но это необходимо?!

– Да, н е о б х о д и м о! На самом деле весь смысл в этом, потому что сама по себе красивая музыка мало чего стоит по моему убеждению.

– Почему так?

– Не знаю. Тут какой-то синтез. Вот как правая и левая руки. Здесь какая-то неразрывность единств. И вся красота ткани как раз и заключается в том, что есть особая вот автономия ударных, "гуляющая по своей логике", развивающаяся жизнь ударных, так сказать, которая накладывается на жизнь оркестра. И в результате образуется фактура просто захватывающей красоты, с моей точки зрения, конечно (я тогда очень был "болен" вот этой идеей — по-

лифонией пластов).

– Сколько времени вы сочиняли «Посвящение...»?

– Целый год.

– Параллельно над чем-нибудь работали?

– Нет! В тот момент я, к счастью, позволял себе работать довольно медленно. Хотя, впрочем, я параллельно все те годы работал над оперой⁸⁸.

– И как встретило руководство Союза композиторов это сочинение?

– По-моему, в Союзе это не плохо прошло. Кажется, тогда был Жора Дмитриев председателем Московского союза. И это по-моему была его личная инициатива. А с другой стороны, мир тех людей был мне не понятен. Они как бы сидели без выражения. Знаете, как советские чиновники сидят. Конечно, мне дали возможность услышать моё сочинение, и это радость. Но реакция была, как всегда, какая-то осторожная.

– А как на вас влияет мнение руководства?

– Для меня вообще-то не важна реакция начальства. Есть только сам факт такой реакции. И я, откровенно говоря, был просто больным после этого исполнения.

– Так плохо исполнили?

– Нет! Исполнение было как раз совсем не плохое. У меня даже есть фотография, когда я выскочил из зала после премьеры и тут меня Соня Губайдулина стала поздравлять. Вот посмотрите что со мной творилось.

– Так вы выглядите вполне счастливым.

– Ну, не знаю...

⁸⁸ «Влюблённый дьявол» — 1989; сцены для голосов и инструментов; либр. В. Хачатурова по повести Жака Казота.

«Праздник». Композиция для детского и смешанного хоров и симфониче- ского оркестра

1987;

тексты из русских певческих книг XVII века;

dur. 13'

— С премьерой не всё здесь удачно получилось. Сыграли без колоколов. Представляете? «Праздник» и без колоколов. Куда это годится?

— А что помешало?

— Ну, во-первых, потому что натуральных колоколов в обычном симфоническом оркестре нет, они есть только в Большом театре. Да и то неизвестно: есть ли такая подборка, которая в идеале требуется для «Праздника». И кроме того, имелось в виду, что в Большом зале консерватории будет звукорежиссёр, который просто усилит через микрофон обычные трубочные колокола, но, конечно, его не было, как всегда бывает в этих случаях.

— А в остальном вам что-то понравилось?

— Да! Тем не менее «Праздник» был очень хорошо исполнен. Дирижировал тогда Сергей Скрипка. Я просто в восторге от его исполнения. Но что он мог сделать, если нет колоколов. Он свою часть выполнил, и эта запись у меня пролежала долгие годы, пока в прошлом декабре один мой давний друг ещё по мерзляковскому училищу — Игорь Кефалиди, имеющий дома хорошую аппаратуру, не сделал мне компакт-диск с наложением настоящих русских натуральных колоколов. И таким образом у меня только сейчас (в декабре месяце⁸⁹) появилась настоящая запись «Праздника», потому что в этом произведении весь смысл в колоколах. Игорь сделал то, о чём я мечтал со времени первого исполнения «Праздника»: он добавил семплерные колокола. А это так же важно, как и вообще ударные во всех предыдущих произведениях моего цикла, о котором я вам рассказывал — эти произведения фактически являются концертами для ударных в той или иной степени. Даже в «Возвращенье домой»⁹⁰ партия барабана — это партия солирую-

⁸⁹ 1999 год — Д.Ш.

⁹⁰ «Возвращенье домой» — 1981; для баритона и тринадцати инструмен-

щего инструмента, конструктивно солирующая, которая держит всю структуру произведения. А уж что тут говорить о «Празднике», где целый набор уже не неопределенно звучащих инструментов, а м е т а л л о ф о н о в...

Это праздник звонов, где начинается всё с вибrafона как прообраза будущего колокола. Он звучит очень затаённо, издаleка, чуть ли не на шести пьяно (но на самом деле в нотах указаны только три пьяно). Всё возникает как бы из небытия, из воздуха, а затем присоединяется маримба, которой тоже, к сожалению, не оказалось на премьерe, потому что нужна не простая маримба, а басовая, которой не было даже у Марка Пекарского (он только в прошлом году купил настоящую басовую маримбу, у которой есть звук "до" большой октавы. Роскошный инструмент. Ни один инструмент не сравнится по красоте с басовой маримбой, потому что её низкие звуки просто сказочной красоты. Это не электрическая красота — н а т у р а л ь н а я!). И эту несуществующую басовую маримбу пришлось компенсировать синтезатором Виталия Галутвы (очень хорошего композитора и милого человека, который охотно помогает абсолютно всем и совершенно бескорыстно, кстати). Он настроил синтезатор, а сыграл на нём какой-то пианист. Его фамилию я не помню. Так вот, получается определённая связанная цепочка ударных: вибrafон, маримба, бас-гитара, которую я тоже отношу к этой группе, потому что бас-гитара в качестве баса ударных — это неопиcуемой красоты инструмент (я на концерте с наслаждением убедился, что не ошибся). И этот "хор ударных" долгое время солирует, пока не вступают хор и оркестр. И здесь, как и в «Посвящении Бетховену», и в «Мемории»⁹¹, вся форма держится исключительно на ударных...

Так вот, весь первый раздел идёт в сопровождении звонов. И этот раздел соответствует первому тексту сочинения, а оно ведь имеет два текста. Первый был заимствован мною из книги Виктора Михайловича Беляева «Древнерусская музыкальная письменность». Там есть просто замечательные образцы расшифровок

талистов (два струнных квартета, два фортепиано, валторна, два исполнителя на ударных инструментах); сл. Д.Щедровицкого; dur. 13'.

⁹¹ «Посвящение Бетховену». Концерт для ударных и малого симфонического оркестра — 1984; dur. 18'.

«Memoria 2». Концерт для ударных, клавишных и струнных — 1978; dur. 14'.

знаменных распевов и один меня буквально потряс — это огромный трёхголосный знаменный распев весь в каких-то замечательных кварто-квинтовых переливах, такой огромный, огромный поток — это Богородичный распев. И вот весь первый раздел «Праздника» основан на тексте этого распева. И он соответствует ударному инструментарию — тому, который я только что перечислил вместе с бас-гитарой. Заканчивается же этот раздел словами "еже земная с небесными совокупляются во спасение душам нашим". А затем появляется и новый текст, который взят уже из первого тома «Истории русской музыки» более позднего советского исследования. И там меня очень заинтересовал распев, который тоже оказался "Богородичным", но, правда, по случайному совпадению. Меня этот текст, кстати, сразу привлёк, то есть ещё до того, как я задумался, к какому дню календаря церковного он принадлежит.

Следующий распев — это уже цифра 11: "Христос Бог наш и разрушив клятву даде благословение и упраздни смерть дарова нам живот вечный" — фактически он уже о Сыне Божьем, о Сыне Марии. Получается какой-то естественный сюжетный переход от одного раздела к другому, и он предваряется, как и первый текст, большим инструментальным вступлением тех же ударных и, главное, появлением нового инструмента. Включается новый голос — большой барабан — "любимый" мой инструмент. И что он играет? А он играет то же самое. Это и есть предварение нового сюжета. Кроме того, средствами ударных в этом произведении осуществляется и числовая работа, но уже не с числом 12, а с числом 15.

И ещё здесь нужно сказать о следующем. Дело в том, что мною когда-то, года за два или за три до «Праздника», была написана пьеса в числе детских пяти пьес для фортепиано, которая называется «Призвуки». Идея этой пьески в том, что она вся выстроена на *quasi* обертонах.

- Что значит "на *quasi* обертонах"?
- Потому что у фортепиано настройка равномерно темперированная. Она же не даёт натуральных интервалов. И вот на этих звонах "*quasi* обертонов" построена маленькая пьеска (странички нет даже. У меня часто бывает, что какое-то крупное произведение рождается из маленькой пьесы). Так вот, она запомнилась и потом возникла мысль, что она может быть началом чего-то большого. Но то, что делало там фортепиано, здесь делает вибрафон. А сама

структура проводится пятнадцатикратно. И здесь ещё есть одна хитрость. Поскольку здесь задуман канон, то я мыслил, что должны играть два вибрафониста, но партия не сложная, так что с ней на концерте справился и один исполнитель. И сам по себе этот канон тоже "пятнадцатиричен" — пятнадцать долей, пятнадцать четвертей. И всё время идёт плетение этих голосов до первой цифры, а затем ответ в *увеличении и обращении* у маримбы, затем "рак" у гитары в ещё большем увеличении — уже не двойном, а четверном, а колокольчики играют в двойном сжатии инверсию "рака". Для проведения всего этого материала мне потребовалось 86 тактов⁹². А затем, когда вся эта работа инструментальная заканчивается, начинается хоровая часть. Фактура здесь, кстати, строго хоральная, "столбовая", то есть насколько контрапунктична линия ударных, настолько подчёркнуто гомофонна линия хора.

И ещё одна очень важна сторона — тембровая: это *обертональная*, в моём понимании, музыкальная ткань. Конечно, хотя играют не натуральные, а современные темперированные инструменты, но я мыслю весь материал в партиях вибрана и бас-гитары на обертоновом звукоядре — первых верхних обертонах от *до*. А когда речь идёт уже о маримбе и колокольчиках, то это уже у меня *унтертоновый* ряд от *ре*. Дело в том, что обертоновый ряд от *до* и унтертоновый ряд от *ре* при некоторой проверке практической (когда я писал, я это проверил) поразительно совпадают. Вот давайте посмотрим внимательнее первые десять звуков. От *до* вверх: *до – соль – до – ми – соль – си-бемоль – до – ре – ми*, а от *ре* вниз: *ре – соль – ре – си-бемоль – соль – ми – ре – до – си-бемоль*. И тут и там есть общие тона. Разные звуки — только *фадиез* и *ля-бемоль*, если продолжить ряды (по классификации темперированной "фальшивые", но в действительности фальшива сама наша температура). То есть остов совпадает. Поэтому они очень хорошо сочетаются. Фактически это *единый* ряд. И вот эта игра канонов, построенных на обертоновом ряду от *до* и унтертоновом от *ре* прекрасно гармонирует как единый комплекс.

Что я делаю дальше? Дальше я тоже очень интересную вещь заимствовал у Беляева. Это, приведённый в его книге, огромный

⁹² А.К.Вустин: "В конце «Праздника» — проведение темы в *восьмикратном* увеличении у колоколов" (из бесед с композитором 2008 года).

трёхголосный распев, который интересен тем, что в нём есть совершенно необычные тональные сдвиги. Беляев это объясняет какой-то неписанной традицией певчих, которые исполняли эти распевы, и при этом совершая модуляционные сдвиги всех трёх голосов, участвующих в распеве. Получаются два одинаковых по музыке модуляционных эпизода, представляющих собою временное смещение всего потока музыки на целый тон вниз. Вообразите: в музыке, которая "не знает модуляций", просто идёт резкое смещение всего потока. Это грандиозный эффект, согласитесь. И потом возвращение, то есть это смещение сделано дважды. И этот приём я использовал не только в «Празднике», но и в «Возвращение домой». Но чтобы не запутывать ни себя и ни вас, я только подчеркну, что я всегда понимал игру на обертонах или унтертонах как подчёркивание исходного тонального устоя произведения. И у меня постоянны в этом произведении модуляции, когда я смещаюсь и попадаю в обертоновый мир от нового тона. Это здесь легко можно проследить без специального разбора. Например, в 227-м такте вся ткань ударных инструментов модулирует в *ре* с соответствующими обертонами и унтертонами. И ещё важно, что это *ре*, например, возникает в момент прекращения хоровой звучности, новый голос уже вне определённой звуковысотности — большой барабан, который играет ритмически то, что делает вибрафон. И это *ре*, в свою очередь, оказывается переходом в *ми-бемоль* в 11-й цифре. И здесь появляется и принципиально новый, более такой, я бы сказал, простой хоровой материал (предыдущий был как бы более извилист, более красив). В «Празднике» есть момент выключения всех ударных, который в этом сочинении и других сочинениях такого рода воспринимается как событие чрезвычайной важности. Здесь это событие возникает в 1 6 7-м т а к т е и приходится на четыре такта с очень важными словами "Божия Матерь". Другой важный момент — уплотнение оркестровой ткани во втором разделе. Если в первом разделе мы имели дело, наряду с ударными, только со струнными, то во втором возникают: во-первых, и деревянные духовые, а во-вторых, в качестве верхнего голоса хора играет труба пикколо in *Es*. Поэтому это уже не четырёхголосный, а пятиголосный хор: "Христос — Бог наш" (верхний голос это *си-бемоль* по звучанию. Кстати, этот приём взят мною из одной из любимых кантат Баха, где он тоже выстраивает над четырёхголосном хором такой контра-

пункт⁹³. У него это контрапункт трубы, которая парит над хором. Бах очень любил высокие трубы in *D*, *Es*, *F*). Это поразительной красоты звучание — труба над хором, это какое-то ощущение (ну, не знаю) экстаза настоящего. И с прибавлением большого барабана начинается движение к финалу. Причём это и финал всего цикла (который начинается со «Слова...»⁹⁴), и это также финал самого «Праздника» — приближение к его завершению, которое знаменуется постепенным накоплением новых средств. Струнные здесь перестают дублировать линию хора, они раскалываются на фигуры, напоминающие какие-то огненные языки, которые есть как бы отражения игры ударных, и при этом от них исходит какая-то особая вибрация. И ещё уплотняется ткань духовых, потому что появляется медная группа уже настоящая: две трубы, два тромбона. И тут же появляются резкие сдвиги, модуляции (в частности из ми-бемоль в ля⁹⁵). Очень резкий переход. Здесь у меня всегда возникает ощущение какой-то необычайной мощи, потому что это всё-таки тритоновая модуляция). А в 15-й цифре снова До мажор. Но главное здесь даже не это — появились натуральные колокола в виде уже восьмикратного увеличения темы. И последний удар колокола приходится на 366-й такт, который в сумме даёт тоже 15.

— Когда вы закончили это сочинение?

— В сентябре 1987-го года...

— Вы сказали, что из церковных празднеств взяли два текста, относящихся к празднику Рождества Богоматери. А Рождество Богоматери — это сентябрьский праздник. И произведение написано в сентябре. Почему так всё совпало?

— Поверьте мне на слово — это чистая случайность. Закончено-то оно в сентябре, но начато намного раньше, потому что я пишу обычно долго. Хотя оно сравнительно быстро написано, как ни странно. Как раз где-то на двадцатые числа по новому стилю и приходится на праздник вот этот церковный. Я сам не могу о таких вещах говорить всерьёз, но совпадение имело место.

⁹³ А.К.Вустин: "Кантата № 31 «Небо смеётся, земля ликует»" (из бесед с композитором 2008 года).

⁹⁴ «Слово для духовых и ударных» — 1975; dur. 9'.

⁹⁵ С 331-го такта — Д.Ш.

«Блаженны нищие духом»

1988;

для голоса и ансамбля;

текст из Евангелия от Матфея;

dur. 7'

— Это легко, с удовольствием написанное в два-три дня сочинение. Буквально сразу, одним махом, что бывает у меня чрезвычайно редко. И при этом никаких числовых расчётов в нём нет... Хотя одновременно мне кажется, что в этом сочинении, как и в моём «Слове...» или «Дне рождения Пекарского»⁹⁶, есть всё-таки и некий бессознательный расчёт, который, может быть, является результатом моего опыта рационального, так сказать, который уже не может не действовать подспудно, даже когда работаешь не рассчитывая. Но когда это получается, меня это даже больше радует, нежели когда осознаешь, что делаешь. Наверное, тут должно быть какое-то равновесие того и другого, хотя в данном случае это абсолютно бессознательное явление, вот как в каком-то таком блаженном состоянии сделанная вещь. В ней можно увидеть, кстати, и все признаки того, что есть в ряде других моих вокальных вещей. Вот, например, идея "инструментального окна" — здесь ведь шесть разделов с пением, а седьмой раздел без пения (по счёту он шестой). И этот раздел без пения — это и есть "инструментальное окно"...

Стихи я взял с третьего по восьмой (это по нумерации из "Нагорной проповеди", 5-я глава Евангелия от Матфея) — шесть стихов — шесть блаженств. Наверное, это в каноническом аспекте даже недопустимо — выхватывать какую-то часть из общего текста. Но в музыкальном смысле меня оправдывает то, что слова "Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят" — это как бы некий финал внутри всего. Я увидел, я почувствовал музыкальную форму в этих шести блаженствах. Понимаете? И действительно, первое блаженство — "Нищие духом" — это очень большая загадка, которая до сих пор толкуется по-разному. Что за "нищие духом"? И что это за нищета духа? Смысл этого, по-моему, в глуби-

⁹⁶ «Слово для духовых и ударных» — 1975; dur. 9'.

«День рождения Марка Пекарского» — 1998 для ансамбля ударных.

нах религиозного чувства Мне кажется, может быть, не было бы такого романа, как «Идиот» Достоевского, если бы не было вот этих "нищих духом". Это размышление о том, что человек, стремясь к познанию, в чём-то нарушает соглашение с Богом: не срывай от "древа познания", не стремись туда, куда тебе не позволено. Вот поэтому Бог любит нищих духом, нищих — простых, как дети. "Будьте как дети" — сказано у Него. И в этом смысле он любит и Юродивого в «Борисе Годунове», например. И народ его почитает как блаженного, как божьего человека. Божий человек! Вот что такое "нищий духом", по-моему. И после слов: "Блаженны плачущие, ибо они утешатся, блаженны милостивые, блаженны кроткие, блаженны алчущие и жаждущие правды — шестое блаженство — "блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят" звучит как некая завершённость.

А больше, собственно говоря, здесь и сказать нечего. Простейшая элементарная ткань четырёхголосная, почти неизменный бас *ми* на протяжении всего сочинения, который только в момент, когда "они Бога узрят", сменяется на *ля*. И таким образом произведение переходит в *ля*, а всё остальное носит предыктовый характер и разрешается только вот в этом моменте.

— Какой голос здесь наиболее желателен?

— Детский, альт.

— А первым исполнителем был Миша Печерский. Но потом это шло с самыми разными вариантами голоса: были и контртенор Эрик Курмангалиев, и меццо-сопрано Лена Рубин в Ленинграде. Был даже промежуточный вариант — Виктор Гуков из "Мадригалла" — тенор, но последний куплет он тоже спел как контртенор. И так, кстати, получилось очень красиво. В общем, этому сочинению повезло больше других: оно много исполнялось и дважды записывалось. Ещё помню одно хорошее исполнение — на фестивале Дубровицкого, который происходил в 1996-м году, в Малом зале Московской консерватории. Там тоже пел мальчик Ариф Дадаев...

«Влюблённый дьявол»

1989;

сцены для голосов и инструментов;
либр. В. Хачатурова по повести Жака Казота.

— «Влюблённый дьявол» или «Влюблённый бес» — это повесть Казота, которая была очень популярна в России в своё время. У Лермонтова, кстати, есть стихотворение "На буйном пиршестве задумчив он сидел" и оно, оказывается, имеет название «Казот», которое я увидел, правда, только в дореволюционном издании. Так вот в известных мне комментариях говорится, что это стихотворение об одном человеке эпохи французской революции — Жаке Казоте, который погиб мученической смертью за своего короля.. И кроме того, что этот Казот писал книги, будучи одновременно и дипломатом, он ещё, если не ошибаюсь, увлекался и масонством, очень модным в те времена. И как романист он оставил определенное литературное наследие, но единственное, что вызвало необычайный отклик далеко за пределами Франции и, в частности, в России, это всё-таки его повесть «Влюблённый дьявол».

А идея написать оперу принадлежит, кстати, не мне, а Володе Хачатурову — старинному моему другу. Сюжет, точнее его, как бы, аура — это что-то вроде пушкинских маленьких повестей или «Пиковой дамы», например. То есть, это идея игры, это, как бы, «Фауст», но по-французски. Вот только что я говорил с вами о «Нищих духом»⁹⁷. Так здесь как раз берётся та же тема. Это тема, практически всей европейской литературы: должен ли человек мыслью устремляться туда, куда не положено, должен ли он был срывать плод с дерева познания и с этим самым утратить блаженство. И эта вечная тема, она варьируется в самых разных и замечательных порой произведениях. И вот таким произведением на французский лад является «Влюблённый дьявол» Казота.

Главный герой здесь и, соответственно, в моей опере некий молодой человек дон Альвар, офицер (и у Лермонтова, и у Пушкина, как вы знаете, есть такие же герои — «Выстрел» тот же можно вспомнить, например). Он, естественно, честолюбивый, красивый, служит под Наполеон в каком-то полку, окружён друзь-

⁹⁷ «Блаженны нищие духом» — 1988; для голоса и ансамбля; текст из Евангелия от Матфея; dur. 7'.

ями, и их холостая поневоле жизнь воинская сводится к тому, что они за неимением ничего другого предаются quasi философствованию между играми в фараон, ну и, естественно, также и возлияниями. У этого офицера есть два друга, два его "демона" как бы. Они, как те два персонажа, которые преследуют Германа — точно такая же роковая двойца. Одного, пожалуй более опасного, зовут Соберано, а другого — старшего, но менее опасного (так скажем) — Бернадильо. И вот о чём же они разговаривают между выпивкой? Они разговаривают о том, что есть такая "модная" наука, именуемая Каббалой⁹⁸, и обо всё таком, что связано с этим явлением... До этих пор сюжет в моей опере идёт как бы с кинематографической быстротой — один короткий номер сменял другой. И весь их разговор — это сплошной речитатив, сплошной "трёп", так сказать, извините. Но начиная с появления пажа, подозрительно милостивого, возникают первые как бы зачатки мелодии в куплетном номере — песне-дуэте (я не знаю, как его даже и назвать, потому что они одновременно как бы друг другу вторят). Но вскоре действие неожиданно обрывается: тьма какая-то и здесь же моё любимое "инструментальное окно", которым я очень дорожу. Какая работа в него вложена! На него ушло, наверное, несколько месяцев! Зато я вместе с ним преодолел и тот рубеж ужасный, когда опера просто очень тяжело шла. Большое "инструментальное окно"!

— А что оно значит в опере?

— Это вот нечто от автора идущее, так же, как было, скажем, в «Памяти Ключзнера»⁹⁹, и в других моих сочинениях, то есть это какой-то голос автора, который сообщает вам, что надвигается опасность большая. И, кстати, важную драматургическую роль здесь же играет и занавес, который в момент "окна" опускается на сцену. Этот номер так и называется «Занавес». Всё! Занавес опустился, что-то там бурлит, идёт какой-то подтекст, другими словами, музыка непосредственно не с ё т в з а л вот это состояние опасности, это т е ч е н и е в р е м е н и. Так заканчивается вторая картина.

А дальше в работе был перерыв, потому что надо было напи-

⁹⁸ А.К.Вустин: "Казота упрекали, что он "легкомысленно" трактовал эту науку, с чем он, в конце концов, согласился" (из бесед с композитором 2008 года).

⁹⁹ «Памяти Бориса Ключзнера» — 1977; для баритона, скрипки, альты, виолончели и контрабаса; сл. Ю. Олеши («Из литературных дневников»); dur. 4'.

сать ряд сочинений и затем, только в 1982-м году, то есть спустя не меньше, чем два года, я принялся за дальнейшую работу. И тут появилась третья картина, которую я считаю этапной. Я только тогда с особой остротой, если хотите, начал понимать вообще всю сложность своей задачи. Во-первых, я не писал опер. Во-вторых, я не писал вокальной музыки, связанной с двенадцатитоновым рядом (правда, у меня в виде речитатива получилось что-то такое в «Памяти Ключзнера»). Но в дальнейшем наступил кризис. И вот эти 18 номеров законченных, в виде двух первых сцен, они пролежали несколько лет. Затем я отвлёкся на другое, потому что я чувствовал, что что-то не идёт, что в опере слишком много речитатива. И если вначале я подумал, что так, шутя, её напишу, как экзерсис какой-то, и что это будет камерная опера, идущая, не знаю, ну, 40 минут. Но чем дальше, тем хуже: я убеждался, что тут не отделаешься так просто, что опера требует очень большого разнообразия средств, что должна быть кантилена обязательно, что должна быть свадьба, гадание и так далее, и так далее. То есть, должны быть все "ходячие" оперные ситуации, потому что всё это в изобилии есть в повести Казота — это же один из самых богатых оперных сюжетов, в котором всё есть, что требуется для балаганного варианта оперы.

— А почему "балаганного"?

— А я считал, что в этой драматургической ситуации должно быть обязательно что-то идущее от балагана. Во всяком случае, я полагал, что пишу оперу-балаган, но балаган, конечно, с каким-то достаточно серьёзным оттенком. Знаете, как история солдата и чёрта у Стравинского — это ведь тоже балаган, но балаган с довольно серьёзным подтекстом. И кроме того, я тогда же понял, что нужен женский персонаж, и, более того, что главным персонажем здесь вообще должна стать женщина, на что в предыдущих двух картинах почти и намёка нет. А у меня не было опыта в изображении женского персонажа в той функции, в которой он часто выступает в операх. Представляете, какая это была проблема для меня? А другая проблема? Я тогда не умел писать и музыки для разных голосов, потому что писал до сих пор как бы для своего собственного голоса. У Альвара он высокий, а у меня — низкий. Непроизвольно я всё снижал и снижал так, что к концу второй картины я увидел, что провалился как композитор вокальный, что все партии занижены явно, что я не только не справился с вокально-

додекафонной задачей, но я не справился и с тесситурной. И когда в 1982-м году что-то "повернулось" где-то в мозжечке, я вдруг понял как сочинять. Это был ноябрь, и это была Руза. И там я сообразил неожиданно совершенно, что надо сочинять для голосов инструментально, ну как мы пишем для флейты, допустим. Вот такая простая, казалось бы мысль вдруг мне помогла. Я отрешился от собственного "вокала" и стал писать все партии как "инструментальные". Вот этого простого поворота в сознании оказалось к тому времени мне стало достаточно, чтобы справиться вдруг с этой проблемой в третьей картине.

— И что здесь происходит?

— А в ней всё снова разворачивается в казармах, но уже в комнатке Альвара. Он ночью возвращается со своей спутницей в эту каморку (в и д и т е? Я п р о г о в о р и л с я), со своим спутником — пажом. Напоминаю, что повесть называется «Влюблённый дьявол». А дьявол оказался по прихоти Казота женского рода. И вот он, увидев этого молодого человека ещё в пещере, стал "влюбленным дьяволом". Правда, вначале он превратился в спаниеля, но потом он всё-таки принял облик пажа и этот паж, кстати, поразительно миловидный, играя на добрых чувствах Альвара, произносит слова: "Куда же я денусь", "я теперь с тобой", "я буду тебе служить", "ты меня вызвал" и Альвару пришлось его забрать. И тогда Карло — его денщик — оказывается не при деле как бы. Сам этот Карло — денщик — типично оперный тупой слуга. И чем он постоянно занимается? А он то и дело подсчитывает, как хозяин безрассудно тратит деньги. Причём считать-то он не умеет: "шесть на семь будет сорок три, прибавить двадцать — 65". Дальше ещё хуже: "за кипрское вино честной поселанке — 39 цехинов, за капрское — соломенной вдове и за хорошее отношение ко мне прибавим. И того 249 оплеух". В общем какой-то туповатый Лепорелло из оперы Моцарта. Подсчитывая ужины с девицами он произносит имена: Альфа, Бетта, Виолетта, Генриетта, Дециментта, и так далее. Но в это время входят Альвар с Бьондетто¹⁰⁰: "Карло, ты свободен до утра". Тот не замечает: "шестью семь — тридцать семь, то есть 307". Альвар его обрывает: "Когда-нибудь о них поговорим. — Должок картежный. — Бьондетто, он мне надоел". Карло раскрывает свои глаза и видит пажу — божественной красо-

¹⁰⁰ Бьондетто — персонаж мужского рода (т.е. "паж"). В дальнейшем после "разоблачения" — Бьондетта — персонаж женского рода.

ты мальчика. Изумлённый — он теряет дар речи и, забрав свою бутылочку, уходит. И вот первый раз оставшись с ней без свидетелей, Альвар чувствует, что он уже далеко зашёл и наедине с собой говорит: "Матушка, если бы знали, — а он всё время, в тяжелые моменты апеллирует к донне Менсии — своей матери, — с кем наедине остался ваш сын. Но с этим будет покончено".

Но не проходит много времени, как наш паж, набравшись наглости, уже перечит Альвару, потом он распускает волосы, пытаясь соблазнить его. Но Альвар спрашивает: "Кто бы ты не был: дьявол, верблюдик, спаниель?" (Это по-моему вещь, которую никогда не поставят)... "Спаниель! Прошу вас удалиться. Спокойной ночи". И тут начинается та сцена, о которой я мечтал. Относительно большая сцена — первая попытка настоящего искушения нашего героя — 22-й номер. Называется он «Мольбы». "Вы выгоняете столь неучтиво и в поздний час. Что мне сказать, счастливой могла я стать и счастьем быть для вас. Мне кажется, что я была бы любезна с друзьями вашими. Вы не прогоните, молю вас слёзно. Мне страшно во плоти земной". Вот такие речи! Альвар непреклонен: "Верблюдик, Бьондетта, превратите плоть в дух и удалитесь сквозь стены!" "Вы так и не узнаете кто я". "Мне ли не знать кто ты" — говорит Альвар. "Но кто б я ни была — я у ваших ног. Прошу защиты, плача. Неужели дворянин распластанную у ног с насмешкой выгнать как собачку может". Текст Хачатурова, по-моему, выше всяких похвал — настолько хорош для музыки. Просто льётся. Я не буду читать его весь, естественно. Но наш герой оказывается достаточно силён, чтобы указать пажу его место. Но выгнать не позволяет всё-таки дворянская честь. И он бросает ему циновку. "Если ты не хочешь уходить, — утром как-нибудь разберёмся". Затем он вспоминает, как его мать (и на этом дьявол тоже играет) учила с уважением относиться к женскому полу. А тут ночь — новая стадия искушения. Альвару не спится (играют ударные. Восемь ударников, но основных трое), ему мерещатся какие-то призраки, он чувствует, что не один в комнате (здесь есть своего рода пародия на галлюцинации Бориса Годунова), он себя уговаривает, что он один (тут я, обратите внимание, пускаю в ход все колористические средства). И вот он чувствует, что над ним летает призрак пажа: "Бьондетта, бесёнок, злое чудо, о если б ты была безобразным верблюдом". И он чувствует, что этот бесёнок рядом, и в этом состоянии — полубезумном, бредовом, он сваливается с кро-

вати. И тут же оказывается рядом паж в одной ночной рубашечке, очень соблазнительного вида: "Вам плохо?" А Альвар в ответ произносит: "к э — в у — о й", то есть: "чего ты хочешь" — это такое заклинание, которое как бы служит его охранительным началом. "Иди на своё место. — Вам плохо? (Бьондетта) — Не настолько, чтобы вы бегали босиком по полу". Когда всё успокаивается, паж, всхлипывая, засыпает и наш герой вроде бы засыпает тоже. И тут к нему является (то ли в действительности, то ли во сне) донья Менсия — его мать (это 25-я цифра) — важный кантиленный номер. Она напутствует его: "Мальчик! Испытания твои велики. Бьондетта хороша. Чары ада действуют колдовски. Зло против моего малыша". Тут начинается какой-то текст туманный: "Упрямца повергнет моя рука. Примчись ко мне, наберёшься сил, напьёшься из родника". И этим всё заканчивается: призрак исчезает и завершается таким образом 3-я сцена.

— А чем заканчивается вся история?

— Самое смешное, что ничем не заканчивается. Сюжет как бы переходит в зрительный зал. Но это — в конце оперы, а теперь новый эпизод. Просыпаясь утром, наш герой видит, что замечательное солнце светит прямо в окно. И открыв глаза он видит изумительную блондинку, расчёсывающую волосы. Она поёт утреннюю песнь, текст которой сочинил Хачатуров. Песнь с юмором определённым: "Первая моя заря, я не эльф и сильфида, листья нежно говорят, птичий хор поёт так дивно, жизнь летит навстречу мне" (тут появляется своеобразный такой вальсик). То есть искушение осталось, несмотря на смену суток. Дальше появляется ещё один ритм. Меняются танцы. Что мы имели? Мы имели как бы менуэт там, где паж первый раз появился. Потом вальс возник в ходе песни Бьондетты, но дальше возникает третий жанровый элемент — танго, прямо как у Альфреда Гарриевича Шнитке в «Фаусте...». Танго — это новая стадия искушения Альвара, новая опасность. Конечно, танго — очень условно — танго или даже болеро (я не знаю). В общем, какой-то "испанский ритм".¹⁰¹ И здесь я хотел показать, что когда Альвар пытается в очередной раз отогнать дух этот нечистый, тот начинает говорить очень сурово с ним и по мере развертывания действия явно храбрее. Дьявол начинает "охмурять" нашего героя какими-то рассказами: что в прошлом она была в эмпиреях где-то духом, а вот увидев нашего

¹⁰¹ 28 цифра — Д.Ш.

героя, влюбилась в него и хочет променять свою духовную субстанцию на земную и жить земной жизнью. Но если они соединятся вместе, то они будут царями вселенной. Тут, кстати, возникает аллюзия из «Демона» Рубинштейна — вдруг голосом верблюда какой-то бас поёт: "И будешь ты царицей мира". И в это время Бьондетта произносит: "И будешь ты царём вселенной". Короче, "была не была" — говорит наш герой — он всё время ходит по острою. И произносит: "Во-первых, вернись в свой облик паж. Во-вторых, кто ты там: верблюдик, спаниель, Бьондетта, юный паж — могу ли я с тобой расстаться, когда захочу?" "Чтобы расстаться со мной, — тихо говорит с ложным смирением Бьондетта, — достаточно усилия вашей воли". Тогда Альвар: "Сейчас, Бьондетта, я знаю одно. Нам нужно мчаться, — подхватывает его мысль Бьондетта, — в Венецию на карнавал". Дело в том, что в Венеции у нашего героя есть одна из перечисленных ранее Карло дам, которую зовут Олимпия — новый персонаж: такой традиционный довольно комический образ. Как бы пародия на персонаж итальянской оперы. Но здесь опять повторяется "менуэт", в каком-то более "опасном виде". Но, тем не менее до окончательного падения Альвара дело не доходит. Несколько диалогов и Альвар в конце концов говорит: "Дух, не к добру принявший оболочку ради меня, я принимаю твое служение, но ничего не обещаю". Тут появляется вновь Карло, который входит к Альвару с сообщением, что карета стоит у ворот, и видит какое-то юное создание непонятного пола. И он чуть ли не в обморок падает. На этом кончается уже 4-я картина.

И вот мы в Венеции. Действие разворачивается со стремительной быстротой — самая короткая картина в опере. Тут развёртываются взаимоотношения Альвара с Олимпией, но эти отношения осложняются незримым присутствием всё того же непонятного пажа. Олимпия сразу чувствует в нём соперницу. Она посылает письмо с угрозой, но это уже достояние следующей картины. У Олимпии здесь есть свой сольный номер в этой маленькой картине — "ария ревности". А следующая картина — каморка Бьондетты, в которой она зачитывает письмо с угрозами от Олимпии: "Если мой милый паж не оставит нашего Альвара, то я не ручаюсь за последствия"... И, действительно, действие заканчивается очень-таки кроваво.

А параллельно с этой драматургической линией развёртывает-

ся и вторая. Дело в том, что в Венеции в это же самое время — карнавал. И вся сцена как бы окружена вихрем образов этого карнавала и здесь же игра в фараон, которая увлекает Альвара. Кроме того, здесь есть и ещё одна драматургическая линия — это призыв из Испании, где расположено поместье родовое Альвара, где живёт его мать. И вот, когда наш герой подслушивает, как Бьондетта поёт серенаду о своей неразделенной любви к Альвару, о своей несчастной судьбе, о своей злой сопернице, эта линия прерывается приездом из Испании дон Хуана, который через Карло сообщает Альвару, что он привёз ему известие об отставке.

— И за что же ему ещё и эта неприятность?

— А за то, что он нарушил все сроки отпуска, то есть слишком "загулял", другими словами. И мы понимаем, что он уже как бы наполовину принадлежит Бьондетте, и вдобавок в этот момент нечистая сила применяет ещё одно средство — умело играет на его добрых чувствах, на чести, на жалости, на сострадании.

— С чем эта игра связана?

— С местью Олимпии, с её местью, которая на самом-то деле подстроена всё той же Бьондеттой. В момент, когда в доме Альвара ещё находится дон Хуан, приносят окровавленное тело Бьондетты, которую некая дама ударила ножом. И Альвар, видя её, начинает мучиться угрызениями совести: как он мог так плохо думать о той, которая страдает и сейчас умрёт?! Тут же врывается большая толпа с карнавала и звучит полупародийный хор масок — это невольные свидетели покушения на Бьондетту. Затем начинается третий акт, который составляют две картины. Если предыдущие два акта были по три картины, то последний акт и самый важный, он из двух больших картин. Одна картина (7-я) связана с Брентой — это река, куда перевозит Альвар "находящуюся" на грани жизни и смерти Бьондетту, а 8-я картина — в испанской деревне.

Итак, возникают "новые" лжедрузья — Соберано и Бернадильо, но в масках хирургов, затем начинается самый большой номер, занимающий львиную долю в опере — 42-й. Это огромная сцена — самая опасная сцена искушения. И Альвара спасает от окончательной гибели здесь только появление дурака — его слуги Карло. Этот дурак его всё-таки выручает в опасные моменты, как ни странно. Прибывший с ним Дон Хуан сообщает Альвару страшное известие — его матушка при смерти. И тогда Альвар

бросает свою спутницу, говоря, что ему нужно уладить дела в Венеции. Вся вторая картина третьего акта происходит в Испании. Но по пути туда происходят всевозможные природные катаклизмы: гроза, молнии, гром. В общем, застревает наш герой в деревне — в десяти лье от места назначения, в какой-то таверне, где происходит свадьба деревенская — это ещё один элемент жанровый, необходимый как воздух. (Я чувствовал, что все эти вещи для оперы совершенно необходимы.) Идёт свадьба дочери трактирщицы Берты Луисии и кузнеца Маркоса, причём с цыганами — грубоватая, шумная народная сцена. И что здесь драматургически важно, так это то, что, начиная с этой сцены, идёт постоянный дождь, постепенно переходящий в ливень (такая идея была у Хачатурова), то есть сгущается природная атмосфера, как бы подчёркивая катастрофичность событий, и в этом участвует и новый "смысловой" ритм — ритм б о л е р о. Он возникает подспудно, гости поют в этот момент свадебную резвую песенку (текст, кстати, Михаила Кузьмина. Все стихотворные разделы этой повести переведены были в своё время Михаилом Кузьминым). А ритм болеро дан у большого барабана и tom-tom ов. И вот этот лейтритм работает почти до самого финала оперы — только в последнем номере он исчезает. То есть фактически получается нечто вроде «Болеро» Равеля — большая, большая симфоническая линия. Причём, этот лейтритм то усиливается, то уходит, то есть рассредоточен и только таким образом присутствует постоянно. Он "прерывисто-сквозной", так сказать, и проходит через всё третье действие. Когда появляется Альвар, его все узнают как сына донны Менсии. И тут со всей свойственной ему пылкостью Альвар принимает приглашение Берты присесть за стол.

Тут после всех разговоров с хозяйкой возобновляется моё болеро, и на его фоне звучит очередная свадебная песня гостей. Здесь есть и ещё один важный момент возникает — номер 47 — танец, который, собственно говоря, рождается фактически из этого болеро — танец, решённый средствами одних ударных инструментов. И Альвару, как наиболее почётному гостю, предлагается первому станцевать с невестой. Танец неожиданно прерывается появлением кого бы вы думали? Бьондетты! Что такое? Сцена затемняется и оказывается освещённым только круг, в котором находится Альвар и Бьондетта. И тут получается два плана режиссёрских: внешний — это то, что происходит вокруг этой пары, а

второй — это план жизни нашего героя — как бы его внутренняя жизнь. Кто такая эта Бьондетта в конце концов? Это на самом деле его второе "я" и его душа, как сказал бы Казот, — здесь поле битвы, это борьба светлого и тёмного. И в светлом круге представлена как раз как бы его внутренняя жизнь. И тут Бьондетта сообщает ему, что, пока она оставалась без Альвара, с ней стали плохо обращаться (дон Хуан там чем-то её обидел и Карло, так сказать, был не на высоте), что её преследует какой-то Незнакомец, который очарован её красотой и что какие-то слухи о ней распускают нехорошие, что она, дескать, соблазнительница Альвара и так далее, и так далее. Короче говоря, она сообщает ему, что бежала ото всех и просит спасти себя. Ну, естественно, тут же в Альваре просыпается испанец, дворянин и так далее. и тому подобное, и тут же возникает этот Незнакомец. Начинается дуэль. А дуэль — это замечательно для оперы. Это ещё один из стимуляторов действия. И в ходе дуэли, подбадриваемый гостями, которые, конечно, на стороне Альвара, он закалывает соперника. Но когда он его закалывает, маска сбрасывается, и выясняется, что это его "брат названный" — дон Хуан, то есть получается, что он друга заколол! Понимаете? То есть ещё один характерный оперный момент — убийство друга. Но всё на самом деле, к счастью, оказалось совсем не так — это оказалось просто тяжёлым ранением, и тут же выясняется, что где-то рядом есть знаменитый врач, к которому несут окровавленное тело Хуана. Вот так же, как произошло раньше лжеубийство Бьондетты, здесь, как симметрия, лжеубийство дон Хуана. Тут вообще часто возникают разные симметрии, "зеркала" какие-то. И при этом в с ё какое-то не настоящее, а в целом — "лжеопера" как бы — непонятно вообще, происходит это на самом деле или это всё в болезненном воображении возникает, то есть может быть вся эта борьба только в душе нашего героя, а может быть даже и зрителя. Так вот, несут опасно раненного Хуана куда-то, где ему должны оказать помощь, и Альвар вдруг осознает весь ужас произошедшего. До чего он дошел?! Он не избавился от Бьондетты, он друга, может быть, уже убил, он в страшном отчаянии. И вот здесь любимый мой номер — сцена гаданья. В такого рода опере полагается иметь ещё, конечно, и гадание. Но кто эти гадалки? А гадалки — две старые цыганки, которые поют мужскими голосами. Они, кстати, пели ещё и в начале свадьбы. Это не кто иные, как Соберано и Бернадильо, которые теперь уже не лжехирурги, а настоящие

гадалки и они сообщают Альвару, что он дескать рождён под определённой звездой, третьего мая, и что, вот, нынче же поутру он захочет вернуться в свой дом. Альвар, естественно, потрясен: откуда они всё это знают? Но это гадание прерывается голосом Бьондетты. "Альвар, Альвар иди!". И «Последний приступ», как я назвал этот номер, это последнее искушение дьявола, когда Альвар с Бьондеттой опять остаются наедине — последняя ночь перед тем, как отправиться к матери. У меня этот номер кончился ничем как бы, как и сама опера в результате. У Казота есть более определённый конец: дьявол достиг своего и в результате, когда весь этот бред проходит, когда Альвар видит перед собой не Бьондетту, а всё того же — верблюда, и он понимает, как низко пал, и его охватывает ужас, — тут он просыпается неожиданно в имении своей матушки (вот такой странный поворот у Казота), матушка оказывается рядом с их домашним духовником, и он ему исповедуется. Духовник говорит: "По молодости вам грехи отпускаю, но впредь будьте осторожны. Вам нужно иметь законную спутницу стать добропорядочным" и так далее. Но в опере у меня всего этого нет, потому, что Альвар здесь всё-таки не теряет свою душу, не падает, так сказать, окончательно. И у меня в конце что происходит? Происходит последняя атака Бьондетты-дьявола на Альвара. При этом сама мистическая как бы свадьба продолжается — всё время слышен ритм болеро, слышен топот ног, в конце концов затемняется сцена вокруг Альвара и Бьондетты, на первый план выходят гости, и тут как бы повторяется то самое инструментальное окно (№ 47), которое было в пещере — оно просто воспроизводится снова, но, правда, сначала с пением.

— И занавес опять падает?

— Нет. Сцена просто затемняется, и мы не знаем, чем это всё завершается. Не знаем. Э т о з а к р ы т о о т н а с. Мы видим только свадьбу деревенскую с этими цыганами, такую грубоватую. И непонятно, что это за гости, была ли вообще эта свадьба — это какой-то мрачный, кошмарный просто танец. И этот танец в конце концов доходит до экстаза, когда принимают участие уже в нём все участники, включая даже оркестрантов. Роль же ударных возрастает до страшного: вначале остаются одни ударные в оркестре, потом появляются ударные на сцене — народные хлопушки, погремушки, вплоть до хлопков в ладоши, затем, наконец, появляется один танцор с кихадой так называемой, если я правильно её

произношу. Короче говоря — "челюсть осла". Есть такой инструмент, который "клацает" как бы зубами — такой испанский народный инструмент. У него здесь свой ритм из самого начала оперы, который и накладывается на ритм моего болеро.

А сам конец оперы — почти как начало. Ведь опера началась с выхода Директора театра. Что говорит в начале Директор театра (№ 1)? Директор говорит: "Любезные сеньоры, — он как бы декламатор, не певец, — вот поучительная история преподанная в виде аллегории, где принципы состязаются со страстями. Здесь поле битвы — душа (слова Казота). Движущей силой действия служит любопытство". И вот первой половиной этой фразы и заканчивается опера. То есть идёт танец двух фигур в масках — Альвара и Бьондетты (№ 52). И тут немая сцена — всё останавливается, и оркестранты застывают в той позе, в какой они перестали играть вместе с дирижёром — как в "Ревизоре" Гоголя. Вот такая сцена. И это оказывается "вопросом", обращённым в зал: "Я не знаю, чем это кончилось. Это вы сами решайте, господа".

- Сколько времени вы работали над оперой?
- Вся эта "работка" заняла, ни много ни мало 14 лет.
- Какие-нибудь попытки для её постановки вы предпринимали?

- Была мысль это поставить в некоем английском камерном театре оперном.

- С переводом?

- Да, надо было переводить. Но только для меня это гораздо интереснее было бы на русском языке осуществить, потому что всё-таки вся интонационная работа здесь, плюс её соединение с техникой двенадцатитоновой завязаны именно на русской речи. Но, тем не менее, опера переведена и на немецкий, и на голландский языки. Потому что были, так сказать, два прожекта: один — поставить в Англии (там он пока ничем не кончился), а другой прожект пришёл из Голландии.

- И в чём загвоздка?

- Ну, как вам сказать. Мне ведь написали: "Мол, хорошо бы нам встретиться". Ну а как это осуществить? Напишите приглашение, простите меня! А так. Между прочим. Простите. И как ехать, и с кем? И кто будет вообще работать со мной. Поэтому это как-то и повисло.

- В каком году?

– Да, не так давно. Где-то, около 1993-го года.

Знаете?! Что касается этой оперы, то я не рассчитываю на её быструю реализацию. Мне она скорее что-то дала в плане просто мастерства. Я как бы прошёл с ней вторую консерваторию, потому что, чтобы написать оперу нужно овладеть очень многим. В общем, это повисло. Но зато у дирижёра Маркиза, Льва Маркиза, который играл мою «Фантазию»¹⁰², у него теперь есть полная партитура, переписанная очень хорошим переписчиком, и отдельные голоса тоже были переписаны. И есть голландский тоже перевод.

– А кто сделал этот перевод?

– Не знаю. Это я уже узнал задним числом, что существует голландский перевод. И к тому же есть ещё и немецкий перевод, который был осуществлён после того, как я отдал права на эту оперу издательству Сикорского. А оно просто заказало перевод будущему моему другу, который был в то время студентом на режиссёрском факультете в Гейдельберге, а сейчас, конечно, уже не студент, и который взял эту оперу в качестве диплома. И вот прежде, чем поставить, он должен был перевести либретто на немецкий язык, чтобы затем защитить всё это. Он, по-видимому, очень хорошо это сделал и этот перевод есть как раз у Сикорского. Таким образом, есть две, кроме русской, версии либретто этой оперы — немецкая и голландская.

– А почему в Германии всё застряло?

– Не знаю! Может быть, просто потому, что опера очень необычна по составу. Здесь ведь требуется просто выдающееся сопрано, выдающееся, и нужен очень хороший тенор — Альвар. Потом требуется огромное количество ударных инструментов, я даже не знаю сколько — далеко за сотню! Мало того, что требуется три вообще виртуозных барабанщика, настоящих, требуется ещё пять ударников, включая шумовые и так далее. Кроме того, требуется пять клавишных — рояль, челеста, орган, синтезатор и клавесин. Правда, урезана струнная группа до скрипок и контрабасов, то есть нет промежуточных — альтов и виолончелей, хотя при хорошей оснащённости звукоисполнительной аппаратурой (например, в студии) практически достаточно солирующих скрипки и контрабаса. Зато есть очень экзотическая группа всех остальных, включая ударные. Есть, например, три саксофона, флейта, флейта пиколо, кларнет, кларнет-бас. Фаготов и гобоев нет. Зато есть труба и

¹⁰² «Фантазия для скрипки и оркестра» — 1996; dur. 12'.

тромбон. Вот такой странный состав получился. Если хотите, расширенный до оркестра ансамбль «Истории солдата» Стравинского. По крайней мере, когда я начинал писать, у меня всё время маячил перед взором вот этот его состав.

– Расскажите, пожалуйста, как связана музыкальная ткань оперы с вашим двенадцатитоновым рядом.

– Дело в том, что опера писалась долго. И по счёту в моём творчестве это третий ряд (первый — «Соната для шести» ; второй — «Пьеса для трубы», которая состоит из двух пьес для трубы соло. А третий ряд возник как раз в опере и остался на всю жизнь) И я понял, что ряд этот не предопределяет какой-то раз навсегда заданный додекафонный стиль. То есть я всегда хотел уйти, если так можно сказать, от школьно понимаемой додекафонии, которая определяет обычно именно такую-то фактуру, именно такую-то гармоническую структуру, именно такую форму, именно такой характер музыки. И я пробовал его всю жизнь, и пробовал с разных сторон. Однако, я хочу ещё раз подчеркнуть, у меня этот ряд только один на все мои произведения. Для меня он стал чем-то бóльшим, нежели вопрос стиля — это стало проблемой поиска какой-то сущности. Это глубже, чем вопрос техники — это вопрос нахождения некой высшей гармонии. Если понимать под гармонией, конечно, не учение об аккордах, а понимать её широко достаточно. Так, как она понималась изначально. Мои познания не позволяют мне очень широко об этом говорить, но я чувствую, что гармония — как учение о л а д е, что русское слово "лад", оно соответствует этому, то есть это для меня прежде всего учение о соразмерности, о пропорциях, о временных интервалах и тому подобном (я почему так нескладно и сумбурно всё это говорю, потому что это очень для меня важно). Последнее время, с конца 1980-х годов, когда я закончил оперу, эта идея неожиданно стала давать свои плоды и на всё последующее десятилетие.

– В чём это проявляется?

– Ну, во-первых я понял, что если я пишу произведение на этот ряд, то я должен решить, как я буду вести себя на протяжении такого большого длительно звучащего произведения, как опера.

– Решить — это означало найти изначально какую-то обобщающую схему?

– Нет! Нет! Как я это буду делать, я определял чисто практическим путём, потому что теорию этого своего письма я легче

постигаю, уже наработав какой-то опыт с тем или иным своим произведением. Тогда я лучше начинаю понимать, что имеется в виду по тем или иным структурным проблемам. Мне всегда нужно в моём индивидуальном опыте пропустить через себя всё как бы заново — вот, прыгнув, грубо говоря, с ветки, попробовать это повторить с другой, а потом со следующей и так далее. Отсюда и возникла идея сначала как бы первичного, буквально взятого ряда, затем вторичного ряда (второго порядка), потом ряда третьего порядка, четвёртого и так далее. Вторая проблема — мне вначале нужно было понять, как я буду работать на самом школьном, изначальном уровне, то есть вторая проблема — это проблема ч е т ы р ё х в а р и а н т о в р я д а. Тут я допустил некое иррациональное решение. Первый раз оно было в «Сонате...»¹⁰³.

— Но там же д р у г о й ряд.

— Это правда, и тот ряд я к тому же только там и употребил, то есть единственный раз. Это так. Но это было принципиально очень важное решение и само по себе и для последующей моей работы с рядами. Иначе я не мог бы сдвинуться с места. Я должен был, определив исходный ряд, найти последовательность других вариантов ряда. Я занумеровал эти последовательности так, как они сложились в «Сонате...». И там получилось так, что после проведения исходного ряда следовал ракоход его инверсии как второе проведение. И я его числом два его и обозначил. Третьим по счёту стал простой ракоход, а четвёртым — простая инверсия. А дальше я просто играл как бы в "кубики" чисто спонтанным путём, почему я и сказал об иррациональности: чисто эстетически мне показалось, что следующая последовательность по числам хороша именно в виде $3 - 1 - 4 - 2$.

— Почему вы так решили?

— Видимо, мне хотелось каждый раз сопоставлять между собой наиболее далёкие варианты ряда. Ведь у меня-то получилось, что мой первый вариант и мой второй — это в обычной додекафонной технике самые далёкие варианты, крайние — начальный вариант и сразу ракоход инверсии. Понимаете? И так же и дальше я пошёл: $3 - 1 - 4$ и 2 . А дальше я сделал ракоход этой последовательности, то есть $2 - 4 - 1 - 3$. Были и ещё какие-то соображения. Были! Если я вспомню, я потом скажу о них. Но вот эта формула,

¹⁰³ «Соната для шести» — 1973; флейта-пикколо, флейта, кларнет, альт, виолончель, контрабас; 2 части; вариант для фортепиано; dur. 6'.

так сказать, так для меня и осталась "сакраментальной" до сих пор. 1 – 2 – 3 – 4, 3 – 1 – 4 – 2, 2 – 4 – 1 – 3. И это всё как бы определило и дальнейшее. С тех пор я перед собой никаких других путей и не видел. Ничего другого не знаю. Казалось бы, я расписываюсь в каком-то убожестве, потому что всё время делаю что-то одно и то же, но меня это "убожество" почему-то совершенно не смущает, потому что я убеждён, что всё богатство в музыке — и структурное, и интонационное, и временное (потому что мой ряд относится и ко в р е м е н и)¹⁰⁴, — оно должно исходить из чего-то одного, но органически(!) найденного. А я за это ручаюсь! Это найдено только практическим путём, только моим ощущением эстетическим. Вот это — всё первое. А второе, оно раскрывается уже в связи с оперой. Это очень большое произведение. И каждый номер внутри оперы — это как бы некое микросочинение. Каждый номер, даже если он длится меньше минуты. Например, как в первых двух сценах. И если опера — это последовательность номеров, каждый из которых продолжается на том же гармоническом поле, "засеянном" вот этим моим рядом, то есть каждый раз с какого-то очередного его момента, то в целом и моё творчество можно понимать, как некое единое сочинение, где на том же поле отдельные произведения одно за другим выстраиваются в таком же порядке, как отдельные номера внутри этой оперы.

Кроме того, в опере было ещё вот, что важным. В опере я стремился, чтобы получилось некое подобие "круга", хотя в конце у меня знак вопроса. Мне надо было решить, как я буду работать. Либо я работаю, двигая этот ряд в бесконечность (то есть по спирали), либо круг должен замкнуться. И для этого я сделал вот что: я провёл ряд второго порядка двенадцать раз (я понимаю, что это трудно слушать, да и мне самому трудно это объяснять), и в результате, когда этот процесс пришёлся примерно на середину или несколько меньше, чем на середину оперы, тут я решил, что вот здесь я останавливаюсь в развитии ряда.

— А почему именно в этом месте?

— Не знаю! Но я просто решил, что в о п е р е надо сделать некий круг, некое возвращение и я его осуществил самым элементарным образом — повернул всё назад¹⁰⁵.

¹⁰⁴ См. беседу о «Memoria 2» — Д.Ш.

¹⁰⁵ А.К.Вустин: "В сумме сочинений, писавшихся после оперы, осуществляется противоположный принцип — "спирали" (из бесед с композитором

– Ракоход инверсии?

– Да, я сделал ракоход инверсии. Но так как мне нужно было, чтобы он вернулся к первоначальному звуку *си-бемоль*, который я тогда воспринимал как тонику (повторяю, тогда!), то чтобы вернуться к этому исходному *си-бемоль*, я переписал весь гигантский ряд от звука *до-диез*. Другое дело, что я тогда ещё некоторые вещи просто не осознавал (как бы голова отставала того, что делает рука). Я не осознал, что мой ряд просто модулирующий к *ре-бемолью* — это м о д у л и р у ю щ и й р я д. И фактически ведь это всё и вызвало к жизни всю получившуюся гармоническую ткань. Я не сразу это понял. Вначале я думал, что пишу просто атональную какую-то музыку (почему мне, например, так трудно было сочинять первую картину, в частности), атональную додекафонию, как тогда я вначале полагал наивно. Но атональной музыки не существует вообще. Так же, как вот гениально Пауль Клее сказал, что не существует абстрактной живописи. То есть я так и остался на самом деле в плену тех же сопряжений полутоновых, тонико-доминантовых — это всё в крови композитора. Нельзя написать серию, не ощущая тональность. И здесь тоже все эти тонико-субдоминантовые, тонико-доминантовые и полутоновые тяготения — они есть и не могут не быть. Это я по ходу сочинения оперы осознал, что называется. Поначалу у меня была жёсткая, буквально додекафонная структура. Я сочинял и мне, причём, было очень трудно в вокальной партии это реализовать. Но я считал, что я пишу как бы быстро проносящееся произведение, вещь с кинематографической быстротой меняющую отдельные "кадры", и структура должна быть именно такой, то есть если не разбросанной буквально, конечно, то очень далёкой от ощущения тональности. Но это хорошо говорить, а сделать? И дальше я просто понял, что никуда не уйдёшь от этого ощущения, сочиняя такое большое сочинение, как опера. Опера — это ц е л ы й к о с м о с. Она требует огромных знаний профессиональных и в том числе понимания того, что это мир, который вмещает в себя очень многие жанры. Многие! Многие! Причём демократического (!) порядка жанры и одновременно сюжетные категории, выработанные веками и музыкальные формы тоже выработанные, естественно, веками! Ведь, казалось бы, ну что здесь такого особенного? Там сцена гадания, там дуэль с другом, там, я не знаю, сцена

обольщения, там сцена переодевания и так далее, и так далее. В действительности же — это всё вариации на некую космическую тему — на жизнь, если понимать её как музыкальную форму — и частная жизнь человека есть для меня некая выстроенная музыкальная форма. И в данном случае героем является человек по имени Альвар. И вот через него осуществлено всё это. Причём драма начинается с момента его борьбы с самим собой — с момента искушения, то есть мы здесь практически возвращаемся к изначальному древу познания, с которого началась жизнь Адама и Евы. Жизнь возникает только тогда, когда встаёт дилемма искушения.

Так что, если вначале я легкомысленно полагал, что можно написать некую, так сказать, атонально-додекафонную оперу, то дальше я понял, что если я вообще не хочу сойти с ума и запутаться, то я должен постепенно отпускать вожжи. И тут же музыкальный язык и начал вдруг проясняться: возникает обычная кантилена, возникают традиционные оперные ситуации, возникает жанровость, возникают после проносящихся коротких маленьких построений всё более протяжённые куски музыки. И если в первые две сцены вмещается 18 номеров, то дальше всё меньше, меньше, меньше. И в результате во всей опере только 52 номера. А ведь картин-то 8! Значит видно, как постепенно идёт уменьшение количества номеров, а картины соответственно растут и растёт симфоническое дыхание, появляется, как я уже говорил, кантилена, появляются даже замкнутые какие-то куплетные формы, появляются жанры вальса, болеро и так далее.

– "Растёт симфоническое дыхание". Что это значит?

– То, что я и сказал: протяжённые становятся номера, то есть всё шире и шире по дыханию, они растут и пространственно и по времени, и, в конце концов, их первым результатом стала картина первого обольщения Альвара — №24 (там ведь несколько стадий обольщения), и наконец, апогеем становится большой номер — №42, с которого начинается третье действие, который называется «Роковая больная» — этот номер длится порядка десяти минут или близко к этому. А если посмотреть первые номера, особенно в первой картине, то все они по одной, по две странички...

«Письмо Зайцева»

1990;

для голоса, струнных и большого барабана;

текст С. Зайцева;

dur. 7'

— Сначала — предыстория. А предыстория здесь довольно-таки смешная. Я как-то показывал на секции в Союзе композиторов «Блаженны нищие...» и «Посвящение Бетховену»¹⁰⁶ (это было, кстати, на "асмовском" показе). Присутствовал Денисов. И он вскользь бросил одну маленькую критическую реплику, а у него всегда было, надо сказать, своё собственное отношение ко всем выступавшим. Так вот он сказал, что у него есть замечание по моим работам, особенно по «Блаженны нищие», что я очень робко, дескать, со струнными обращаюсь.

— Что значит "робко"?

— Робко? Это значит, что я не использую всех их возможностей исполнительских. Причём он попал в точку, потому что эту робость я чувствовал тогда постоянно. И уже достигнув почтенного возраста сорока с чем-то лет, я всё время боялся, у меня не было уверенности в том, что именно такой нужен штрих, а не другой. Какой-то странный момент "дилетантизма" был вплоть до 1980-х годов.

— Вы не слышали в себе нужных тембров, штриховых красок?

— Нет, я слышал их. Я этому много учился на чужих партитурах. Причём, скорее, на партитурах старинных. Вроде моцартовских (меня всегда потрясала безошибочность штрихов струнных в моцартовских партитурах). Это очень много дало.

— Но современная музыка не исчерпывается опытом Моцарта в этом плане.

— Конечно, не исчерпывается. Вот поэтому, наверное, я всё время и был с "комплексом неполноценности" — думал, что струнные плохо знаю, что я не использую их в той полноте, в ка-

¹⁰⁶ «Блаженны нищие духом» — 1988; для голоса и ансамбля; текст из Евангелия от Матфея; dur. 7'.

«Посвящение Бетховену». Концерт для ударных и малого симфонического оркестра — 1984; dur. 18'.

кой используют их другие современные авторы. И вот эту больную, так сказать, струнку как раз и задел Денисов. Он сказал, что можно было бы использовать больше возможностей струнных и исполнительских, и технических. И поскольку где-то в то же время образовался как раз камерный оркестр «Amadeus» (это примерно в конце 1980-х — начале 1990-х годов. Сейчас есть тоже, кстати, Amadeus, но это совсем другой оркестр, а тогда был «Amadeus» под управлением Александра Ведерникова), Денисов сказал: "Саша! (А он уже тогда стал председателем АСМА и, видимо, имел некоторое влияние на выбор программ) Почему бы вам не написать для этого ансамбля? Это можно быстро вставить в программу и исполнить". Ну, я и намотал на ус. У меня произведений для струнного оркестра тогда не было (да и сейчас мало!). Но мне не хотелось пройти мимо его вот этого несколько болезненного для меня замечания. И решил так и поступить. Я знал, конечно, что вся, например, техника Пендерецкого (техника его работы со струнными), не говоря уже о Ксенакисе, партитур которого я просто не имел — для меня не слишком близкая. Тем не менее, поскольку передо мной была вполне доступная польская музыка (её партитуры стали очень доступными тогда, кстати сказать), можно было вполне попробовать этого "блюда", так сказать. Но раньше повода не было, потому что меня никогда не интересовала такая техническая проблема сама по себе. Нужен был повод очень серьёзный, чтобы воспользоваться "модерной" игрой на струнных. И вот тут один случай и помог. Мы тогда как раз подписывались на журнал «Огонёк» (это 1987-й год, по-моему), и мне попался в нём целый раздел, посвящённый проблеме права.

– Какого "права"?

– Права заключённых. Ведь вся наша советская система окончательно развалилась к тому времени. И проблема содержания заключённых, обращения с ними — стала ещё более больной общественной темой. И именно тогда и очень широко всё это обсуждалось в печати, а в данном случае на страницах «Огонька». И вот в этом-то разделе и оказалась подборка писем, причём писем, с одной стороны, заключённых, а с другой стороны, читателей «Огонька». И там были представлены два рода людей. Одни, которые ратовали за смягчение отношения к заключённым, за какой-то международный правовой уровень отношения к ним, а другие, которые говорили, что, наоборот, нужно ужесточить это отношение,

потому что рост преступности, по мнению этих людей, прямым образом зависит от такого "послабительного", так сказать, отношения к ним. Это большая тема. Она обсуждается до сих пор. И вот меня привлекло письмо юноши по имени Сергей Зайцев. Это самое длинное было письмо во всей подборке, где он прямо описывает, что с ним было. Видимо, его посадили за воровство, как я понял из письма, хотя он не очень внятно об этом пишет. Сам он из Архангельской области, но дальше в письме рассказывается не столько об этом, сколько о том, что едва он переступил после ареста порог тюрьмы, как вошёл в совершенно иное измерение социальное, где уничтожается полностью человек как таковой, независимо от того, виноват он или не виноват. Так вот Зайцев прошёл через ад следственного заключения и очень откровенно пишет о том, что там творилось. Это даже больно пересказывать. И неожиданно я увидел в этом форму, потому что он описывает очень многое, то есть не только следственный период, а и своё нахождение в лагере, и свои отношения с администрацией, о том, из кого состоит эта администрация, кто там выдвигает отдельных заключённых на первый план и так далее. Меня это привлекло и тем, в частности, что это были воспоминания не о советских концлагерях тридцатых годов, скажем, а уже наших восьмидесятых.

— Что означают ваши слова "я увидел форму"? Что значит "увидел"?

— А я вам уже немножко сказал об этом в связи со своей оперой. Для меня жизнь человека — есть и форма, и это одновременно есть и музыка. Я совершенно глубоко убеждён в этом, а иначе вообще теряет смысл то, что я делаю на протяжении всей жизни. Есть музыка нашей жизни, музыка того, что нас окружает, нас и нашу жизнь, весь этот круговорот жизни, так сказать. Я убеждён, например, что Блок не просто бросил красивую фразу: "Слушайте музыку революции!". Нет! В устах Блока — это не журналистская "брехня" — это голос человека с очень чутким слухом. И есть некая музыка, которая охватывает и пронизывает человеческую историю, и жизнь человека каждого в отдельности или период какой-то нашей жизни. И вот именно такой период заключения Зайцева был "закруглен" как раз как бы определённой формой — формой, где границы очерчены тюремной решеткой. И что здесь музыка, вы спросите? А музыка здесь — это необычная совершенно гармония каких-то элементов, которые представляют

звучание и его чувств и, конечно, чувств всех, кто рядом с ним. И вот в том, что он прошёл такой страшный для себя опыт (конечно, опыт узников Майданека ещё страшнее. Но и его опыт страшен несомненно. Это так!) И вот я слышал во всём этом не только ужас, но и какой-то свет одновременно — свет, который, однако, он даже сам может быть не осознаёт. Свет такой, как будто кто-то издалека за этим Зайцевым наблюдает, может быть с улыбкой и состраданием, и, одновременно знает, что всё искупится потом. Как-то трудно мне об этом говорить...

— Я так понял, что в данном случае слова "увидел форму" — это для вас означает прежде всего ощутил, осознал какой-то целостный музыкальный образ!?

— Да! Конечно. Речь идёт, естественно, прежде всего о некой целостной универсальности нашего мировосприятия, если хотите, о мировосприятии, которое мы все имеем, но осознаём далеко не все и к тому же не всегда, а, может быть, и крайне редко. Я имею в виду музыку в с а ж е с к и х п р о п о р ц и я х, музыку всяческих смыслов. Я не могу это объяснить иначе. Мне кажется, что музыкально выстроено всё! Всё совершенно! И вот так я воспринял и письмо этого Зайцева. Его текст тоже музыкален для меня. Более того, он и в прямом смысле музыкален, хотя это и нарочито прозаичный, лишённый каких-либо поэтических элементов текст: "Мне было 17 лет, когда ворота спецучреждения захлопнулись за моей спиной. Прошло два с половиной года. Тех самых, что определил суд. Теперь мне 19. Я только что вышел на свободу. И, как говорится, по "свежим ещё следам" хочу поделиться своими наблюдениями". Ну что здесь, казалось бы музыкального? Но это как посмотреть. "Мне было 17 лет, когда ворота спецучреждения захлопнулись за моей спиной"... Эта и почти любая проза выстраивается музыкально в моём сознании, то есть ритмически и звуковысотно (особенно речь, а здесь именно речь). Мне бесконечно интересней работать с прозаическими текстами, нежели со стихотворными. Стихотворные — это уже заданная форма, которая меня сковывает. Она мне мешает. Мне хочется уйти от неё. В прозаическом тексте же — наоборот. Я выстраиваю ту музыку, ту форму, которую слышу. Любой, уверяю вас, любой прозаический текст можно выстроить, как музыкальную форму. Это увлекательнейшая работа для меня. Я мог бы написать десятки таких сочинений, но просто я себя ограничиваю немножко. Это первое. А второе — мне очень

интересно, когда я эту прозу могу связать со своим звуковым рядом, то есть должен работать с ней по законам мною же найденного ряда. А он найден органично, и он идеально способствует развитию общего гармонического движения в каждом моём произведении, и это, что особенно в данном случае важно, вполне естественно связывается с прозаической речью. То есть тут возникают несколько типов работы, очень легко переходящих друг в друга: первый — это простая речь, когда интонация фиксируется как бы без ключа, даже если ключ стоит, но крестики, которые я ставлю вместо нот, они говорят о том, что это вполне свободное разговорное звуковое поле; второй тип — это так называемое "шпрехштимме", когда уже мы добавляем к крестикам ноты, но и эти ноты сохраняют только полуречевой, полумелодический характер; и, наконец, третий — просто пение.

— А шёпот?

— Шёпот — это, понятно, тоже речь. И она у меня здесь, хотя и как бы с фиксированной высотой, но это чисто воображаемая высота, воображаемое что-то...

И везде, абсолютно везде, где речь идёт о шпрехштимме или о пении, я, естественно, работал со своим рядом. И уже приобретя опыт работы в опере, я понял, что нет большего удовольствия для меня, как заниматься именно таким вот материалом. И я повторю, что мог бы этим заниматься всю жизнь и очень много...

— Здесь повсюду однородная тактовая структура на четыре четверти. Это не мешает воплощению прозы?

— Нет. Ведь ритм-то здесь идёт только от слова. За что я и люблю прозу. А инструментальная партия, обратите внимание, кстати, идёт своим чередом. Это контрапункт.

— Сколько времени ушло на это сочинение?

— Около двух лет, но с большими перерывами. Это не была, конечно, непрерывная работа. Были и большие пропуски.

— В связи с чем?

— Не помню. Совсем не помню. Скорее всего, надо было оперу закончить, да ещё какие-то дела, наверное, были. Что-то мешало, в общем. Помню, что два или три раза, по-моему, съездил и в Рузу, чтобы там поработать. Но я заканчивал оперу прежде всего. Она ведь была закончена в 1989-м. И я её непременно хотел закончить, чтобы это не перешло на девяностые годы.

— А зачем были нужны именно такие сроки?

– Да просто потому, что она стала для меня даже каким-то "грузом". Она как бы мне вообще мешала уже своей незавершённостью.

Ну, теперь о технике давайте. Для начала я взял всё ту же свою гармоническую схему рядов, которую я вам неоднократно показывал.

– С какой позиции?

– Вначале с первой. Но тут одно было нововведение потрясающее. Дело в том, что ряд мой может быть и звуковысотным, как я уже говорил, но может быть и временным. И если понимать его как временной, то там есть как бы свои *си-бемоль*, *ре*, *ми*, *ре-диез*, *фа-диез*, *до* и так далее. Но обычно временной ряд дальше второго порядка не идёт, то есть даже ряда третьего порядка здесь уже вы не найдёте.

– Когда вы говорите "временной ряд", вы имеете в виду, что тот или иной звук или группа звуков это для вас какая-то определённая часть времени?

– Ну, например, как в «Мемории»¹⁰⁷ было. Помните там один отрезок из двух тактов был как бы первым тоном (*си-бемоль*), затем следующие два такта уже условно — это *ре*, ещё два такта — *ми* и так далее.

– А в какой пропорции они увеличиваются?

– Они не увеличиваются. Они абсолютно равны друг другу.

– Тогда зачем сравнивать эти такты с *ре-бемоль* и *ре-диез*, если они одинаковые по времени? Время-то здесь причём?

– Но ведь эти временные единицы заполнены по-разному! Если я работаю с высотами, то одновременно я же работаю и с протяженностями этих высот. И это и есть моё время.

– Я так понял, что говоря о времени, вы имеете в виду, что у вас складываются какие-то особые пропорции в отношениях между отдельными мотивами, фразами, предложениями, которые подчинены каждый раз и каким-то образом и идее вашего звукового ряда, и идее вашей двенадцатикратности.

– Они подчинены, конечно, но они складываются в начале работы с п о н т а н н о! Я же не намеренно их подчиняю некоему ряду. Они складываются только спонтанно.

– Но эта спонтанность имеет вполне определённые законо-

¹⁰⁷ «Memoria 2». Концерт для ударных, клавишных и струнных — 1978; dur. 14'.

мерности, которые поддаются расчёту. Разве вы не осознавали это в процессе сочинения?

— Я и сейчас это не осознаю. Дело в том, что вся прелесть творческой работы заключается для меня совсем в другом — если вначале я как бы и "просчитываю" (с чего-то же я должен начать?), то остальную часть (а она может быть и бóльшая, и, естественно, и мёньшая), я её не осознаю. Зачем мне это? Материал поначалу складывается как вполне организованный процесс, и лишь после "теоретически" осознаёшь его как некий ряд временных единиц. То есть исходный процесс — спонтанный, я его не "осознаю".

— И не надо. И слава Богу!

— Вот то, что я осознаю, вот об этом я только и могу говорить. А об остальном вы уж сами говорите. Но всё-таки я ещё раз подчеркну, что все эти пропорции, они тем и хороши, что они вступают у меня и в конфликт, и в какую-то своеобразную гармонию одновременно вот с этим механизмом двенадцатикратной жёсткой системы — с этими моими "кубиками". И в этом и красота, собственно, моего дела. Когда всё это я начинаю смотреть заново с вами, и вдруг я вижу, например, что получилась известная форма в «Сонате...»¹⁰⁸, то для меня это что? Это для меня радость какая-то. А почему она именно такая получилась? Так я и не знаю. И в этом-то и вся прелесть творчества. Или та же сонатная форма, о которой вы говорили в «Возвращенье домой». Она же "условно" сонатная для меня. Я и не думал её делать — это само рождается, и это и есть для меня самое хорошее, что может быть — свободное, непреднамеренное формопорождение.

— А здесь какую вы видите форму?

— Здесь? Что-то странное получилось. Потому что каждый раз, когда слушаю, получается что-то новое. Что здесь получилось? Если широко, если отойти немножко от моей двенадцатикратности (Бог с ней, в конце концов!), то что получилось? До какого-то момента всё шло по заведённому порядку и идёт всё время рост энергии. И в конце концов этот рост энергии вызывает необходимость введения большого барабана. Я обожаю такие моменты, когда сам материал толкает на включение какого-то нового тембра. Вот здесь тембр большого барабана мне понадобился. А почему? Ведь я писал для струнного оркестра. То есть я нарушил (я

¹⁰⁸ «Соната для шести» — 1973; флейта-пикколо, флейта, кларнет, альт, виолончель, контрабас; 2 части; вариант для фортепиано; dur. 6'.

всё время нарушаю) свои обязательства. И, слава Богу, Денисов не обременял меня строгим приказом. Он просто предложил написать для струнного оркестра. А я уже нарушил его приказ тем, что включил голос, и голос мне был нужен потому, что речь шла о текстовом сочинении, и этот текст давал возможность мне каким-то образом воспользоваться многими новыми находками Пендерецкого или даже Ксенакиса. И моё второе нарушение — это большой барабан. Почему он появляется? А потому, что уже в какой-то степени исчерпано всё, что могут здесь сделать струнные в такой звуковой ауре. Как бы всё исчерпано. Уже требовалось что-то (вот как в «Белой музыке»¹⁰⁹, о которой речь впереди), что ещё бы "подхлестнуло" образовавшееся напряжение. Вот и возник большой барабан, который написан (в отличие от прошлых произведений) абсолютно свободно. И здесь у меня м а р ш, но он возникает-то не у большого барабана, а в п а р т и и г о л о с а: "Он приказал стать лицом к стене, сложив руки над головой. Так он держал нас в течении получа́са". Я просто вот скандирую этот текст, и это идёт в контрапункте со свободно развивающейся партией большого барабана, и с тем, что сама партия струнных тоже делится на разные группы, которые выполняют совершенно различные функции (о них я сейчас тоже скажу). Затем этот марш как бы размывается, и тут ещё один эпизод (но более страшный) — "посещение бани", а затем вся эта музыка как бы входит в новую фазу — возникает хорал в 36-й цифре, то есть вся эта бурлящая материя как бы вонзается в инструментальный додекафонный хорал. И этот хорал решается одновременно и в смысле *cantus firmus* (причём почти в каком-то баховском смысле). Помните, как, скажем, часто звучит у него хорал в окружении контрапунктирующих голосов в какой-нибудь кантате. Но, с другой стороны, это же и вокальный хорал, потому что его поют те же струнники — они играют, но они и поют. Но поют-то они уже текст не из писем Зайцева, а из Евангелия от Матфея — глава 27-ая, стих 46-й. И поют они одну лишь фразу: "Боже мой, Боже Мой! Для чего Ты Меня оставил". Причём это не обязательно должно быть слышно слушателю (то есть что они слышат именно евангелический и именно этот текст). Это нужно мне! Это нужно мне, потому что это для меня ещё одна ступень напряжения драматургии всей: раньше был большой барабан, а здесь — это хор, да ещё вот с таким текстом спрятанным, который

¹⁰⁹ «Белая музыка» — 1990; для органа; dur. 10'.

знают только те инструменталисты, которые это поют и играют (хорал был у них ещё и раньше, с самого начала, но они там его ещё не пели).

Причём, обратите внимание, что все эти струнные разделены на три лагеря. Один лагерь — это жёсткая додекафония. И здесь же временную свою двенадцатикратность я впервые попробовал не на ударных (я уже говорил, что большой барабан играет свободно абсолютно), как в «Мемории», скажем, а на звуковысотных струнных инструментах, — то, чего раньше не удавалось мне сделать (у меня это не получалось тогда почему-то). А тут, может быть, специфический текстовый замысел произведения дал такую возможность. И это всё происходит поначалу у первых трёх скрипок. И с первой цифры они играют тему честно. Затем в какой-то момент присоединяются альты — первый и второй, и затем ещё первая виолончель. И в результате что получается? Трёхголосная fuga! Но fuga не интонационная, а ритмическая, и здесь же, повторяю, моя двенадцатикратная структура впервые употреблённая на звуковысотных струнных инструментах. И это только одна группа струнных. И здесь всё как "кубики" складывается, потому что мне нужно было воплотить "механистичность" этой страшной тюремной жизни, как бы какую-то "плановость" этого ада (они же выполняют план: маршируют, ходят по плацу, работают в жёстких условиях, подчиняются страшным образом друг другу и так далее, а их к тому же в промежутках ещё и мучают, истязают).

— А что происходит с другими двумя группами струнных?

— Вторая группа — это, как бы сказать, группа звукоизобразительная. Это отдельный пласт драматургический (вначале я написал вокальную партию, а потом уже подписывал или как бы дописывал остальные пласты). Так вот, здесь задействованы у меня скрипки четвёртая, пятая, шестая, альты — третий, четвёртый, вторая виолончель, первый из двух контрабасов. И вот эти люди исполняют всевозможные шумовые и сонористические "эффекты", которые, так сказать, должны, как в кинематографе или в театральной музыке, усиливать "сюжет" чисто изобразительным путём. Ну, скажем, стук пальцами по деке, максимально высокие щипки пиццикато (партия этих струнных записана без ключей, потому что они здесь не нужны). Что ещё? Игра за подставкой такая странная, напоминающая высокие флажолеты с ка-

ким-то скрежетом, скрипом. Это может быть *quasi sul tasto*, но звук скрипучий такой, злой. Это тоже взято у Пендерецкого. Что ещё? Те же стуки под деке инструмента — могут быть выполнены костяшками сжатого кулака (тогда они более звучные). И тут своя может идти прогрессия тембровая — могут далее появляться удары ладонью по струнам (особенно они хороши у контрабасов и виолончелей низких, когда просто бьют по струнам наотмашь — это такой замечательный ударный эффект. Он здесь тоже пригодился), ну и все виды тремоло, включая тремоло неопределённой высоты на высоких, очень высоких позициях. То есть я взял здесь почти весь словарь Пендерецкого (в более примитивной, может быть, форме, потому что он работал над этим годами, утончал бесконечно, а я взял ровно столько, сколько мне было нужно).\

— Это сочинение по целому ряду параметров может быть отнесено и к сонористическим...

— Да! В очень большой мере. Для меня, честно говоря, здесь важно было очень именно сочетание жёсткой работы додекафонной с темброво-сонористической.

И теперь о третьей группе струнных, точнее, третьем их пласте. Третий пласт струнных — это хорал с шестой цифры, это оставшаяся часть струнных, а именно скрипки от 7-й до 11-й, третья виолончель и второй контрабас. И вот все они играют некий хорал, некий гармонический остов, выстроенный исключительно по моему ряду, и этот хорал — "внутренний" как бы, потому что он не должен прослушиваться очень ясно, а его задача — дать только некую материю странную.

Разумеется, в конечном счете — это всё сонорность, потому что, всё рассчитано не на то, чтобы мы различали и эту фугу или звуки отдельные тем более, но одну общую какую-то краску. Но такая сонорность, она ведь должна, по моему глубокому убеждению, каждый раз очень ответственно композитором осуществляться: не просто "ляпнул" где-то кластер, а гармоническая прослушанность должна быть, всё должно быть логически выстроено, должна быть просто железная логика. Но при этом важно и то, что наш слух не успевает что-то определить в раздельности, что мы только ощущаем и н т у т и в н о эту гармоническую логику и неизбежность всего, что происходит в ткани — неизбежность всего хода музыкальных событий, всех музыкальных частей. Я, например, когда этот хорал сочинял, то просто сидел за

инструментом и прослушивал буквально каждый аккорд, и он имеет свою, надеюсь, при всём сказанном, какую-то самостоятельную ценностную природу.

– Очевидно исследование этого сочинения требует особой нацеленности на секреты его тембродраматургии и соответственно его темброформы.

– Да. Это правильно совершенно. Но в эту "темброформу" включаются и, казалось бы, абстрагированные отдельные пласты и вот, скажем, традиционные. А вместе — это, конечно, воспринимается как один многогранный тембровый поток.

И, наверное, можно сказать ещё, что это и сонорика того страшного тюремного мира, который неясен людям, живущим вне его, а все островки традиционные в нём — это для самого Зайцева каждый раз как бы воспоминания о нашем мире.

– Тут, кстати, каждый следующий раздел знаменует кульминацию предыдущего.

– И сколько таких разделов?

– Давайте посмотрим. Сначала вступление общее. Затем, с первой цифры идёт предварительный раздел, где Зайцев говорит свой текст ("прошло два года, и теперь я хочу поделиться своими наблюдениями" — конец первого раздела). А самый страшный раздел — второй от 4-й цифры. Здесь начинается сюжет. Обычно самое страшное припасается на момент кульминации, но «Письмо Зайцева» построено иначе. Зайцев говорит сразу о самом страшном, о том, что он испытал даже не на себе, а наблюдал в отношениях с другими людьми (слава Богу! Его чаша сия миновала): он слышит стоны и крики из соседних камер и понимает, что там проделывается над человеческой душой (не только над телом, но и душой!). Причём, второй раздел внутри себя содержит две части. Вначале Зайцев всё как бы обобщает, говорит обо всём только в целом, как бы в некоем тезисе: в трудовой колонии для несовершеннолетних практически всё построено на культе силы и унижения достоинства более слабого. Нормальных отношений нет. Как среди воспитанников, так между ними и администрацией. Конкретизация. И вот очень страшный момент, он идёт с 6-й цифры. У Зайцева в памяти с первых месяцев заключения такие эпизоды. И с этого момента начинается хорал (пока только в инструментальном виде, без голосов). Может быть, как компенсация всего царящего там ужаса. И в нём я вижу какой-то Свет.

— Может быть хорал — это тот "островок", который должен ассоциироваться с вечностью души, с невозможностью её гибели?

— Да! И, конечно, я никак это не вычислял. А весь оркестр — собственно, это всё ужас, это какой-то натурализм и, одновременно, это и механистическая двенадцатикратность у разных инструментов...

И дальше идёт развитие того же материала. Есть несколько волн драматургических конечно. Но материал всё тот же. И, кстати, на какой-то момент исчезает хорал. Он прерывается. То есть игравшие его инструменты в какой-то момент выключаются, и Зайцев говорит о том, что одна из жертв тюремных издевательств совершает побег из-под стражи. И здесь же очередная кульминация — побег этого заключённого. (И этот побег — соответственная и новая какая-то ритмика.) Затем следующий раздел, и опять своя кульминация местная — 13-я цифра. Далее 14-я цифра. Здесь совершается переход от следственных эпизодов к лагерным, где повествуется о том, что первоочередная задача тамошней администрации — выполнение производственных планов. И это суть, по моему, вообще угнетения любого человека — план, план, план любой ценой. Ты будешь делать всё, что нужно, а не будешь — администрация и старшие уголовники тебя "перевоспитают". Зайцев, конечно, об этом очень наивно пишет. Собственно говоря, его рассуждения вообще очень наивны, но вместе с тем они и неопровержимы в своей наивности. "Может,— слова Зайцева,— дело в том, что в ИТК обычно работают люди, не имеющие специального педагогического образования (до сих пор администрация назначает на должность бригадиров тех, кто пошире в плечах и у кого кулак более впечатляющих размеров). Они же бесчинствуют с попустительства некоторых (язык не поворачивается сказать) "воспитателей".

— И затем спад напряжения!?

— Да, это же неизбежно — не может же быть бесконечного напряжения. Это только Скрябин ухитрялся сделать. (И то у него были волны.) Здесь начинается новый раздел — идёт лагерная тема (у администрации надёжные помощники и, главное, с виду полный порядок — воспитанники как шёлковые) и начинается, естественно, м а р ш. Любо смотреть: шаг чеканят, песню поют, воздух содрогается — цифра 21-я. Это кульминация всего раздела.

— А что дальше?

— Дальше начинается опять конкретизация, то есть переход от общего к частностям. Новый раздел, в котором уже описывается конкретный эпизод. Там он говорил вообще, то есть, что с помощью кулака администрация управляет заключёнными, а тут описывается всё это в частности. Раздел начинается *piano*, *subito piano* и снова включается хорал — это один такт до 22-й цифры. Вот, кстати, это и есть временная пропорция. Казалось бы, что всё должно совершаться по цифрам, но цифры у меня отмечают не сами эти пропорции, а только для удобства вот эти трёхтакты.

Теперь следующий раздел. Он не очень большой — такой конкретный эпизод — свидание с родственниками, рассказ о матери, которая, узнав что у сына пропали рукавицы (морозы жуткие — такой прозаический, казалось бы, эпизод. А на самом-то деле? Это момент на уровне жизни и смерти — да же в комнате свиданий коченели руки), сняла свои варежки и отдала ему. Но! Закончилось свидание, ушли родители (24-я цифра) и тут к парню подошёл один из "сильных мира" и, не церемонясь, вырвал варежки из его рук (просто ужас какой-то!). И на слове "вырвал" у меня включается новый эпизод — 25-я цифра, включается *cassa* (большой барабан) и снова начинается чередование конкретных описательных эпизодов с рассуждениями о действиях, которые ставят своей задачей внушить тебе различными методами мысли о собственной неполноценности, о том, что ты слабак, ненормальный и так далее. И затем новый эпизод, и снова марш (29-я цифра, второй такт).

— Какой страшный марш!

— Очень! Здесь всё время рассказы о разных издевательствах. Вот ещё эпизод — "В бане" — 32-я цифра, и снова марш.

— У этого марша явно рефренная функция.

— Да! И то же у хорала. Но он включается у меня каждый раз, правда, в новом качестве каком-то. И вот он появляется как раз после "банного" эпизода. Но пока он ещё идёт без пения, обратите внимание, — это 33-я цифра. (Вечером их выстроили в бане и там другая сцена описывается, в которой нарушается некая "норма стыда" человеческого.) Здесь я хочу ещё раз подчеркнуть, что зайцевский текст выстроен не по принципу нарастания, в отличие от моей музыки. Вот тут как бы есть некоторая "неувязочка". Дело в том, что он начинает с самого страшного для него эпизода — следственной камеры, а дальше описывает эпизоды один страшнее,

другой менее страшный и так далее. Может быть, "банный" эпизод и не является для других самым страшным, но для сознания подростка — это страшное унижение. И, короче говоря, у меня идёт музыкальное нарастание уже как бы независимо от степени напряжения текста. Оно и есть, и его нет как бы. Это дорисовка текста, это его настоящий с моей позиции мир. То есть это подтекст, музыка выявляет подлинную форму. И таким образом "банный" эпизод — это последняя соломинка, когда человек уже не выдерживает просто. И вот в тот момент, когда уже слова кончились, собственно говоря, то единственная поддержка этому человеку — это хорал — 36-я цифра. И теперь этот хорал звучит у довольно большого числа струнных, то есть в целом струнный оркестр отсюда делится уже не на три, а только на две большие группы, то есть на "хоральную" и "серийную" группы, и звукоизобразительная функция передаётся з в у к о з а п и с и. И плёнка, на которой записаны разные гудки какие-то, неясные голоса — это всё то, что я, работая на Радио, когда-то мог записать. Однако фонограмма могла бы быть, конечно, и лучше (но это уже не по моей специальности, так сказать). Здесь же продолжается моя двенадцатикратность и при большем количестве играющих, всё звучит более уплотнённо. Так что, повторяю, fuga здесь получается ритмическая, как и в «Мемории».

— Такая громадная ритмическая тема! А, может быть, здесь фуги и нет никакой?

— Нет есть! А тема и правда громадная! Дальше, правда, эта тема не возникает как бы. Так что, может быть, вы и правы, и fuga эта весьма условная, своеобразная, так сказать. Но это не важно. А основная структурная закономерность состоит здесь в следующем. Объясняю. Мы договорились как бы, что это всё-таки тема, хотя и довольно протяженная (три умножить на четыре — двенадцать тактов). Дальше что? Снова идут трёхтакты. Сколько их здесь? (Это очень важно.) Тоже четыре! Цифра кратная двенадцати. То есть с этого момента (5-я цифра), когда исчерпался временной ряд первого порядка, все "кубики" (то есть такты) начинают переставляться. И уже, так сказать, fuga сменяется игрой этих "кубиков": она растворяется, собственно говоря, в этой игре...

Теперь обратимся к х о р а л у, который здесь уже поётся, и это значит, что здесь мы не столько слышим фугу, а слышим игру мощных пластов. Но fuga-то продолжается (36-я цифра), потому

что продолжает работать то, что я называю своим двенадцатикратным методом, но работает он в этом сочинении у струнных. А вся сонористическая сфера неожиданно исчезает, уступая место записанной на плёнку вот этой механике¹¹⁰.

- Можно её назвать "конкретная музыка"?
- Давайте назовем её так.

Как я уже говорил, вторая половина струнных исполняет уплотненный хорал, но не только играет его, но и поёт. Причём, здесь есть у меня небольшое изобретение, которое я потом применял и в других вещах. Музыканты ведь могут петь гармонии любой сложности, если они её играют, потому что каждый поёт только свою вокальную партию и к тому же в том регистре, в котором ему удобно петь. То есть каждый исполнитель может менять тесситуру. (Это потом блестяще сработало в «Маленькой мессе»¹¹¹.) И хотя инструменталисты, конечно, не вокалисты и не хоровики даже, но, оказывается, они могут петь очень сложные хоралы. И здесь же ещё неисчерпанным тембром оказался и большой барабан, который играет у меня уже не только ритмические вещи, а и гл с с а н д о — тремоло от центра и обратно. То есть он превратился у меня и в ритмический, и в очень интересный сонористический инструмент. А в итоге? В итоге мы приходим к последней кульминации, и она же оказывается также и финалом.

- Финалом?

– Конечно! И повод к такому завершению мне даёт Зайцев своим письмом, потому что у него есть ещё постскрипtum (как угодно это можно называть); постскрипtum, где он говорит: "Ясно, если постоянно сталкиваешься с подобным — развивается закомплексованность, теряешь веру в себя". Потому тут и мой хорал исчезает (я сейчас только обратил внимание) — человек теряет веру в себя, и хорала здесь уже нет. Это страшно! "Ведь человек, махнувший рукой на себя на собственную судьбу свою, становится безразличным и к окружающим"¹¹².

– Мне кажется, что такая "кульминация-финал" — это вывод, который должен остаться в душе людей, принимающих ваше "прочтение" письма Зайцева. Вероятно, и сам Зайцев в тот период,

¹¹⁰ Цифра 37 — Д.Ш.

¹¹¹ «Маленькая заукойная месса» — 1994; для голоса и струнного квартета; dur. 15'.

¹¹² Цитата из письма Зайцева — Д.Ш.

когда писал своё письмо в редакцию «Огонька», не до конца ещё понял, что с ним произошло. Он рассказал, конечно, важное, но большая часть его переживаний, по-моему, всё-таки осталась за текстом. Как вы считаете?

– Может быть, и так. Может быть. В этом и смысл работы композитора — оставить какой-то след в слушателе, дать ему возможность что-то продумать и что-то пережить за пределами текста. Наверное так...

– А как прошла премьера?

– Замечательное исполнение. И запись хорошая получилась. Это было на «Московской осени» в Малом зале и в 1990-м году, по-моему. А играл оркестр «Amadeus», то есть тот самый камерный оркестр под управлением Александра Ведерникова, на который Денисов ещё тогда обратил моё внимание.

– Кто пел вокальную партию?

– Юлий Хоменко. Он замечательно всё исполнил. А работал я просто с наслаждением. И хотя, как кажется, «Письмо Зайцева» сочинялось довольно долго, всё-таки, но на самом деле это не так. Просто я работал с большими перерывами. Но сочинялось оно легко и с удовольствием к тому же...

«Белая музыка»

1990;
для органа;
dur. 10'

— ...В общем, я как бы начинаю отсчёт своих сочинений последних пяти лет именно с «Белой музыки».

— Почему с неё?

— Здесь две причины скорее всего. Может быть, это связано с тем, что меня перестал удовлетворять открытый динамизм прежних сочинений и грезилась совершенно какие-то другие состояния к тому же. И вот именно эти состояния, они и начинаются примерно с «Белой музыки».

А если конкретно, то вышло так, что мой друг Игорь Кефалиди как-то подарил ноты моей «Сонаты...»¹¹³ выдающемуся немецкому органисту Герду Цахеру (и композитору, кстати говоря). И тот откликнулся таким образом, что попросил написать нечто подобное для органа. То есть этим я хочу сказать, что это произведение вообще-то, с одной стороны, как бы открывает новый для меня драматургический и даже конструктивный путь, а с другой стороны, оно прямым образом связано с «Сонатой для шести». Даже какими-то внешними признаками. Например, вот числом частей или темповыми соотношениями. Ведь оно тоже двухчастное и здесь первая часть тоже условно медленно а вторая часть — не то, чтобы быстро, но, как бы с несколько большей подвижностью.

Но, конечно, есть и кое-что новое. А новое заключается в том, что тут впервые используется так называемая "гамма Юрия Буцко". Для меня "гаммы Буцко" — это прежде всего соединённые тетрахорды, которые ведут своё начало с незапамятных времён (уж, во всяком случае, со времён греческой музыки и византийской) и которые у нас называются обиходным ладом. А в чём заключалось здесь открытие Юры Буцко? Он расширил этот лад до крайних пределов фортепианной (или органной) клавиатуры, и он же первый, вероятно, это и сделал. Может быть, ещё кто-то оспаривает это первенство, но, насколько я знаю, он этим занимался ещё в шестидесятые годы.

¹¹³ «Соната для шести» — 1973; флейта-пикколо, флейта, кларнет, альт, виолончель, контрабас; 2 части; вариант для фортепиано; dur. 6'.

Я же хотел соединить это его, так сказать, "обиходное" мышление со своим любимым двенадцатитоновым рядом, который у меня работает, как вы знаете, со времён оперы. Вот он и здесь есть: *си-бемоль - ре - ми - ре-диез (ми-бемоль) - фа-диез - до - ля - си - фа - соль - ля-бемоль*, а *ре-бемоля* и нет! И вот я подошёл к тому, что является особенностью гармонии первой части: нет *ре-бемоля* во всей первой части! Он только в самом конце как тоника возникает.

— А как можно увидеть здесь "буцковский ряд"?

— Это очень просто. Вот, возьмём условно его от *соль*. Смотрите, что получается. Здесь нет *си-бекара* первой октавы — только *си-бемоль*. А строгое применение обиходного ряда предполагает что? Что *си-бекар* должен быть в малой октаве. То есть я как бы намеренно из клавиатуры органа исключаю в данном случае ряд клавиш. Это обусловило такую выверенность гармоническую, что я просто пришёл в восторг. Мне доставляло несказанное наслаждение то, что как бы сам лад подсказывает постройку аккордов. Не только смены аккордов, заметьте, но даже их расположение в какой-то степени. И второе, что сразу хотелось бы отметить здесь (конечно, скучно говорить всё время о технике, но для меня техника — не техника как бы вовсе, а некий язык, который является, собственно говоря, сущностью произведения), — так вот это то, что, например, было сделано в «Письме Зайцева»¹¹⁴: то, что раньше было у ударных — это двенадцатикратность временная. То есть я беру за единицу определенный отрезок времени. Если помните, в «Мемории 2»¹¹⁵ — это были два такта, в «Зайцеве» — такт. А здесь за отрезок времени принимается единица, равная 32-м восьмым. Короче, условно взятая единица времени может у меня равняться и такту, и может равняться и определённому количеству четвертей или восьмых. И вот здесь она не тактами измеряется, поскольку такты меняются всё время в своём размере, а числом восьмых: 32 восьмые (или 16 четвертей).

А лад, который я применил здесь, он обеспечивает такую структуру мышления, в которой соединены, с одной стороны, диатоника (она как бы запрограммирована), а с другой стороны, это та

¹¹⁴ «Письмо Зайцева» — 1990; для голоса, струнных и большого барабана; текст С. Зайцева; dur. 7'.

¹¹⁵ «Memoria 2». Концерт для ударных, клавишных и струнных — 1978; dur. 14'.

же хроматика, но разбросанная на расстоянии, поскольку в продолжении этого лада вверх и вниз мы получаем все хроматические ступени — двенадцать и даже больше. То есть, если вверх мы идём, мы получаем бемоли вплоть до дубль бемолей, вниз — получаем диезы вплоть до дубль диезов. Если не приравнивать гармонически диезы и бемоли (например, *ля-диез* к *си-бемолю*), то получается ступеней больше, чем двенадцать.

— Но в условиях темперированного строя это одни и те же звуки!?

— Конечно, они сливаются. Но я, между прочим, не возражал бы услышать когда-нибудь эту пьесу на натурально настроенном органе. И тогда этого слияния уже не будет. И это зазвучит не так уж и плохо. А, может, и намного лучше. Но всё-таки, честно говоря, это писалось для темперированного строя.

Итак первая часть. Она коротенькая, как в «Сонате для шести». И, если первая часть такая, как вам сказать, несколько загадочно тихая, то во второй части появляются какие-то движения, какие-то формулы ритмические, напоминающие щебет птиц, пение птиц. То есть, условно говоря, такие вот пробегающие шестнадцатые — это "птичья музыка", которая, как вы знаете, у меня не один раз встречается. Кроме того, важно, что здесь проходят различные трансформации моего ряда, но *ре-бемоль* каждый раз пропускается.

— Он бережётся для чего-то?

— Да. Он приберегается. Первый раз — это, правда, было как бы "ошибкой" — я пропустил нечаянно, но поскольку мне уже было жалко того, что написано (мне казалось, что это хорошо звучит), то я решил сделать это принципом (как часто бывает у меня и в других сочинениях). Этот принцип действует до конца части и только в конце после *ля-бемоля*, где по ряду должен был быть *ре-бемоль* — я его включил как разрешение. И дальше уже идут нормальные ряды — полностью двенадцатитоновые.

— Скажите, пожалуйста, а почему вы так часто меняете размеры такта?

— Это всё вообще мыслилось вне периодической метричности. Иногда я стремлюсь в отдельных сочинениях уйти вообще от периодической метричности и даже в тех, в которых нет переменного размера. Но есть сочинения, в которых как бы декларируется слово, и там всё время меняется размер. Так здесь тоже самое. Я

вслушивался в себя и старался сохранить естественность какого-то полуимпровизационного мышления, старался уйти вот от этой раздражающей меня равномерности.

А во второй части есть другой сюрприз. Если в первой части отсутствует *ре-бемоль*, то во второй — включается неожиданно большой барабан.

— Любимый ваш тембр.

— Да. Не удержался я и здесь от него! Хотя мне казалось, что, может быть, есть органы, у которых есть какой-то "quasi ударный" тембр, но я таких, правда, не встречал. И я сочинил перкуссионный эффект, то есть ударный эффект *сассы*. Во всех случаях играют это на большом барабане или на басовом *tom-tom*. Бывают моменты, как, например, в «*Agnus Dei*»¹¹⁶, когда включение органа было необходимо, а здесь было необходимо совершенно включить большой барабан. Это ведь страшно тихая вся пьеса. Вся на пианиссимо. И единственный момент внезапного фортиссимо вызвал необходимость включения такого тембра.

— У вас задействованы три мануала...

— Да, здесь три мануала, но играют как правило на двух, потому что не у всех органов есть три. Это только у хороших церковных больших органов. У нас, например, в музее глинковском играли на двухмануальном.

— Это сочинялось с расчётом на конкретного исполнителя?

— Да, на Герда Цахера.

— И заказ был его?

— Нет. Не совсем так. Скорее как бы дружеская просьба скорее. Но зато она обернулась поездкой в Германию — первой моей зарубежной поездкой.

— Разве первой?

— Вернее, не первой, а второй. Просто первая поездка была в южную Корею. А это — первая поездка в Европу. И она оказалась для меня очень приятной.

— Премьера состоялась в Германии?

— Да, в Дуйсбурге или под Дуйсбургом. Дуйсбург ведь является собой как бы соединение нескольких маленьких городков. И в одном из них и состоялась премьера.

— В каком году?

— В начале 1991-го.

¹¹⁶ «*Agnus Dei*» — 1993; для хора, ударных и органа, *dur.* 10'.

– А с изданием этого сочинения тоже помог Цахер?

– С изданием? Я не знаю, как оно даже и получилось. Видимо, это всё было как-то связано с Сикорским. Сикорский пытается обычно сразу после зарубежных премьер привлечь русских авторов в своё издательство, так как это крупнейшее издательство русской музыки, за исключением «Беляева». Они — две конкурирующих фирмы Германии в этом отношении. Ну, а я был знаком с Сикорским прежде «Беляева», и его издательство, видимо, сочло возможным напечатать это сочинение. А, может быть, тут какую-то роль сыграл Витя Суслин, который "распропагандировал" меня Сикорскому. Или, может быть, был представитель Сикорского на концерте. Я не знаю.

– Скажите, пожалуйста, они запрашивали ваше согласие на это издание?

– Я сейчас точно не помню. Но, скорее всего, был разговор какой-то с Суслиным, потому что, приехав на исполнение, мы разговаривали с ним. И видимо, (но я не помню точно) я передал ему ноты. Но возможно ноты передал и Цахер.

– А гонорар был?

– Да! Слава Богу! Мне привёз один человек из Германии четыреста марок.

– Это хорошо.

– Это прекрасно! Ведь это был самый большой мой гонорар по тому времени.

– А кто ещё исполнял это сочинение?

– У него хорошая судьба оказалась. Оно, несмотря на свою внешнюю неброскость, оказалось очень даже "живучим" в смысле исполнения, что является для меня приятным сюрпризом. Кроме того, что сам Цахер играл его в разных местах в Германии и даже сюда с ним приезжал в 1993-ем году, его играли и наши организмы неоднократно. Я ведь посылал ноты разным людям. Я даже всех не помню сейчас по фамилии. Например, оно исполнялось на сочинском фестивале в 1993-ем году. Его играл, наконец, совершенно гениальный органист Фридеман Херц. И в прошлом году он же записал «Белую музыку» на компакт-диск. Так что у этого произведения счастливая судьба получилась. Оно исполнялось уже далеко за десять раз. Может быть, кстати, этим относительным успехом и объясняется его столь скорое издание в Германии.

«Действо от Луиджи»

1990;

для ансамбля ударных инструментов;

dur. 7'

– Это часть коллективного произведения, которое называется «Волшебный дар сеньора Луиджи». Это название принадлежит Саше Раскатову.

– Кто этот сеньор Луиджи?

– А это не кто иной, как Луиджи Ноно, который где-то в конце восьмидесятых — начале девяностых сделал буквально царский подарок Марку Пекарскому, когда тот был в Италии.

– И что он ему подарил?

– Так целую кучу ударных инструментов. Просто взял его за руку и спросил: "Чего тебе хочется?" — Ноно был в диком каком-то восторге от его игры. А рядом сидела Соня¹¹⁷ и сказала: "Ну, конечно, он хочет чтобы у него был tam-tam". А кто-то ещё сказал: "И вибрафон". Короче говоря, они отправились покупать инструменты, но в том магазине, в который они вошли, не оказалось ни вибратона, ни tam-tam`а, но зато оказалось множество других привлекательных для Марка инструментов. И, следя за выражением лица Марка, Луиджи показывал продавцу на тот или другой. И Марк безмолвно принимал подарки, хотя чувствовал себя явно очень неловко.

– Кто ещё участвовал в создании «Волшебного дара...»?

– Ещё Володя Мартынов — один из наиболее исполняемых Марком авторов, потом Саша Раскатов, Володя Тарнопольский, Коля Корндорф, Витя Екимовский, ещё Соня Губайдулина и Слава Шуть. Всего восемь авторов.

– И каждое сочинение должно было стать частью общего цикла или просто "сдавалось" как отдельная пьеса?

– Я не помню. Я писал лично для себя, так сказать, но и не афишируя это. И когда Марк получил все пьесы, он просто собрал их в таком порядке, как ему удобно. А условие? Условие здесь было единственное для всех — использовать хотя бы один из подаренных сеньором Луиджи инструментов. А так полная свобода. Я

¹¹⁷ София Губайдулина.

вот, например, использовал инструмент, который называется, кажется, "лесной чёртик" — Waldteufel (не помню точно). В общем, такая как бы трещёточка — высоко и остро звучащий инструмент, немножко суховатый даже. А ещё взял самые нормальные инструменты: gong, tam-tam, tom-tom`ы, два больших барабана и посох, просто огромный посох, которым ударяют об пол жрецы.

– А что обозначает этот чертеж в вашей партитуре?

– Это план — где кому стоять. Я его специально продумывал. Вот в центре, допустим, tam-tam, gong, посох.

– Пекарский придерживался этой схемы?

– Ну, во всяком случае, как минимум для отдельного исполнения сочинения, он его придерживается, но когда у него звучит сразу восемь сочинений разных авторов, он не учитывает моё пожелание, а располагает их так, как считает нужным. Тем более, он играл на разных сценах это, и не раз. Скажем, одна сцена в Зале Чайковского. Другая сцена — где-то в Киноцентре, где были итальянские гости (которые вели с ним и переговоры от имени издательства «Рикорди» на издание этого сочинения. И договор был заключён, кстати, а вот издания до сих пор не последовало). Так что сама сцена тоже определяет какое-то расположение инструментов...

А само сочинение одночастное. Структура опять же двенадцатикратная. Это, кстати, напоминает моё «Посвящение...»¹¹⁸ — такая же форма, и голоса здесь, как в «Посвящении...» — спрессовываются в унисон в конце концов, в такой унисон свирепый, который завершается игрой на металлических ударных. И здесь три форте — ужасно режет уши, но это необходимая кульминация. И когда они успокаиваются, то вот на этом успокоении ударяет тихо tam-tam и включается инструмент сеньора Луиджи, подаренный Марку Пекарскому.

Но, в общем, я не считаю это произведение слишком серьёзным...¹¹⁹

¹¹⁸ «Посвящение Бетховену». Концерт для ударных и малого симфонического оркестра — 1984; dur. 18'.

¹¹⁹ "...но после выдающегося исполнения ансамблем Пекарского на «Музыкальном форуме» (2007) я чуть больше его зауважал" (слова композитора из беседы 2008 года).

«Музыка к Фильму»

1991;

сюита для ударных и оркестра;

4 части;

dur. 40'

— Это произведение, кстати, несколько раз меняло название. Но окончательно, всё-таки, — «Музыка к Фильму». Мне так больше нравится.

— Почему посвящение сделано одновременно и вашей жене и Марку Пекарскому?

— Потому что вначале оно писалось только как музыка к кинофильму «Anna Karamazoff»¹²⁰ и было посвящено одной Марине. Но Марк захотел, чтобы я сделал из этого «Концерт для ударных» и посвятил его именно ему (он не знал, правда, что это уже посвящено Марине). И тогда я решил, что вот тот вариант, который извлечён из общей музыки к фильму «Anna Karamazoff» как четырёхчастная сюита, будет называться «Музыка к фильму Марине и Марку». Были, правда, и варианты — «Музыка для Марка» или «Музыка для Марка Пекарского». Но, в конце концов, я всё-таки остановился на «Музыке к Фильму» вот с таким странным двойным посвящением — моей жене и "чужому мужу", так сказать.

— Состав оркестра...

— Состав здесь гигантский и это мой единственный случай. У меня вообще ведь очень мало опусных оркестровых сочинений за вычетом консерваторской «Симфонии...»¹²¹.

— А что так?

— Просто у меня не было никакого повода раньше писать для большого оркестра. И главным образом, как вот приходится признать, к оркестру я вообще обращаюсь либо в случаях, когда есть хор (допустим, «Праздник» или «Кантата...»), или «Песня из романа Платонова»¹²²). И, как раз, в прикладной музыке я писал

¹²⁰ «Музыка к фильму "Anna Karamazoff"» в 10 частях — 1991.

¹²¹ «Симфония для оркестра» — 1969; dur. 30'.

¹²² «Праздник». Композиция для детского и смешанного хоров и симфонического оркестра — 1987; тексты из русских певческих книг XVII века; dur. 13'.

«Кантата на стихи военных лет» — 1971; для солистов, хора и оркестра; сл. Б. Пастернака, А. Суркова и П. Элюара; dur. 30'.

«Песня из романа Платонова» — 1995; для оркестра и мужского хора;

чаще для больших оркестров, поскольку в то, советское время, можно было использовать любые составы и, главное, что это звучало прямо на моих глазах. Вот, в музыке к фильму «Шантажист» я писал даже и для тройного состава как минимум, если не четверного. И здесь у меня тоже огромный состав плюс хор, плюс двенадцать ударников (здесь двенадцать ударников в одной части).

— А не было мысли связать эту музыку с балетной постановкой?

— Нет. Хотя, наверное, такое возможно. Но я как-то, знаете, равнодушен, честно говоря, к балету, если не считать, что я очень люблю, допустим, «Щелкунчик» и что-то другое ещё, немногое...

— Итак, в сюите четыре части.

— Да, четыре части. Но вначале я их всё время переставлял и только сейчас пришёл к той последовательности частей, которая меня устраивает. Она не совсем соответствует страницам партитуры, которую я вам дал, потому что здесь всё начинается с «Круга первого», так называемого, который стал второй частью в конце концов. Первая же часть в последнем моём варианте — музыка кладбища — «Круг второй».

— Слово "круг" избрано с намёком?

— Да. И очень прямым. Я писал так, что, например, «Круг первый» как бы каждый раз может возобновляться. Вот он заканчивается и тут же может начинаться снова. И даже гармонически, и психологически, и... то есть всячески. Тут как бы конца и нет. Единственно, что я указываю, что если, скажем, предполагается окончание, то надо выключать постепенно инструменты так, чтобы остался в конце концов один большой барабан.

Здесь у меня такое большое количество инструментов оказалось — ударные плюс огромный, четверного состава, оркестр, — что мне пришлось всё это записать дважды. Вначале я записал партию ударных для первого раздела. Затем она накладывается, как в «Посвящении...»¹²³, на симфоническую ткань, и они играют то же самое, поэтому всё, что я там написал нотами, я свёл к одной строчке и обозначил просто волнистой линией. Вот, например, в третьей цифре, когда вступает оркестр, перед ней уже исчезают все тембры ударных. Оркестр вступает вначале с

dur. 8'
123.

«Посвящение Бетховену». Концерт для ударных и малого симфонического оркестра — 1984; dur. 18'.

низких духовых: т р о м б о н а, тубы, фэгота, к о н т р а ф а г о - т а; затем вступают другие духовые; затем струнные.

— А кто дирижировал?

— Дирижёр попался очень толковый. Он посмотрел всё, запомнил, потом открыл партитуру и начал дирижировать. Это был Юрий Ильич Николаевский — умница, чудесный музыкант. У меня на записи этой музыки было два великолепных дирижёра. Юрий Ильич и Константин Кримец, с которым я сотрудничал раньше и который записал бо́льшую часть музыки.

— А почему они менялись?

— Ну, это связано с какими-то чисто техническими проблемами. Может быть, они были заняты на другой работе и поэтому смены какие-то были. Но, в общем, два дирижёра пришлось на эту запись. И Юрий Ильич записал вот этот апокалиптический круг первый, затем «Кладбище» (или круг второй), и «Злую девочку» — маленький номер, а всё остальное — Костя Кримец.

И, между прочим, не без моей «Симфонии...» всё это возникло. Я об этом тоже хотел бы сказать. Вдруг появилась тогда как раз какая-то ностальгия по «Симфонии...». Поэтому есть вот даже и общие фактурные вещи. И в первой, и во второй части. А начал, как я уже сказал, с «Кладбища». Я убрал слова "круг первый", "круг второй", потому что это мешало правильно выстроить номера и просто сделал первой частью «Кладбище». А бывший «Круг первый» я назвал сначала «Прорицательница», потом даже "по-античному" «Сивилла», потому что я решил, что эту музыку в концертном варианте не стоит "прилеплять" только к фильму «Анна Карамазов», а пусть в целом это будет некая «Музыка к Фильму» в каком-то обобщённом смысле, то есть вообще просто музыка, не обязательно связанная с определённым сюжетом. (К слову сказать шесть оставшихся частей, более "прикладных", то есть привязанных к сюжету, собрались в другой цикл — «Музыка для Рустама Хамдамова».)

— И какой материал вам ближе?

— «Круг второй» («Кладбище»). Это моя, пожалуй, любимая музыка в этом фильме.

— Почему?

— Не знаю. Может быть, потому, что она связана с самым ярким впечатлением от фильма. Я когда увидел на экране это кладбище, то понял, что надо писать что-то необычное. Тут же,

конечно, не обошлось и без общехарактерной "приметы" кладбища — "quasi шопеновской" интонации. Но она — единственное напоминание-аллюзия. А в остальном — это какой-то космос наверное. Космос из шумов и игры ударных инструментов, из "подвываний" экзотических инструментов (например, той же флейточки с кулисой, "ветра" и так далее). Есть даже синтезаторы и трели струнных инструментов, которые вначале играют как шумовые (a la Пендерецкий). И здесь мне помог опыт «Письма Зайцева»¹²⁴, кстати, очень.

Кроме того, в этом сочинении, как и в других (вспомните, например, «Возвращенье...»¹²⁵), есть хорал, который от начала до конца является стержнем, стержнем всей этой части. Но он, в отличие от «Возвращения...», основан на моём двенадцатитоновом ряде (это хорал с т р у н н ы х).

— "Высота" зафиксирована не у всех струнников!?

— Не у всех, потому что струнники, которые не определены в этом отношении — играют только "шумовые" вещи. А вот те, которые играют хорал, эти зафиксированы. И их хорал — это, в конечном моменте, только педаль, а всё остальное уже наслаивается на неё. Посмотрите, сколько ударных здесь, и это всё неопределённо-высотные ударные, за исключением колоколов. И рояль даже используется как ударный — это "подготовленный рояль", а струнники, как у Пендерецкого, — играют *legno battuto*, то есть ударяют древком смычка, и здесь, естественно, есть звуки, которые оказываются за пределами определённой высоты. Другие же струнники играют только пальцами по деке, и всё вместе получается как какой-то о с о б ы й ш о р о х. Это очень слилось с образом кладбища, где, действительно, вы можете услышать множество самых разных звуков: шелест листвы той же, ветер в постоянных разных вариациях — он то накатывается, то уходит в эту листву, то вот где-то там звучит очень даже и нежно. Или вот падает какой-то плод с яблони, и крики людей здесь вливаются в этот шум тоже. То есть всё время какая-то такая почти реальная как бы звуковая картина. И Хамдамов очень красиво сделал эти конкрет-

¹²⁴ «Письмо Зайцева» — 1990; для голоса, струнных и большого барабана; текст С. Зайцева; dur. 7'.

¹²⁵ «Возвращение домой» — 1981; для баритона и тринадцати инструменталистов (два струнных квартета, два фортепиано, валторна, два исполнителя на ударных инструментах); сл. Д. Щедровицкого; dur. 13'.

ные шумы. А вот мою музыку он дал здесь только намёком почему-то. Он её так и провёл — намёком через всю эту сцену, хотя я рассчитал здесь каждую минуту звучания буквально. Вот, был (как вариант) в фильме "восход солнца над кладбищем": солнце огромное восходит, и я этот восход вывел как раз к До мажорному аккорду без квинты. Но он на это не обратил внимания.

— Прекрасная кульминация!

— Да. Это красиво получилось.

— А вторая часть сюиты?

— Вторая часть — это моя просто а п о к а л и п т и ч е с к а я музыка для ударных.

Следующая часть — главная музыкальная тема, которая более всего режиссёру понравилась — «Ветер» — "музыка ветра". И, действительно, она стала стержнем всей картины — это самый важный материал. А в сюите она выступает как третья часть.

— Сплошная сонорика!

— Да, конечно. Но она, правда, выписанная у меня, хотя тут и нет такой тембровой игры, как, скажем, в "сцене кладбища". Но это, действительно, сонорика, хотя исполнители играют здесь обычными способами. И тут даже есть то, что Хамдамов назвал "китайской музыкой". И вся эта часть как бы делится на два раздела, каждый из которых повторяется. И второй раздел начинается в таких странных звучаниях, где все эти глиссандо переходят от одних струнных к другим.

— А почему "китайская музыка"? Здесь же нет даже пентатоники.

— Да, пентатоники нет. Но он почему-то услышал её именно такой. И это оказалось "музыкой дневника" героини фильма (она пишет в поезде, или ещё где-то, водит ручкой и это, кстати, очень легло на мою тему). А потом дальше идёт накат, которым я даже, честно говоря, даже горжусь. Мне хотелось сделать некий такой эмоциональный накат в оркестре, в котором непонятно что и как сделано. Я вообще люблю, когда слушатель не может понять, как что-то выстраивается, достигается, какими средствами. Я сделал это в виде небольшого канона, начиная его от самых низких контрабасов (совсем не слышно, какие там звуки). Затем постепенно присоединяются виолончели, которые играют ту же самую музыку и тоже в виде канона, затем естественно альты, скрипки. И одновременно постоянно идёт очень тревожная игра ударных. Когда

вошёл Хамдамов в студию, он услышал этот канон и сказал: "Гениально! Как будто тысяча людей играет!" Его это ужасно обрадовало. И весь фильм в результате оказался пронизанным этой музыкой. Кончается же всё кульминацией с ударными инструментами и каденционным затихающим, так сказать, Ми мажором.

Теперь четвёртая часть — это "Комната юноши" или "Ностальгический вальс", где он и Анна должны были в четыре руки играть, но играет один юноша, а женщина слушает и даёт оценку его игры. Тут меня Хамдамов, кстати, попросил: "Напишите, пожалуйста, старую добротную «голливудскую» музыку. Ничего не выдумывайте, не надо ничего оригинального. Мне нужна только такая". Вначале мне это было противно — как-то я не привык писать такой материал. И преодолевая вот в буквальном смысле отвращение, почти физическое, я сделал его, презирая себя глубоко. Но потом, что удивительно, как-то вошёл во вкус. В общем, эта тема меня "растлила" в конце концов, и я сделал из неё целую симфоническую картину. Причём, это оказалась и самая большая по протяженности часть. Правда, мне говорят, что, дескать это украдено у Шуберта. Может быть, конечно, что-то такое и где-то у Шуберта и есть. Возможно. (Кстати говоря, огромный "немой" эпизод в фильме сделан Хамдамовым на В-dur`ной Сонате Шуберта в исполнении Юдиной.) Но я считаю, что это просто обыкновенная "ходовая", чуть ли не венская даже какая-то интонация, а, может, и голливудская. Не знаю. Голливуд, я считаю, — это "развращённая" Вена, если вспомнить «Большой вальс», например. Кажется, я забыл сказать, что в «Кладбище» постоянно играют колокола. Я их поэтому вынес даже наверх партитуры.

– Натуральные колокола?

– Трубчатые. Они играют постоянно свою "серийную" музыку. А «В комнате юноши» — уже "развращённые колокола", их музыку уже играет вибрафон — очень чувственная музыка — это мир явно земной.

А звуковой материал — это всё та же моя серия, за исключением вот единственного несерийного начала, где мне нужно было "quasi голливудский" музыкальный материал делать. Пришлось ввести эти ноты. Весь первый раздел четвёртой части — почти до середины — это несерийная музыка, единственная в фильме несерийная музыка. Но дальше всё равно включается моя серия. И она время от времени чередуется с "голливудской" темой. Она здесь

появляется наплывами как бы — рояль вдруг возвращается, и с ним снова этот "вальс". А затем опять идёт серия, и так они и меняются местами дальше, пока в конце концов эта тема не зазвучит у струнных. В конце всего этого огромного материала наступает кульминация и возвращается "голливудская" тема уже в обнаженном как бы виде — без ударных.

— Но, кроме этой темы, все сонористические материалы выстроены также не серийно!

— Это правильно. Но это потому, что они для меня как бы внезвуковысотные — это другой тембровый пласт со своими законами. Вот как в «Письме Зайцева». Там ведь тоже есть отдельный пласт сонористический, который не имеет отношения к серии...

В общем, я хочу подчеркнуть, что писал «Музыку к Фильму» с большим удовольствием. И должен подчеркнуть также, что в конце концов я так вошёл во вкус, что едва не стал даже кинокомпозитором всерьёз и надолго. Но, слава Богу, что после этого был только один кинозаказ и я на этом остановился.

— И что за заказ?

— Это был фильм «Священная история или Сын человеческий».

— «Музыка к Фильму» где-нибудь исполнялась?

— Нет! Не исполнялась ни разу. Правда, Пекарский очень хотел, чтобы это было исполнено на каком-то важном для него юбилее. Но не получилось по чисто материальной причине: ведь одно дело записать это на киностудии за французские деньги — такой огромный оркестр и такой огромный набор ударных, требующий не меньше двенадцати исполнителей, а другое дело — собери это для обычного концерта! Практически невозможно!

«Музыка к фильму "Anna Karamazoff"»

1991;
в 10 частях;
dur 60'

— Это 1991-й — совершенно дьявольский год: человек никогда не писал на заказы, а тут вдруг заказ и для министерства, "выторгованный" Денисовым, и заказ для голландского фестиваля, и заказ на фильм, да какой ещё — «Анна Карамазова»! И как я выжил в том году, не знаю, потому что у меня было даже ощущение в какой-то момент, что я могу просто умереть от напряжения. Я ведь не умею писать быстро, я должен работать сосредоточенно, медленно, чтобы произведение рождалось полноценным. Я должен слушать себя. А тут нужно было скорей, скорей, скорей. Уже не говоря о том, что я не привык вообще писать прикладную музыку. Вот и «Героическую...»¹²⁶ я, едва начав в 1990-м году, отложил на неопределённое время и еле-еле успел закончить к сроку. Только в самом конце 1991-го года успел закончить! А так всё лето ушло на сочинение «Музыки для десяти»¹²⁷ такой, казалось бы, коротенькой, но такой насыщенной, а по технике и трудной невероятно. Но, честно говоря, этот год оказался одновременно, как я теперь понимаю, всё-таки одновременно и самым счастливым. Вот такие бывают совмещения.

— Когда вы писали музыку к фильму, вам дали предварительно посмотреть плёнку?

— Вы знаете, этот фильм — вообще особый случай. Ведь я, когда раньше, в 1987-м писал музыку для «Шантажиста», то там буквально по минутам всё писал. Так уж принято в киношном деле. Всё с точностью до минуты и даже секунды иногда. Но мне всё это чуждо, непонятно, и вообще, когда я появился в Мосфильме, я думал: "Боже, я ведь вообще не справлюсь с этим!" Я не мог, чтобы чья-то воля управляла мной. Не мог и всё! Это был тот случай, когда я в совершенно чуждую себе сферу вошёл. Мне совершенно

¹²⁶ «Героическая колыбельная» — 1991; секстет для валторны, большого барабана, фортепиано, скрипки, альты и виолончели; dur. 17'.

¹²⁷ «Музыка для десяти» — 1991; флейта, бас-кларнет, труба, валторна, фортепиано, скрипка, альт, виолончель, контрабас, дирижёр; текст Жана-Франсуа Лагарпа; dur. 6'

было непривычно всё — это не мой мир — кино, не мой, чужой, какие-то чужие представления о ценностях, о жизни.

— А почему вы не отказались от заказа?

— Но я же понимал, что если откажусь, то всё — больше уже не попросят. Это я тоже понимал. И я сказал себе, что всё-таки нужно найти что-то для себя что-то положительное, за что-то уцепиться, чтобы писать с участием сердца, а не просто какую-то подённую, что-то мёртвое. И я уцепился. Правда, сразу сказал, что сценарий этого «Шантажиста» мне не нравится и, что, кстати, интересно, с этим и сам сценарист Володарский согласился, то есть он и сам признал, что написал не лучший свой сценарий.

— О чём этот фильм?

— В основе его был абсолютно подлинный факт: такая драматическая история, коллизия о социальном неравенстве бедного и богатого мальчиков — двух школьников. И там какое-то воровство происходит в школе. Но крадёт мальчик из богатой семьи, почему-то, а бедный мальчик, его друг как-то узнаёт об этом. Я сейчас уже подробностей сценария не помню, но помню, что происходит между ними какой-то разговор, после которого богатый мальчик, может быть, сам того не желая, а, скорее, нечаянно застреливает бедного из отцовского охотничьего ружья. Это, оказывается, была история из статьи Чайковской в «Литературной газете», и Володарский, на этом основании, развил быстренько свой сценарий. И вот этот подросток из бедной семьи, он вызвал у меня определённое вполне чувство сострадания. И я решил, что напишу именно об этом мальчике, что это для меня единственный путь к своей музыке, к самому себе. Вот что меня действительно взволновало в таком сценарии. Сама история непридуманная, и страдания этого мальчика мне понятны, по-человечески понятны, и я написал музыку именно о нём.

— Она вам нравится?

— Ну как сказать, она всё-таки прикладная. Я же этого совсем не люблю, совсем. Тем более, что там был для меня момент ужасно трудный — это необходимость написать "дискотечную", так сказать, музыку. А я никогда ничего подобного не писал. Я купил даже пособие по эстрадной аранжировке, изучал все эти шаблонные ритмы, стал по их правилам писать. И к чести режиссёра, он водил меня по разным фестивалям роковым, и я наслаждался этой музыкой, и что-то осталось, видимо, в подсознании —

какой-то характер, так что я написал что-то довольно приемлемое. Но, может быть я слишком старался — исполнители всё равно сыграли всё по-своему. Зато вот, когда я встретился уже с Хамдамовым, то это была полная противоположность, это был другой совершенно тип работы.

— Это вы уже об "Anna Karamazoff"?

— О ней. Мне показали сразу какой-то невероятной красоты сцену на кладбище — буквально оживший Клод Моне. Невиданной красоты съёмка, невиданной красоты режиссура, свет, краски. И я понял, что я просто имею дело с каким-то гениальным художником, а он, кстати, и был художником в прямом смысле этого слова. Потом мне дали какой-то сценарий, вернее, отрывок сценария. Я просмотрел и сказал, что у меня ощущение, что тут нужно просто писать большие оркестровые выходы, свободные, что важно просто попасть в тон картины, то есть не в какие-то определённые ситуации, а попасть в тональность картины в самом широком смысле слова. И Хамдамов мне ничего не запретил. Более того, он оказался невероятно музыкальным человеком, в отличие от большинства режиссёров, он просто знал музыку изнутри и имел к тому же солидную фонотеку и с Малером, и с современными композиторами, и так далее. Это ему посылают какие-то зарубежные друзья: лучшие компакт-диски, пластинки. Более того, он мечтал быть сам музыкантом (как выяснилось позже), его заветная мечта была стать именно музыкантом, но всё повернулось так, что его семье пришлось в какой-то момент избавляться даже от рояля. Хамдамов — это всё-таки особый случай, это случай неординарный и он повторен быть для меня не может.

— А как он работает?

— Ну, вот, скажем, дали ему официальный сценарий, а это для него только рабочий черновик, начало, так сказать. А дальше он от него уходит Бог знает куда. Так Феллини, говорят, работал. То есть сценарий как бы для него не существует в дальнейшем. И ещё мне кажется, что это человек, который всю жизнь пишет один фильм. (Жаль, что я не умею это сказать так, как хотелось бы.) Хамдамов настолько потрясающий художник, что с ним, в каком-то смысле, было не то чтобы тяжело, а как раз легче работать, потому что его интуиция художника предоставила мне полную свободу, и я писал не столько даже для него, сколько для себя, то есть как бы со второй целью — тайно желая воплотить, наконец, свою,

так сказать, симфоническую мечту и к тому же услышать это моментально — роскошная возможность! Тогда ещё оркестр кинематографии был ведь в прекрасном состоянии и с прекрасными приглашенными дирижёрами, которые имели очень высокую технику чтения с листа. Так что, в общем, хамдамовский фильм я определенно писал не как приложение к какому-то изображению, а как свою, вполне самостоятельную музыку.

— Хамдамов "резал" её в каких-то ситуациях?

— Нет! Было только страшно! Даже жутко, я бы сказал, потому что я понял, что пропал, что имею дело просто с олицетворённым гением. Вот, он пришёл как-то сюда (к нам), проговорил какие-то слова и я понял, что это полностью человек искусства, что в нём нет ничего от "неискусства". Просто страшно, как будто принц к тебе пришёл домой. И все его рассуждения — это какое-то чудо. Это и сноб, и эстет, и человек ярчайшего природного интеллекта.

— Вы работали над музыкой к фильму непрерывно или...?

— Нет, нет. Здесь было два захода. Один был в начале декабря 90-го года, потом мне надо было в Дуйсбург уже ехать, то есть тогда вообще началась какая-то новая для меня жизнь, непривычная, когда я должен был всё время торопиться (не знаю даже, как я не заболел): надо и «Героическую колыбельную», и «Музыку для десяти», а тут ещё и Хамдамов — невероятная просто задача. И он только один раз попросил, чтобы я написал музыку, как в Голливуде: "Не бойтесь написать банально, не бойтесь написать как можно проще".

— Это был разговор о «Вальсе» («Комната юноши»)?

— Да. И я, преодолевая отвращение, начал делать вальс, и чувствовал, что буквально сам себя как бы презираю при этом. Но потом вошёл во вкус, как ни странно, и, одновременно, я понял как начинается разрушение художественных ценностей, то есть когда автору начинает вдруг нравиться то, что раньше было противно.

— Но всё-таки вальс получился, по-моему, очень удачным!

— Получился, конечно. Но я же насытил его какими-то "мизмами": ведь там и ударные, и всё другое в него вклинивается как раковая опухоль, которая разрастается буквально по всему "телу" оркестра (особенно эти ударные со своей собственной фактурой). Страшно? Да! А когда я в Рузу поехал — это уже был второй заход: всё-таки какие-то важные сюжетные темы фильма оставались

не охваченными, не кусочки какие-то, а именно темы.

— Не понятно?

— Ну, там было несколько, условно говоря, "тем". Например, тема беспокойства, смятения (одна из важнейших, кстати), которая потом вылилась в пьесу под названием «Ветер». А когда приехал в Рузу Хамдамов — наступил критический момент: а понравится ему или не понравится. Я к тому времени уже написал как раз вот эту часть, которая называется «Ветер», и тут неожиданно радость: когда я ему стал её на рояле играть, он сказал: "Вот эта музыка для меня на половину фильма", то есть тут я понял, что фильм как бы состоялся. И дальше оставалась только работа, которая только физически очень тяжка. Я же пишу с черновиками. И когда надо было к сроку сдавать музыку, то я сдавал её по частям: закончил очередной номер, а там уже назначена с такого-то числа запись. И уже нужно делать следующий чистовик партитуры, и вот я уже, как последний раб, буквально, должен был просто физически успеть это сделать. И ко мне сразу же приезжали, брали партитуру и увозили. Такого способа жизни у меня никогда не было, никогда. Я едва не умер. Был момент, когда я почувствовал, что мой организм просто не справляется. Это был критический момент. Но, наверное, какие-то есть ещё силы в нашем организме, о которых мы даже не подозреваем.

И когда Кринец начал запись (к счастью, оказалось, что он и знакомый дирижёр, и к тебе благожелательный человек, и оркестр его знакомый был уже по «Шантажисту»), то я, как только услышал в оркестре свой «Ветер», сразу почувствовал, что всё явно пошло. А когда прозвучала вторая по значению тема — вот этот «Вальс», который в фильме назывался «Комната юноши», ну так там Хамдамов чуть ли не плакал вместе со своим ассистентом: "Как хорошо! Гениальная музыка!" Конечно, при этом были и куски, которые негодились для фильма. Но я их для себя, признаюсь, делал. Вот, например, с ударными большой номер¹²⁸ — он практически в фильм не вошёл, за исключением первых тактов.

— А с какой сценой в фильме он был связан?

— Это была сцена со старухой-узбечкой, которая вопиет к Богу от отчаянья и говорит про Страшный суд. И тут же какие-то тексты из Корана перемежаются с её отчаянными мольбами. И я хотел сочинить такую именно музыку, в которой бы слышалось и

¹²⁸ «Круг первый» — Д.Ш.

то, и другое: и мольбы и, вместе с тем, грозные проризания сивиллы. В общем, я на этом основании написал музыку, которая, к сожалению, не пригодилась Хамдамову. А с другой стороны: музыку, которую я написал для любовной сцены, он положил почему-то на сцену убийства, или ту же музыку «Ветра», он поместил ещё и вначале, хотя для начала я написал совершенно другое, и разбросал эти оркестровые куски по всему фильму, уже исходя из своего понимания музыки. Но это было его право.

— То есть музыкальный монтаж он делал без вашего участия?

— Да. Я уже увидел результат много времени спустя.

— Александр Кузьмич, а вот те куски, что не вошли в фильм, они были озвучены?

— Всё было записано. Абсолютно всё.

— И у вас они сохранились?

— Слава Богу! Ведь в течение пяти лет я всеми законными и незаконными способами добывал их. И, наконец, вот буквально в прошлом году, последний "ударный номер", который я никак не мог оттуда получить, я всё-таки получил и тогда только понял, что у меня составляется даже целый цикл оркестровый.

— В имеете в виду сюиту?¹²⁹

— Её, естественно. Короче говоря, понял, что получается часовая полный вариант из десяти частей и четырёхчастный одновременно.

Но теперь, наверное, следует сказать и несколько слов о самом фильме «Anna Karamazoff» Хамдамова. Это чрезвычайно необычный фильм. Совершенно фантастический! На грани сюрреалистического, буквально, где каждый кадр,— не знаю, как картина Клода Моне. Дивной, совершенно феноменальной, я бы сказал, красоты фильм. Это как бы "Тарковский в кубе". Вот я бы сказал так. Но вместе с тем — и не совсем так. Я бы добавил, что его отличает от Тарковского какой-то холодноватый изысканный вкус.

Обязан я этим заказом, по-видимому, Соне Губайдулиной — моему доброму ангелу, которая как-то тихо, незаметно устраивала заказы для меня. Я подозреваю, что это только она и могла сделать, потому что в тот момент Шнитке был уже совсем болен, а сама Соня работала над каким-то другим заказом — более для неё

¹²⁹ «Музыка к Фильму» — 1991; сюита для ударных и оркестра; 4 части; dur. 40'.

важным, и тут, видимо, к ней обратились, поскольку она была знакома с режиссёром Хамдамовым, и, видимо, она перенаправила его ко мне. Соня помогала таким образом не только мне, конечно, но и Славе Шутю, то есть она считала просто необходимым подержать нас вот таким образом.

А сам Хамдамов родился в Ташкенте и, видимо, в какой-то привилегированной семье. Очень музыкален. Мечтал, по его словам, играть на рояле, но вот по каким-то роковым обстоятельствам инструмент в семье решили продать, и он рассказывал, как мальчиком бежал, плача, за инструментом, который увозили. Потом он оказался в Москве. Поступил во ВГИК и закончил блестяще. А его дипломная работа, ещё, собственно, мальчишки, совсем, произвела настоящий фурор. Она даже породила целое направление в кинематографе и Рустам приобрёл известность. Ему вскоре, естественно, поручили сделать новый фильм, который сразу выявил его непри приспособленность к требованиям нашего тогдашнего советского кино, потому что этот человек органически не мог выдержать ни один типический сценарий, конечно. Он сразу начинал от него уходить.

— А кто сценарист этого фильма?

— Сценаристом был, кажется, один из Михалковых и ещё кто-то. Но это я рассказываю вам о том фильме¹³⁰, который погиб.

— Что значит "погиб"?

— Это значит, что на одном из просмотров в Мосфильме он не был принят, и в результате его первый режиссёр попал в больницу на длительное время, а фильм передали другому. Короче, весь фильм пропал фактически. Кинооператор чудом сохранил, правда, его остатки, но и то — остатки, которые не были основными вариантами. И спустя вот много лет, когда началась так называемая горбачевская перестройка, то вспомнили о Хамдамове, и предложили ему новый сценарий, который и стал называться «Anna Karamazoff», а затем пригласили французского продюсера. И когда ему показали какие-то другие работы Хамдамова, то он безоговорочно взялся поддерживать своими деньгами этот фильм. Деньги буквально текли рекой. Можно было "творить, выдумывать, пробовать" всё, что угодно.

— И кто этот продюсер?

¹³⁰ «Нечаянные радости» — Д.Ш.

– Это Серж Зильберман (он работал ещё и с Курасовой, в частности) — европейский знаменитый очень продюсер. А дальше Хамдамов проявил себя опять Хамдамовым, то есть он от первоначального сценария мало что оставил. Он его весь перелопатил.

– А о чём этот сценарий?

– А сценарий сводится к тому, что некая дама возвращается из лагерей (где-то в году 1949-м) в родной город. Город, кстати, имеет черты одновременно и Ленинграда и Москвы. Нарочно так снято, чтобы это могло быть связано с любым крупным городом в нашей стране. И вот эта дама руководима в своих дальнейших, так сказать, действиях не только понятным желанием вернуться в "родное гнездо", но она руководима также и волей или завещанием своей погибшей подруги свершить акт возмездия — найти человека, который повинен был в ссылке этой подруги, погибшей в лагерях. Она должна отомстить за неё, что и совершается, собственно, в фильме. Но весь этот рассказ ничего в сущности о фильме не говорит, потому что пересказать сюжет можно буквально десятью словами, в то время как сам фильм — это поразительной красоты пластическая линия, драматургия поисков героини, всех её мыслей, воспоминаний и так далее, и так далее. Вначале она — в поезде и пишет дневник. Затем мы видим (её глазами) какого-то непонятного безумца юношу, который обмазывается глиной, бежит за поездом обнажённый и целится из лука, изображая как бы "античную фигуру". И такого рода галлюцинации, или видения, или сновидения, которые есть в фильме, постоянно проводятся через различные промежутки времени. Затем героиня "пришвартовывается" в родном городе, и мы видим гранитную набережную, что-то похожее на Неву. Далее появляются какие-то дворцы и мы видим уже нечто похожее и на "сталинскую" Москву. Наконец, она оказывается в своей квартире, но заселённой какими-то узбеками (не забываете, что сам Хамдамов — узбек), которые там по-цыгански расположились табором: они не умеют пользоваться газом (боятся его почему-то); здесь же ещё и ребёнок, которому вырывают зуб каким-то варварским способом — тянут за ниточку! Следующий поворот — она ищет подругу умершей матери. Там тоже какие-то сюрреалистические переходы сюжетные: как бы весь мир ирреальный, населённый полутенями, полулюдьми. По-приезде подругу матери она не застаёт — ей и дверь не сразу открывают даже, а посылают по другому адресу (я боюсь тут что-то перепутать, по-

тому что сценарий очень трудно пересказывать). По третьему, так сказать, адресу она находит семью, которая состоит из древней старухи, совершенно выжившей из ума и девочки, необычайно умной (вот такое странное сочетание выжившей из ума старухи и необычайно интеллектуальной, говорящей совершенно повзрослому, с какими-то философскими выкладками из Достоевского девочки). Лет ей одиннадцать или двенадцать. И вот эта девочка сообщает наконец ей, где расположена могила матери. Героиня наша идёт на кладбище, невиданной красоты кладбище! Какой-то космической, я бы сказал, красоты кладбище. (Где он ухитрился это снять?) И там целый мир: бегает какая-то собака чёрная — красивая, прямо лоснящаяся; тут же и хулиганы, и пионеры, которые на ветках сидят и кидаются яблоками; какие-то яблоки и сами просто падают с яблонь; тут же стоит священник и ест яблоко; тут же военный рыдает (у него сынишка умер!). И вот в таком круговороте событий она и находит могилу своей матери, ложится на плиту и засыпает на какое-то время. Когда я увидел (кстати, это первое, что я увидел из показанного мне), я понял, что соответствовать всему этому просто страшно, потому что надо писать музыке "адекватного" уровня. Страшно писать на такую красоту, которую я увидел! Понимаете? Я спросил: "А есть какое-нибудь хотя бы подобие сюжета?" Мне дали какой-то сценарий, у которого было начало, но не было конца. И когда я посмотрел его дома, я понял, что очень трудно будет работать обычным образом, то есть по метрам плёнки, так сказать, и тогда же, увидевшись с режиссёром, я предложил писать не по секундам и эпизодам, а большими кусками. Я сказал, что найду какие-то основные "тематические линии" и буду писать большими оркестровыми кусками. А он уже пускай распоряжается ими, как считает нужным. И вот, на моё счастье, попался режиссёр совершенно в моём вкусе, то есть не диктующий вот так или так. Но, тем не менее, я ушёл с Мосфильма с ощущением невероятной тяжести и ответственности, потому что писать на такой фильм очень страшно. Это длилось не меньше трёх месяцев в общей сложности — два захода в Рузе. И ещё в перерыве я же ездил в Германию на исполнение «Белой музыки»¹³¹. Так что у меня было очень сложное положение. Тем более, что композиторов в этой ситуации всегда подгоняют. Хотя и сказали, что фильм Хамдамов сам снимал три года, перед этим отбросив (я

¹³¹ «Белая музыка» — 1990; для органа; dur. 10'.

не знаю) девять десятков вариантов. А мне предлагали за два-три месяца написать всю музыку. Представляете?

— И как всё это происходило?

— Как? Вот я посмотрел сцену на кладбище, потом увидел поезд и, кроме того, в этот фильм он включил и некоторые куски пропавшего предыдущего фильма «Нечаянные радости». И что? Фильм стал как "матрешка": снимаешь один покров — внутри ещё. Вот, например, субфильм, который как бы вставлен в основной фильм в виде ленты некоего кинорежиссёра и в котором действие происходит во время гражданской войны — якобы некий кинорежиссёр снимает в студии фильм в девятнадцатом или двадцатом годах — фильм в фильме. Тут явно что-то было исповедальное, автобиографическое и перемежающееся, кроме того, с документальными кадрами эпохи первой мировой войны, с потрясающими совершенно немymi кадрами. То есть он возможно смешал документальные и псевдодокументальные кадры и смешал так, что понять невозможно, где что. И кроме того, внутри этих вот "матрёшек" — центральная "матрёшка" — "история с ковром". Нужно было снять некий сюжет о восточном ковре бухарском, который заколдован как бы, который имеет некий смысловой узор мистический и обладает невероятной магической силой. Но чтобы ковер действовал, оказывается, нужно одно зверское условие — нужно, чтобы на этом ковре погиб невинный человек. Условие страшное. И вот режиссёр этого "субфильма" предлагает расстелить такой ковер на поле боя и ждать, что случится. Достают ему ковер невероятной красоты у какого-то бухарского князя, привозят, но получается, что погибает сам режиссёр. Погибает режиссёр, и начинается страшная история внутри основного фильма: этот вот фильм немой внутри "субфильма" смотрит наша героиня, которая прибежала в какой-то кинотеатр, скитаясь в своём городе в погоне за очередным призраком. И в "субфильме" показывают роковой мчащийся поезд, а если мы помним, она тоже приехала на поезде из ссылки. То есть поезд становится ещё одним лейтмотивом. И героиня немого фильма едва не попадает под этот поезд. Рассказывать это можно бесконечно и очень трудно одновременно. Я только хочу сказать, что когда я просмотрел всё то, что было готово, я сразу выбрал несколько лейтмотивов, тем. Вот, например, там ещё есть и сцена любовная этой героини с юношей. Тем самым, которого она видела из окна поезда. Так этот юноша

теперь вдруг оказывается в кинотеатре. Он за ней наблюдает, и потом они уходят вместе. И здесь новая, целомудренно снятая, кстати, сцена в квартире этого юноши — "любовная" — так её назовем. И здесь она рассказывает ему о своей тайне. А на следующий день она уже является к некоему сановнику советскому (снят высотный дом на Площади Восстания. Очень эффектно снят. Тут же роскошный совершенно Гастроном, роскошная лестница). Героиня поднимается к сановнику, представляется некой его почитательницей, называет себя Анной Карамазовф, почти как у Достоевского, и вручает ему необычайной красоты яблоко. Он польщён, что вот такие у него, дескать, почитатели, но вдруг умирает, откусив этого яблочка. Таким образом и совершается возмездие. Но до своей гибели он успевает выяснить, что она не Анна Карамазовф, потому что подлинная Анна Карамазовф неожиданно звонит ему по телефону во время визита нашей дамы. Поэтому вообще ему не понятно, кто та Анна Карамазовф и кто наша героиня. И вот в таких вот сплетениях и "непонятностях" как бы она всю дорогу и фигурирует в фильме. В принципе здесь нет имён. И в фильме она зовётся Анной Карамазовф, поскольку это имя имеет какой-то роковой оттенок, роковой и символический: её имя — Анна и при этом она связана с темой поезда, то есть здесь явное указание на Анну Каренину. И во всём фильме множество подобных литературных аллюзий и, в том числе, из Бунина, из Достоевского. В частности, вот та маленькая девочка умненькая, которая с безумной старухой живёт, она цитирует чуть ли не «Записки из подполья» Достоевского. Причём самые сложные в философском отношении куски. Значит Анна, с одной стороны, это как бы Анна Каренина, а Карамазовф — потому что в лицах, населяющих фильм, очень много от героев Достоевского. Таковы и рассуждения полубезумного персонажа Достоевского, которые становятся текстом девочки-ребёнка, что очень странное производит впечатление, даже какой-то страшное.

Надо сказать, что фильм как бы кончается ничем. Дама наша неожиданно исчезает, совершив свой акт возмездия, она идёт с юношей в театр типа Большого, роскошный какой-то театр, и он весь наводнён военными (а в нашем представлении — это ещё и исторический 1949-й год — мрачноватое время), и юноша с цветами ждёт её. И это почти всё! То есть мы видим у этого фильма как бы открытый конец, повторяю, открытый! В самой коде фильма

(«Кошкин дом») юноша видит записку от неё и деньги, оставленные ему.

— Откуда у неё деньги?

— Так она, убив сановника, забрав его брильянты и деньги, исчезает: как возникла ниоткуда, так никуда и исчезает. А юноша остаётся с этой её запиской.

Теперь конкретно о музыке. Я выбрал несколько лейттем. Первая — это тема ветра: там есть момент, где героиня скитается по набережной (явно по петербургской), и ветер очень снят натурально, а, с другой стороны, очень фантастично. И мне кажется, весь фильм вообще как бы пронизан этим ощущением ветра, какого-то вихря. Вторая важная тема — это, конечно, музыка любовной сцены, где, кроме всего прочего, героиня в четыре руки должна с юношей музицировать на рояле. И исходя из сценария, я написал даже музыку чисто фортепианную, которая раскладывается (игралто один пианист), раскладывается как бы для двоих и незаметно переходит в почти волшебную оркестровую и хоровую музыку — это вторая музыкальная тема, условно "любовная". Третья тема — страшная. Но она не вошла в фильм Хамдамова. Это апокалиптическая по-настоящему музыка — своего рода «Memento 3» для ударных и оркестра. В моей сюите она стала второй частью (название: «Круг первый»).

— В связи с каким моментом фильма вы её сочинили?

— Я её написал в связи с образом старухи-узбечки, которая читает Коран (даже не читает, скорее, а речитирует), какие-то страшные апокалиптические сцены из этого Корана. И меня это навело именно на такую страшную музыку, которая не пригодились Хамдамову. Он взял оттуда только самое начало, где барабан играет немножко. А четвёртая тема — это как раз "музыка кладбища" — "круг второй" — первое, что я увидел и начал писать. Это вот тот мир, который является фактически центром фильма, как я чувствую до сих пор. И он как бы является знаком всего фильма. И, может быть даже символом вообще мира, его гармонии и дисгармонии одновременно, его космичности и принципиальной непознаваемости. И, кроме того, там есть и частные темы: "несущегося поезда" — вот такая как бы "каренинская" тема; или "музыка злой девочки" (она тоже не вошла в фильм); или ещё вот "музыка рассыпающихся вещей" — это когда наша героиня приходит в свою квартиру и открывает шкаф — огромный старинный шкаф

— бумаги сверху донизу, и из шкафа высыпается весь её архив (бумаги разлетаются — какие-то письма, старые архивы, фото-снимки). И я написал такую музыку, которая изображает фантастическое движение всех этих бумаг. И она вдруг оказалась важной для режиссёра.

Но Хамдамов все темы перелопатил буквально. Вот, например, "любовная музыка" у него и в сцене убийства оказалась, а мой "ветер" у него оказался вообще главной музыкой. Эта музыка ветра понравилась ему больше всего. И фильм начинается с этой музыки и кончается ею. Или другой ещё пример. Вот "музыка кладбища" — почему-то он спрятал её за шумом листвы, за л ю д с к и м и г о л о с а м и. Она почти не слышна. А кроме того, часть моей музыки вообще как бы пропала, не вошла в фильм. Я, конечно, его не упрекаю. Я понимаю, что он режиссёр, и ему, так сказать, виднее. Но мне жалко немножко. Музыка-то удалась. И вот тогда четыре основных оркестровых номера в их полном варианте я и счёл возможным объединить в некий цикл, потому что почувствовал, что хорошо складывается четырёхчастное оркестровое сочинение. Не меньше, чем на 40 минут. То есть я из десяти номеров я взял только четыре крупных. А более мелкие оставил за порогом. Всё не возьмёшь. Зато у меня теперь есть вся музыка: и в виде четырёхчастной сюиты — «Музыка к Фильму», и в виде «Музыки к кинофильму "Anna Karamazoff"» десятичастной. Правда, позже всё-таки оставшиеся шесть частей собрались во второй цикл, посвящённый Хамдамову. В целом, фильм оказался очень музыкальным. Кроме того, там использована ещё и музыка Шуберта (во вставном "немом" фильме), Шопена и ещё Глинки — по сюжету.

— У меня при просмотре фильма возникали неоднократно ассоциация с денисовской «Пеной дней».

— Да? Ассоциации между прочим интересные. И интересные потому, что моё сочинение — это та же «Пена дней» — реальность ещё более нереальная, чем та реальность, которая существует в сновидениях. Это как реакция на всю мою предыдущую "действенную музыку".

— А разве здесь нет действенности?

— Она выражена не так явно — не в грохоте ударных, не в таком их агрессивном напоре, как раньше... И, что главное, действенность предполагает участие слушателей, то есть концертный зал.

«Музыка для десяти»

1991;

флейта, бас-кларнет, труба, валторна,
фортепиано, скрипка, альт, виолончель, контрабас, дирижёр;

текст Жана-Франсуа Лагарпа;

dur. 6'

— «Музыка для десяти» — это интермеццо очень важное для меня. А писал я его тогда же, когда и киномузыку¹³², то есть всё шло как-то одновременно и в результате получился просто жуткий год — 1991-й, когда пошли неожиданно самые разные заказы. Начал я сочинять в Рузе, но заканчивал в Юрмале, в тамошнем "Доме творчества". Заказ же на «Музыку...» был сделан мне в 1990-м году «Шёнберг-ансамблем» из Амстердама, который специализируется, как явствует из его названия, прежде всего на музыке нововенцев. Я из этого ансамбля выбрал девять инструментов плюс дирижёр, который у меня включается и как исполнитель.

— Поэтому и «Музыка для десяти»?

— Конечно. И потом мне просто нравится число десять. К тому же это всё вдруг оказалось связанным в каком-то текстовом смысле с моей оперой¹³³. То есть, если она написана на сюжет романа Жака Казота, то для этого сочинения я взял приложение к роману — текст о самом Казоте¹³⁴. Этот текст написан его младшим современником — Жаном Франсуа Лагарпом и напечатан под условным названием «Пророчество Казота». Кстати, он получил необычайную популярность в своё время. В частности, вот, в России в конце 18-го века начале 19-го. А пик его популярности — это пушкинское время. В тексте рассказывается о том, что вот этот самый Казот предсказал ни много ни мало французскую революцию. Правда это или нет — это не имеет никакого значения для меня. Важен сам текст, который мной был решён как некое действо: инструменталисты вместе с дирижёром понимают здесь как

¹³² «Музыка к Фильму» — 1991; сюита для ударных и оркестра; 4 части; dur. 40'.

¹³³ «Музыка к фильму "Anna Karamazoff"» в десяти частях" — 1991.

¹³⁴ «Влюблённый дьявол» — 1989; сцены для голосов и инструментов; либр. В. Хачатурова по повести Жака Казота.

¹³⁴ «Фантастические повести» — «Наука», Л., 1967.

некий кружок, который разыгрывает некий спектакль, некое действо, в котором роль Жака Казота исполняет дирижёр, а инструменталисты, участники ансамбля, представляют тех, кто собрался в некий памятный вечер в начале 1788-го года и кому Казот и сделал своё злое предсказание (это был круг высшей французской знати, и у меня каждый из инструменталистов есть определённый персонаж, описанный в рассказе Казота).

А начинается, собственно говоря, всё с того, что дирижёр ударяет по пюпитру тупым концом карандаша и возникает шёпот. Все эти ромбики в партитуре означают шёпот-канон ("мне кажется это было вчера...") — они друг друга как бы перебивают. При этом другая часть исполнителей голосом изображает сирену (пока никаких других инструментов нет) — всё делается голосами: *voce, voce...* Первый кто играет на инструменте, но ещё шумовым способом — это контрабасист. Так вот, начинается всё с шёпота, затем шёпот как бы с хрипотцой, с голоском (там, где в партитуре к ромбикам добавляются крестики), затем шёпот переходит в простую речь, то есть постоянно происходит модуляция из одного способа произнесения в другой.

— Текста совсем не слышно!

— А я вовсе и не стремился, чтобы он был слышен. Текст не должен быть слышен — это же чистая сонорика: шёпот, завывания и эти постукивания по деке контрабаса, и так далее, и так далее. Но что здесь важно? Текст оказывается главным внутренним организатором этой самой сонорики, потому что иначе был бы хаос. Это почти как в «Письме Зайцева»¹³⁵. И, собственно говоря, без «Письма Зайцева» не было бы этой пьесы. И здесь есть только один инструмент, который с самого начала играет нормальным образом. Рояль! А играет он серию из моей оперы, её ряд.

Так вот, после всей этой сонорики постепенно голоса выключаются, и инструменталисты начинают собственно на инструментах. Играют они всё ту же серию, что и фортепиано (и, кроме того, следует учесть, что здесь постоянно присутствует и двенадцатикратность моя в р е м е н н а я, то есть "стиль" мой остаётся). И здесь же где-то произошло и ч у д о — я имею в виду зарождение скрябинской темы: вначале возникло у меня что-то такое "quasi скрябинское" (его полётные мотивы как бы), а потом тема

¹³⁵ «Письмо Зайцева» — 1990; для голоса, струнных и большого барабана; текст С. Зайцева; диг. 7'.

из «Прометея», если иметь в виду верхний голос в конце пятой цифры. Я сам удивился: получилось, что я отвечаю требованию заказа — у меня возник Скрыбин. Причём на словах "Вы, господин, ... на эшафоте погибнете. Я вам говорю: то будет владычество разума", и у меня Скрыбин "подхватил" это.

— Вы не предполагали, что в какие-то моменты текст в вашем сочинении всё-таки должен быть слышен?

— Предполагал. Конечно, предполагал. Это тоже есть, когда, например, инструменталисты "хором" произносят фразу "революция не за горами". Потом должно быть слышно как вступает дирижёр со словами: "Да, господа, можете радоваться —: вы увидите её" (имеется в виду "царство разума" в 4-й цифре), но ему насмешливо отвечают (также хором): "Чтобы это знать, чтобы это знать — пророком быть не надо" — это слышно, слышно, потому что инструменталисты текст произносят уже вполне отчётливо. Кстати, ритм их реплики напоминает ритм одной французской революционной песни (что-то вроде "Ca ira"). И дирижёр отвечает: "Пусть так! Но знаете ли вы, что будет её итогом, логическим следствием, естественным выводом? Вы, Кондорсе, умрёте от яда. Вы, господин Шамфор, перережете себе жилы и так далее. И тут у меня возникает Скрыбин. Очень символично!

— Согласен. А что происходит в тактах 47-60? Какие жуткие почти "мистические завывания"?

— А это как раз спиритический сеанс своего рода, который выражается в том, что участники действия недовольны — это реакция теней каких-то.

Теперь дальше. Вдруг человек, скромно сидящий, спрашивает: "Ну, а мне господин Казот вы ничего не предскажете?" И тут же — *Dies irae*¹³⁶. И дирижёр (Казот) говорит: "Вы станете верующим христианином". Тогда все: "Вы же видите — он сумасшедший!". Это хором и это тоже слышно. И "сквозняком" через всю эту музыку фортепиано проигрывает свою партию, которая отчасти аккордиков напоминает «Возвращенье домой»¹³⁷, и аккордика при этом — как раз "quasi скрыбинская" (какой-то привкус скрыбинских аккордов здесь есть точно). Правда, вначале пианист играет

¹³⁶ 65-й такт — Д.Ш.

¹³⁷ «Возвращенье домой» — 1981; для баритона и тринадцати инструменталистов (два струнных квартета, два фортепиано, валторна, два исполнителя на ударных инструментах); сл. Д. Щедровицкого; dur. 13'.

только отдельными точками, но затем они же превращаются у него в аккорды, и это усиливается как раз в тот момент, когда сгущаются предвестия скрябинской темы. Видите? Вначале в виде тремоландо какого-то — 38-й такт, потом предвестие скрябинской темы — 58-й такт — это то, что я только ощущал ещё в «Возвращенье...», а здесь просто прямым образом прорастает в тему Скрябина.

Ну, что ещё можно по этому поводу сказать? Дальше, как видите, "окно", как в моих других композициях с голосами — "инструментальное окно". Сначала слова: "Вы же видите, он сумасшедший", а в ответ, "он просто шутит", и сразу за этим начинается "окно" — очень важный раздел, где инструменталисты сходятся в ритмический унисон (прежде они играли все главным образом, сами по себе, то есть отдельно). В 7-й цифре их разговоры кончаются и вот начинается "инструментальное окно" — идёт хорал у одной группы инструментов, а у рояля продолжается какая-то "своя игра". Затем к хоралу струнных присоединяются духовые — в общем, получается контрапункт оркестра с роялем. А затем уже все инструменталисты, включая и рояль, сливаются в ритмический унисон — это 9-я цифра. Все играют вместе. В гармонии здесь нет ничего другого, кроме всё той же моей серии. Это кульминация. В 10-й цифре ткань "срывается" неожиданно в текст: "А вот мы, женщины (там в «Шёнберг-ансамбле» среди инструменталистов ещё и женщина оказалась, которая играет на рояле, поэтому я ей эту фразу и дал), А вот мы женщины — счастливее вас — к революции непричастны". Но дирижёр (Казот) говорит в ответ: "Вас постигнет та же участь". — "Ах, что это такое вы проповедуете: конец света, что ли? — "Последний,— снова говорит дирижёр,— кому в виде величайшей милости будет даровано право исповеди (все вскакивают в страшном предчувствии), — это будет король Франции". Тут все в ярости выкрикивают: "Но что ты будешь делать сам?" — это текст мой, ничего такого у Лагарпа нет. И он, как бы в забытии, шепчет слова латинской молитвы "Kyrie eleison". И все, как бы загипнотизированные дирижёром, вслед за ним шепчут: "Kyrie eleison".

— И тембровая палитра как в начале?!

— Да. Получается в целом форма и как бы "разорванной динамической волны" с "инструментальным окном", и какая-то вдобавок своеобразная "репризная трёхчастность". Это, заметьте, так

же, как в «Борисе Ключнера»¹³⁸...

— Когда состоялась премьера?

— В 1992-м году в Амстердаме.

— И как вас приняла публика?

— Очень, очень даже тепло.

— А другие исполнения были?

— Да. Тот же «Шёнберг-ансамбль» играл его по разным городам. Это я знаю точно. Но сам я был только на премьере, а потом вернулся в Москву. Они, кстати, прислали мне замечательную запись премьеры. А первым в Москве исполнил её ансамбль «Студия новой музыки» Тарнопольского, который играл её довольно с большим успехом и у нас, и за рубежом. Затем она была сыграна асмовским ансамблем.¹³⁹ В общем, в течение нескольких лет, пока она не надоела всем и мне самому, её "прокатывали" как довольно эффектную концертную вещь. Я должен сказать, что это почти развлекательное произведение, хотя и с таким, несколько "жестковатым", смыслом что ли. Но в принципе это музыка — "на эффект".

¹³⁸ «Памяти Бориса Ключнера» — 1977; для баритона, скрипки, альты, виолончели и контрабаса; сл. Ю. Олеши («Из литературных дневников»); dur. 4'.

¹³⁹ А.К.Вустин: "С 2005 года в Голландии «Музыка для десяти» исполняется с фонограммой, изначально предусмотренной в партитуре — темой из «Посвящения Бетховену». Мне кажется, это добавило "весомости" моей пьесе" (из бесед с композитором 2007 года).

«Героическая колыбельная»

1991;

секстет для валторны, большого барабана, фортепиано,
скрипки, альты и виолончели;
dur. 17'

— ...«Героическая...» — это как бы счастливый результат неожиданного тогда для меня заказа Министерства культуры. А "виноват" в нём, я думаю, не кто иной, как Эдисон Васильевич Денисов. И начал я её ещё в 1990-м году писать, потом, правда, бросил из-за «Музыки к кинофильму» и из-за того, что пришёл заказ из Голландии написать произведение для концерта, посвященное Скрябину (ни много ни мало!). Причём предложение было очень интересное — что я могу писать свободно, но как-то связанное со Скрябиным обязательно. Вначале была, правда, просьба просто инструментовать что-то скрябинское, но я сказал, что в этом случае обращайтесь лучше к Немтину (Немтин — гениальный скрябинист), а я, честно говоря, склонен написать что-то своё. Ну они и махнули рукой: "Пишите что хотите". Но самое смешное, что Скрябин-то всё-таки возник здесь и, что интересно, опять же из моей серии. Из моей!

«Героическая колыбельная» — это одно из самых любимых моих произведений. Вот как «Возвращение...»¹⁴⁰, допустим. Я сердечно люблю эту музыку, хотя, может быть, она и не стоит того. Ну, как говорится, сердцу не прикажешь. Она продолжает то, что менее удачно было воплощено в «Белой музыке»¹⁴¹ — линию сновидений — так её назовем, линию сновидений, линию музыки ирреальной, так сказать. И вдобавок она тоже — на обиходном звукоязыке с продолжениями вверх и вниз, как это сделано у Буцко. Плюс двенадцатикратность, о которой уже немножко надоело говорить. Плюс — всё та же серия моя звуковая, начавшаяся с оперы. Но к тому времени я, кстати, понял, что вовсе не обязательно каждый раз начинать серию с самого начала. Можно писать каждое произведение, продолжая эту серию от конца предыдущего

¹⁴⁰ «Возвращение домой» — 1981; для баритона и тринадцати инструменталистов (два струнных квартета, два фортепиано, валторна, два исполнителя на ударных инструментах); сл. Д.Щедровицкого; dur. 13'.

¹⁴¹ «Белая музыка» — 1990; для органа; dur. 10'.

сочинения, то есть от его самого последнего тона. Этому конца нет! И я стал писать так же, как, скажем, номера оперы: на каком тоне один "номер" закончился — мне всё равно: это же "поле", я чуть ли не с этой же ноты начинаю следующее сочинение. Я пишу свою музыку как одно сочинение. Всю жизнь пишу "одно" сочинение. И вот после «Белой музыки» я попал на звук *ля*. И поэтому с этой ноты я и начал. И оказалось — это очень знаменательное место: оно дало возможность начать нечто очень тональное и простое. Потому что в моей серии есть более острые интервалы и есть более мягкие. А тут всё началось как раз с терции, и здесь же есть такой кусочек серии, который звучит вполне тонально: *ля, фа, ре-диез, ми, до-диез*. И, кроме того, я уже знал, что с серией я могу работать очень свободно, даже как бы иногда впадая в некий "минимализм". Хотя в целом мне эта техника не близка совершенно! Но, тем не менее, она заполняет некий вакуум образный и является логической реакцией на переуплотнённость, перенасыщенность музыкальной ткани и, я бы сказал, излишнюю хроматизированность музыки. Такая "реакция минимализма" проявилась и в хороших и в дурных произведениях. Сам я испытывал потребность в новой диатонике и, хотя бы, в иллюзорной чистоте интервалов. Отсюда и обращение к "обиходному ладу", то есть к той диатонической основе, где есть всё, чем я уже пользовался раньше, то есть здесь опять же мой ряд, ставший бесконечным, и моя двенадцатикратность временная, и всё это гармоническое движение, заложенное в ряде.

Таким образом, вторым опытом такой вот музыки и стала моя «Героическая колыбельная». Правда, здесь структурной временной единицей являются уже 12 тактов по три четверти (эти двенадцатитакты здесь то же, что в «Мемории»¹⁴² были её двутакты). И ещё я хочу сказать, что само состояние образное, которое было найдено здесь, мне возможно не удалось уже больше нигде повторить. Это состояние, которое гениально у Дебюсси определено как «Героическая колыбельная». Как видите, моё название "похищено" у Дебюсси. Мне вообще очень нравятся его названия. Особенно в Прелюдиях.

А сочинял я «Героическую...» просто с радостью, хотя, правда, и большим перерывом из-за «Музыки к Фильму» и «Музыки

¹⁴² «Memoria 2». Концерт для ударных, клавишных и струнных — 1978; dur. 14'.

для десяти»¹⁴³.

Здесь тема появляется с самого начала и она помогла очень работать дальше. Я сразу понял, что нашёл некий новый образ и звуковой, и эмоциональный, и психологический, которого раньше не было у меня. И, вместе с тем, здесь проявилась и какая-то новая — изначальная простота, которая позволяет с этим работать легко, без напряжения. Я это определяю как какой-то странный марш на три четверти и одновременно — это как некую колыбельную, потому что всё здесь — как бы по ту сторону сознания, как во сне.

Теперь о составе. Это секстет, но секстет, который в сущности — предельно уплотнённый оркестр, то есть тут и струнные — скрипка, альт и виолончель, и медь — это валторна, и ударные — большой барабан, и фортепиано — клавишный, держащий фактически всё на себе. Более того, у рояля есть ещё и три сольных "выхода" в этом сочинении — такие три неторопливых соло, каждое из которых занимает целую цифру. Они конструктивно очень важны и возникают через важные какие-то периоды музыки, и возникают как особые "окна" с таким "постскрябинским" привкусом. И также огромную роль играют валторна и большой барабан. У валторны, как выясняется потом, основная тема очень хороша, а большой барабан — для меня всегда был каким-то магическим инструментом. У него необычайный звуковой объём и этот потрясающий низ! Я очень люблю вообще басовые регистры. Они меня почему-то особенно привлекают. И к тому же в большом барабане просто огромное количество призвуков скрыто. Это целый космос! (Не случайно, кстати, у древних греков считалось, что чем дальше от нас расположена какая-то планета, тем ниже её звуковое поле, и значит выше всего при этом звучит Луна, как ближайшая к Земле планета. Ну, это я так — немножко отвлёкся.) Так вот, этот большой барабан, он у меня здесь чуть ли не главный тембр, а три струнных инструмента, наоборот, они едва ли не подчиненную роль играют. Они здесь, скорее, как особая краска. Казалось бы самые "мелодические" инструменты — должны вести — нет! Здесь, прежде всего, краска, тембр, какое-то только добавление к

¹⁴³ «Музыка к Фильму» — 1991; сюита для ударных и оркестра; 4 части; dur. 40'.

«Музыка для десяти» — 1991; флейта, бас-кларнет, труба, валторна, фортепиано, скрипка, альт, виолончель, контрабас, дирижёр; текст Жана-Франсуа Лагарпа; dur. 6'.

роялю, к большому барабану, к валторне.

— А как же с этими вашими словами увязывается партия виолончели?

— Да... Тут я несколько погорячился. Она вначале, конечно, несколько больше других играет, да и склоняется больше в сторону мелодической игры.

— Что-то, откровенно говоря, мелодии не видно.

— Я не знаю, что такое для вас мелодия. Для меня — до сих пор загадка, что такое мелодия. Ведь до сих пор многие спорят, например, мелодист Бетховен был или нет. Ну, будем считать, что для меня — это просто определённый мотивный элемент, который всё-таки реализован здесь более ярко. Есть ведь вещи, которые, как у Бетховена "тема судьбы", из которой всё произведение, как куст, выросло. Вот и здесь из этого мотива, как из начального ядра, выросло всё буквально. Из этого ритма, из этого мотива.

— Почему сочинение посвящено Александру Раскату?

— Потому что, когда я писал его в Рузе, Александр Раскатов незадолго до этого вручил мне свой недавно изданный авторский сборник из трёх сочинений. А в первом из них было написано "Александру Вустину". Ну я ему и "отомстил" как бы. Мы встретились в Рузе, когда я там заканчивал это произведение, и, закончив, ему и преподнёс.

— Где состоялась премьера?

— В Москве, поскольку это писалось специально для ансамбля АСМа (это был первый заказ от АСМа).

— На «Московской осени»?

— Нет, на обычном концерте. Это было в марте, кажется 1992-го года, и затем было повторено и на «Осени». Но, к сожалению, хуже. А премьера была хороша, несмотря на грубые иногда ошибки в нотах, но она замечательно была интерпретирована, очень хороша по состоянию. Получилось именно то особое состояние, которое я и определил названием — «Героическая колыбельная» — колыбельная с героическим каким-то началом. Правда, запись, к сожалению, этого не передаёт в полной мере — явно неудачная в техническом отношении. У меня, вообще, до сих пор нет хорошей записи «Колыбельной». Либо хорошее исполнение — плохая запись, либо менее удачное исполнение, но запись хорошая.

А игралось оно не так уж и мало, и асмовским ансамблем, и

ансамблем «Студия новой музыки», которое возглавляет Тарнопольский.

- На компакт-диске вам нравится запись?
- Неплохо исполнено и неплохо записано. Но всё равно первое исполнение было какое-то особенное.
- А за рубежом его играли?
- И за рубежом тоже. Вот «Шёнберг-ансамблем». Тогда же, когда исполнялись «Memoria 2», «Возвращение домой», «Музыка для десяти» и «Ноктюрны».
- Целый авторский концерт?
- Нет, что вы. Это ведь происходило на голландском фестивале, который длился не один день. И там эти сочинения исполнялись не подряд, естественно. Просто в целом какой-то "концертный бум" получился...

Здесь я, кстати, хотел бы ещё отметить и мою устремлённость к принципиально особому красочному письму, которое, хотя произведение и вырастает из мотивного ядра, но в дальнейшем-то оказывается, что тут нет никаких границ — не поймёшь, где в сонорику переходит ткань, а что ею не является. Вот, скажем, мотивное соло рояля — оно идёт на педали — и получается что? И то, и другое. Или те три важных соло рояля, о которых я вам говорил — это опять же то, что можно назвать, по-моему, и сонорикой.

Здесь есть и ещё интересные тембровые моменты. Вот, например, перед 21-й цифрой, где кончается раздел невероятно низко играющей валторны — на грани страшного риска, страшного, потому что почти ни одна валторна с этим не справляется — это сделано вполне сознательно. Вот как у Шнитке есть вещи, которые принципиально чисто сыграть невозможно — флажолеты во «Втором гимне», кажется, когда контрабасовый флажолет (где-то на уровне там чуть ли не двадцатого) играет и играет в каком-то сопрановом регистре. Так и здесь: играть в крайне низком регистре валторна теоретически может. Особенно, если есть квартвентиль. Но практически почти невозможно справиться. Это нужно как попытка хотя бы. Какой-то художественный в этом есть смысл — чтобы исполнитель почти не справлялся. Это состояния забытья какого-то. Забытья! И рядом, перед этим же какие-то блики гармонические, которые тем, вероятно, выразительны, что они на обиходном ладе строятся и присутствует регистрово вычищенная гармоническая краска, не случайная гармоническая "грязь", а именно

р а с с ч и т а н н а я как серия и обусловленная обиходно и поэтому звучащая как "диатоника", но диатоника очень тонкая. И это сопоставляется либо с соло рояля, либо длительными соло каких-то других одного или двух инструментов. И здесь же такая подчеркнутая гармоническая статика, и подчёркнутая тембровая крас-ка.

— А зачем вам понадобился материал из чужих сочинений. Вот, в частности, из «Бориса Годунова» или «Свидетеля из Варшавы»? И почему он изменён несколько?

— Ну, это же органично так связано с идеей моего сочинения, о которой я говорил вам в самом начале: здесь нужен и какой-то героический оттенок особый, стоический, так сказать, и одновременно какая-то успокаивающая "колыбельная образность", и всё это так должно выходить на слушателя, как нечто происходящее на уровне подсознания только, как во сне. И эти цитаты здесь — это сознательный вполне расчёт на необходимые аллюзии. А изменены они потому, что все сделаны только по памяти, то есть я не открывал ноты и не выписывал из того же Шёнберга фразы, скажем, а только по памяти...

Что ещё? Ну, конечно, здесь, кроме драматургической статике, есть и драматические нарастания. Они постоянно меняются местами. И, собственно, из этого и форма складывается определённая. Если драматизация, то возникают новые ритмы, новые стороны образные, и сдвигается немножко темп (не сильно, правда, а немножко). Вот в 29-й цифре — это третье соло рояля — всё, как видите, останавливается на До мажоре, на фермате. И затем темп снова сдвигается, но уже существенно, и начинается сцена галлюцинаций из «Бориса Годунова» — вот эта тритоновая тема курантов. Возникает, как видите, оstinato, что довольно не характерно для моей музыки (я не люблю ни токкатность, ни оstinatность). Но здесь это оказалось необходимо, и в результате всё произведение — только прелюдия к этой оstinатной музыке. Прелюдия! И здесь также возникает у рояля музыка, которая тоже напоминает Мусоргского, и вдруг появляется начало из 5-й симфонии Малера¹⁴⁴. То есть некоторые "навязчивые" и пронесённые через мою биографию образы музыкальные, они здесь как бы собираются неожиданно. Поэтому это произведение оказывается в чём-то и биографическим даже. Духовной что ли биографией. Вот что-то из

¹⁴⁴ 30-я цифра — Д.Ш.

самого любимого вдруг собралось в одном сочинении.

А кульминацией всего развития становится момент включения разных голосов, когда устанавливается тон *ре*. Исполнители поют как бы условно понимаемые *о б е р т о н ы* от этого *ре: ре, ля, ре, фа-диез, ля, до*.

— Этого приёма у вас ещё не было!?

— Да. Это, наверное, что-то новое.

— А куда спрятался начальный обиходный ряд?

— Так он здесь нарушается, и нарушается к тому же сознательно — качественный сдвиг: включается *о б е р т о н о в ы й* ряд. Вот я пришёл в каком-то месте к звуку *ре* и, чтобы его выделить, ввожу его обертоны. Это всё равно как выделить тонику среди двенадцати других тонов. И здесь даже обертоновый нонаккорд появляется. И вот на этом нонаккорде выстраивается весь вокально-инструментальный раздел...

— Этот приём напоминает мне одно сочинение Штокхаузена, которое целиком выстраивается на обертоновом ряде, и ещё партию контрабаса в одном из Гимнов Шнитке, и...

— Ну, конечно, это не я изобрёл.

Кроме того, здесь есть ещё и автоцитата, обратите внимание. Это тема поезда, которая была в «Anne Karamazoff»¹⁴⁵. В фильме её исполняли очень жёсткие с сурдиной трубы, которые втроем играют аккорды в виде моторной остиной темы, а здесь её напевают в виде канона. И заканчивается всё истаяньем, полным истаяньем всей звучности, после чего остается один большой барабан. И вот всё приходит к тому с чего началось. Правда, *ля* берётся натуральное — натуральный флажолет, а не такое сиплое — квартовый флажолет, как вначале. А *ми* — *до-диез*, которое у виолончели было вначале, здесь превращается в *до-диез* — *ля* у валторны.

— А что происходит в «Колыбельной» с вашей временной двенадцатикратностью?

— Ничего особенно. Просто теперь сам сегмент здесь занимает уже двенадцать тактов, а не два, как в «М е м о р и и».

— Но тогда ваше сочинение должно было стать просто гигантским. Ведь, если даже этот ваш сегмент провести двенадцать раз, то получится сто сорок четыре такта. И это только в *о д н о м* из композиционных разделов. А их здесь...

— Но я же не обязан проводить всё по двенадцать раз. Здесь я

¹⁴⁵ «Музыка к фильму "Anna Karamazoff"» в 10 частях — 1991.

провёл три раза. И этого оказалось достаточно вполне.

И ещё, кстати, один важный урок я извлёк отсюда — что музыка может рождаться "ниоткуда", или, как Ахматова сказала, "из любого сора". Вот начальный мотив — "игрушка", а оказалось что? Что на этой "игрушке", на этом механизме маленьком можно построить всё произведение. У меня есть, естественно, и другие произведения — «Слово...» или то, что вы недавно слышали — «День рождения Пекарского»¹⁴⁶ — там и этого нет, там всё по-другому и нет даже звуковысотной серии, не говоря уже о "двенадцатикратности". А «Колыбельная» — шаг туда, где серийность — будь то временная или звуковысотная — не должна прослушиваться...

¹⁴⁶ «Слово для духовых и ударных» — 1975; dur. 9'.

«День рождения Марка Пекарского» — 1998; для ансамбля ударных.

«Три стихотворения Андрея Платонова»

1992;

для голоса и ансамбля

(кларнет, бас-кларнет, альт, виолончель, контрабас);

dur. 5'

— У меня есть душевный друг — Джерард Макбёрни. Живёт он в Англии, а учился в нашей московской консерватории у Леденёва Романа Семёновича. Это хороший композитор и совершенно очаровательный человек. Кстати, блестяще говорит по-русски, то есть настолько блестяще, что я даже не воспринимаю его как иностранца — просто свой родной человек. И вот он один раз пригласил меня в Англию. Это было в 1992-м году, когда я поехал в Голландию на исполнение «Музыки для десяти»¹⁴⁷. Он меня сразу позвал приехать к нему (там полчаса лететь в Лондон, так что я ещё и в Лондоне побывал заодно). А до этого мы с ним очень много раз виделись, главным образом, у Димы Смирнова, поскольку первыми, с кем он подружился, когда учился в нашей консерватории, были Дима Смирнов и его жена Лена Фирсова. И мы много приятных часов провели в своё время на их квартире. Джерард нам показывал свою музыку, слушал нашу и много другой. А когда он, так сказать, "отпочковался" от московской консерватории, то стал бывать реже, наездами. И вот однажды он предложил мне, Смирнову, Славе Шутю, Раскатову и Тарнопольскому такую вещь: он сказал, что есть «Composer-ensemble» — интересный очень ансамбль в Лондоне — это инструменталисты молодые, которые могут заказать нам миниатюры. Буквально, ну, по минутке, по две. У них в репертуаре уже тогда были чуть ли не десятки подобных пьес композиторов из самых разных стран.

— А какой состав «Composer-ensemble»?

— А ансамбль у них следующий: два кларнета (один может быть видовым), альт, виолончель и контрабас, и голос (сопрано). Вот так и было заказано это произведение «Три стихотворения Андрея Платонова» для ансамбля и голоса — Марии Виегорд.

— У всех был один и тот же состав?

¹⁴⁷ «Музыка для десяти» — 1991; флейта, бас-кларнет, труба, валторна, фортепиано, скрипка, альт, виолончель, контрабас, дирижёр; текст Жана-Франсуа Лагарпа; dur. 6'.

— Да. Заказали всем нам для сопрано и для этого ансамбля, и к тому же по 100 фунтов каждому дали. Ну, а почему бы и нет. Отказываться что ли от ста фунтов. Я и написал три таких миниатюры.

— А почему именно на Платонова?

— Потому, что в то время я буквально зачитывался Платоновым и, в частности, его «Чевенгуром» (подарок Саши Раскатова, кстати). И «Чевенгур» совершенно меня потряс. Я сейчас только начинаю отходить от "гипноза" платоновского. Только сейчас, а ведь прошло столько времени с 1991-го года. И он "попал" в поиски каких-то новых состояний, которые тогда начались в моей музыке, и особенно в «Героической колыбельной»¹⁴⁸.

— О каких поисках идёт речь?

— Я имею в виду поиски музыки более иррациональной, подсознательной и менее агрессивной к тому же. И оказалось вот, что творчество Платонова этому созвучно как раз. У него же такие странные герои: вроде бы они отражают своё время, свою эпоху, а вместе с тем он сплошь выводит каких-то "дон кихотов". Все эти его мастеровые и мечтатели, все эти его странные персонажи, они, как герои Брейгеля, постоянно путешествуют по миру — все путешественники какие-то и утописты (коммунисты-утописты), всем им грезится будущее в виде какого-то сплошного равенства и сплошной справедливости. И при этом им ничего не нужно абсолютно, они все нищие, но все любят друг друга и живут в своём выдуманном Чевенгуре. Как Платонов сам сказал — это роман обо всём. И там черты реальности, например, ярко выраженной гражданской войны чередуются с полной ирреальностью — с какими-то снами. Такие люди, может быть, и были в двадцатые годы, но, конечно, потом были уничтожены, от них не осталось и следа. и остался только роман Платонова, как свидетельство о подобных умонастроениях, об этих идеалистах двадцатых годов. Но это странные идеалисты. Они совершенно жизнь человеческую ни во что не ставили. Ни чужую, ни свою. Ладно, не будем больше о Платонове.

Так вот, там есть песни в этом романе. Причём, они очень напоминают народные. Иногда у меня даже сомнения — платоновские это сочинения или же это подлинные народные пес-

¹⁴⁸ «Героическая колыбельная» — 1991; секстет для валторны, большого барабана, фортепиано, скрипки, альты и виолончели; dur. 17'.

ни. И это подтвердилось в позапрошлом году, когда мне Ваня Соколов, мой большой друг, переписал собственноручно стихи с издания 1920-х годов — стихи Платонова. Оказывается, он начинал как поэт, но странный невероятно. Какой-то "корявый", но чистейшей пробы поэт в смысле поэтического чувства. Чистейшей пробы! Но Платонов ведь развивался очень быстро в литературном отношении и к моменту кульминации своей — роману «Чевенгур» — он достиг такой зрелости, что уже и сами его стихи стали совершенными. И вот внутри этого эпического полотна огромного есть песни. Они распеваются разными персонажами. Какие-то странные по содержанию:

"Шумит волна на озере,
Лежит рыбак на дне,
И ходит слабым шагом
Сирота во сне".

Причём, герой романа действительно — сын рыбака, который умирает в конце. И вот «Рыбак на дне» — образ его отца — это первая песня. Здесь, кстати, много изобразительности, что было совершенно необходимо, на мой взгляд. Вот у струнных, например, — как будто какие-то круги расходятся на воде, как будто вода, подёрнутая зыбью.

— А что происходит в звуковой ткани?

— Тут ничего особенного нет — опять ноты из моей серии. "И ходит слабым шагом сирота во сне" — всё кончается тритоном, неустойчиво — потому что "во сне". Здесь, как видите, опять всё тот же "минимализм" на основе серии, когда обыгрывается до бесконечности какой-то из её оборотов (чаще всего терцовый). Эта маленькая пьеса вроде багатели.

А вот вторая песня: «Кто отопрёт мне?» — по тексту как бы плач такой, который напоминает старинные плачи, чуть ли не духовные песни:

"Кто отопрёт мне двери?
Чужие птицы, звери.
И где ты, мой родитель?
Увы, не знаю я".

Вот и всё. Вот такой текст.

— Здесь мелодия достаточно протяжённая?!

— Да. Это именно как бы пространная мелодия. И здесь я попал, кстати, на ми минор совершенно неожиданно. Видите? Внутри серии какой-то минор получился. И здесь же интересна драматическая и единственная кульминация ("И где ты, мой родитель?") — вот когда все сопровождающие имитации спрессовались опять в унисон — почти как в итальянской опере — какой-то всплеск ("Увы, не знаю я") — и всё смолкает. Но самое страшное — текст всё-таки. Это, действительно, из эпохи гражданской войны. Это характеризует ярко отношение к смерти самого Платонова...

Собственно, тем в настоящем искусстве мало: Жизнь, Смерть, Любовь. Других не придумали ещё. И вот на этих трёх основополагающих темах и проявляется лицо любого писателя, художника, композитора. И также проявляется и позиция самого Платонова через его героев:

"Ах, мой товарищ боевой,
Езжай вперед и песню пой.
Давно пора нам смерть встречать
Ведь стыдно жить и грустно умирать" — это первый куплет третьей уже песни.

А вот второй:

"Ах, мой товарищ, подтянись.
Две матери нам обещали жизнь.
Но мать сказала мне: стой!
Сперва врага в могиле успокой,

А сверху сам ложись..." — смерть за смертью — сначала ты убьёшь, потом тебя убьют. Вот такое его отношение к смерти. Смерть — не как индивидуальное событие, но как природное явление.

- Получилось почти народное соло.
- Да, получается, что она так именно и поёт.
- И потом инструментальная реприза из начала?
- Совершенно верно — это снова "круги", которые как бы расходятся на воде. Такая вот получилась "водяная" музыка. Мне даже Смирнов сказал: "Что это? У тебя что? Фантазии не хватило?"

— А, по-моему, солирующий голос звучит и красиво и одновременно даже как-то страшно...

— Я должен вам сказать, может быть, что это получилось у меня как какое-то остаточное впечатление от поездки на русский

север. Я туда ездил в фольклорную поездку, и там потрясающая мне попала плачя, плакальщица Дружинина Лукерья Яковлевна. Это что-то потрясающее! До сих пор её помню. Таких ощущений я ни от одного профессионального произведения не испытывал.

Ну, в общем, сочинение было довольно успешно исполнено и даже, кажется, понравилось в Англии.

— Вы были на премьере?

— Нет, не был. У них денег, по-моему, не было нас пригласить. Хорошо хоть по 100 фунтов нашлось ещё.

— А другие исполнения были?

— Было потом исполнение на «Московской осени».

— Это в каком году?

— В 1996-м, кажется. Я не помню, правда, имени исполнителя. Незнакомая мне вокалистка спела, но ладненько.¹⁴⁹ А потом спела Света Савенко.

— Удачно?

— Да, как всегда. Она спела его где-то в Германии на фестивале духовной музыки: они там почему-то решили, что это "вполне духовное сочинение".

— Они правы, по-моему...

¹⁴⁹ Виктория Хуснутдинова — Д.Ш.

«Посвящение сыну»

1992;

для флейты и ансамбля (flauto, clarinet. in B, clarinet. basso, 5 temple blocks, 2 triangle, 2 piatti sospesi, tam-tam, 2 bongos, 3 tom toms, cassa granda, campane, vibraphone, compagne, piano, celesta, violino, viola, violoncello, contrabbasso, campane); 2 части; dur. 18'

— Ну, это как бы продолжение моей "птичьей линии", в которой, кстати, отразился одновременно и один важный факт моей биографии: я имею в виду способность сына Юры импровизировать "голосами природы", и даже больше того — творить ими так, что у него иногда настоящие произведения получались. Ведь раньше он очень много слушал голоса птиц с пластинок и старался подражать им, на что мы, правда, поначалу смотрели как на какие-то фокусы. Но потом постепенно у него всё это стало носить более музыкальный характер. И он даже сочинил третью часть для моей «Сонаты...»¹⁵⁰, то есть буквально "насвистел" (хотя в действительности, это, конечно, настоящее пение в высочайшем регистре).

— Её запись у вас сохранилась?

— Она у меня есть.

— Короче говоря, за тот строк, что ему отпущен был до мутации голоса, Юра множество создал таких вот импровизаций. А когда это прошло, у меня возникло чувство, что я должен что-то ему вернуть, сделать какое-то специальное приношение, настолько это важным оказалось для меня. Но я не буду подробно объяснять почему.

— Наверное — это просто любовь к сыну.

— Да. Пусть будет так. Чем проще, тем точнее, вероятно. Он ведь, делая это, буквально "выкладывал" себя полностью.

— А вы не пытались записать его импровизации на студии?

— Пытался. Была когда-то речь об одной записи на «Грам-студии», но это провалилось, и я решил написать хотя бы сочинение, которое было бы ответом, благодарностью и, так сказать, возвращением "долга" Юре. Поэтому и назвал его «Посвящение сыну».

¹⁵⁰ «Соната для шести» — 1973; флейта-пикколо, флейта, кларнет, альт, виолончель, контрабас; 2 части; вариант для фортепиано; dur. 6'.

– Юрины способности здесь — это, естественно, партия флейты?

– Вы абсолютно угадали. Флейта — наиболее "птичий" из инструментов, и получилось, что я написал маленький концерт для флейты — первое, кстати, моё произведение, которое можно назвать хотя и маленьким, но концертом всё же (в традиционном смысле этого слова). Но вообще-то жанр концерта — не мой. Вот не умею я писать концерты и всё тут. Может быть сама психология концертов мне не близка. Не знаю.

– Почему "не близка"?

– Я не знаю, в чём тут дело. А здесь, поскольку как бы особый случай подвернулся, я почувствовал, что может быть и такой жанр получится — было за что "уцепиться", так сказать.

– Другими словами, желание создать сочинение в таком жанре пришло к вам неосознанно?

– Да. Но, если быть точным совсем, это всё-таки ещё было обусловлено и заказом определённым. Тут видимо, просто совпало как бы внутреннее какое-то чувство долженствования с тем, что Денисов устроил мне очередной заказ.

– Что за заказ?

– Это для фестиваля, который должен был пройти тогда во Франции. По-моему, в феврале 1993-го. И я решил, что напишу для ансамбля АСМа вот нечто такое, что станет и резюме всем моим таким "птичьим", что ли, сочинениям, начиная ещё с «Летней музыки» из «Струнного квартета», с «Ноктюрнов»¹⁵¹, «Сонаты для шести» и так далее, и одновременно будет и маленьким концертом.

Ну что ещё сказать об этом? Здесь состав почти как в «Музыке для десяти»¹⁵² — тоже флейта, тоже бас-кларнет, валторна, но без трубы, тоже четыре струнных (скрипка, альт, виолончель, контрабас), тоже фортепиано (пианист ещё и на челесте немножко играет) и ударник, который работает с большим количеством инструментов. Но зато и дирижёр здесь тоже оказывается включённым в общее игровое действо. Правда, он ничего не произносит в

¹⁵¹ «Струнный квартет» — 1966; dur. 26'.

«Ноктюрны» — 1972, 1982; для камерного ансамбля; 3 части; dur. 15'.

¹⁵² «Музыка для десяти» — 1991; флейта, бас-кларнет, труба, валторна, фортепиано, скрипка, альт, виолончель, контрабас, дирижёр; текст Жана-Франсуа Лагарпа; dur. 6'.

отличие от «Музыке для десяти», а просто во второй части играет немножко на колоколах. Так что у него тоже оказывается своя инструментальная партия.

Сочинение двухчастное. Первая часть — быстрая. Быстрая и виртуозная.

Я очень благодарен, кстати, Мите Денисову, что он справился с этим сочинением. И не меньше благодарен Эдисону, который не отозвал это сочинение, потому что вначале он был даже озадачен моими словами: "Вот, знаете, я написал для вашего сына". Получилось такая даже двойственность в самом названии — «Посвящение сыну». Понятно, конечно, что это посвящение моему сыну, но вместе и с таким "подсмысловым" оттенком как бы. Денисов, кстати, когда просмотрел партитуру, сказал: "А почему это у вас тут такой низкий звук *си*. У Мити нет такого звука. Конечно, у старых образцов флейты он есть, но у него нет". Ну, я тут же решил эту тему не драматизировать: "Пусть сыграет октавой выше". И она так и сыграл. У Мити очень хорошие флейты (отец тогда купил ему на последние деньги эти флейты). И голос флейты здесь — это не что иное, как странная такая немножко, именно "птичья музыка" — голос, просто сверкающий на фоне ансамбля.

— Здесь много красочных педалей?!

— Да, всё время разные педали — тоже сонористика, и это такое, собственно моё уже (вырабатывающееся в течение ряда лет) воплощение "микроминимализма" внутри серии: долгое– долгое обыгрывание какой-то её небольшой части. Вот, прямо, как в «Платонове»¹⁵³: *си-бемоль — ре, си-бемоль — ре* — всё время. Или позже: *соль-бемоль — ми-бемоль, соль-бемоль — ми-бемоль* и так далее, и в конце концов это "упирается" в оркестр. Возникает бурлящая, звенящая ткань, в которой всё время присутствует сверкающий голос этой птицы фантастической — флейты.

— А в 55-м такте ваше любимое "инструментальное окно"?

— Нет, это не "окно". Это просто на какой-то маленький момент останавливается движение. Оно у меня здесь как бы не уловимое, не поддаётся элементарному подсчёту, потому что сделано на пять четвертей. Я намеренно взял этот размер, чтобы нельзя было считать по обыкновению: раз, два, три, четыре — это мой уход от равномерности, уход через несимметричный размер. И

¹⁵³ «Три стихотворения Андрея Платонова» — 1992; для голоса и ансамбля (кларнет, бас-кларнет, альт, виолончель, контрабас); *dur*. 5'.

здесь сильные доли почти не нащупаешь. Так вот, единственный перерыв в этом движении — это вдруг удар вибратона и всё неожиданно замолкает — *subito pianissimo*, и потом снова всё возобновляется.

А форма здесь, по-моему, даже сонатная. И что бы я назвал здесь побочной? А вот этот материал с 37-го такта, наверное. Она не такая стремительная, но контрастность есть явная, особенно через более разрежённую фактуру. Там же было общее движение сплошное. А вот уже 35-й такт (вибратон) и далее — очень интересная разработка, с моей точки зрения. Я здесь вспомнил свою Симфонию¹⁵⁴, в которой разработка также начиналась линейно и выстраивалась в виде линейных наслоений. Но это не fuga! Каждый очередной голос вступает, а фуги нет! Это и в «Ноктюрнах» нашло своё отражение — такая линейная ткань. Играющая! Звонящая! Щебечущая! И вот здесь её начинает флейта, потом бас-кларнет, потом скрипка, рояль, колокольчики и так далее. И затем две каденции этих — медленная и быстрая. Одна — 97-й такт — ещё один "перебив" движения. Здесь флейта играет то же, что во вступлении, но с небольшой вариацией. А за нею — некий хорал — эпизод вставной — остановка движения. И потом начинается то, что обычно принимают за репризу — снова возобновляется движение, пульсация, которая выливается в собственно Каденцию — быструю, виртуозную, и всё затем "улетает" куда-то. А что касается побочной — то её короткий всплеск промелькнул ещё в конце хорала.

- То есть реприза зеркальная?
- Зеркальная? Не совсем. Дело в том, что "на моё ухо" реприза начинается раньше — с медленной каденции.
- Другими словами, "реприза продолженного действия".
- Да, Бог с ними, с этими терминами. Ну, пускай, "продолженного", так "продолженного". Главное, по-моему, слышишь ты репризность здесь или там. По-моему, пусть у каждого слушателя будет своя реприза или пусть будут даже две репризы. Кому от этого хуже?

Очень важна здесь вторая часть. Первую я написал в Рузе. Но что дальше делать? "Птичья" тема себя исчерпала. Это была "музыка Юры" как бы, а вторая часть — моя. Это наш разговор: там его речь, а здесь моя речь. И эта идея и дала импульс написать,

¹⁵⁴ «Симфония для оркестра» — 1969; dur. 30'.

собственно, вторую часть (но уже в Иваново). На это ушло месяца три, и я написал часть, где очень важна роль ударных. И здесь двенадцатикратно выстроены именно ударные. А все остальные — собственно "свободная" музыка, музыка, не связанная с этой двенадцатикратностью, то есть я как бы вернулся к себе самому семидесятых и восьмидесятых годов.¹⁵⁵

Вначале — вступление. Я, по-моему, всего два блока здесь провожу. Здесь двенадцатикратность — у одних ударных¹⁵⁶. А основная часть, она начинается как бы во сне, как в «Героической колыбельной»¹⁵⁷, и это опять напоминание о неисполненной части Симфонии — финале третьей части, которая первоначально называлась «Алые паруса» (потом я все эти названия снял). И вот эта вторая часть — это образ, если хотите, каких-то алых парусов, то есть чего-то манящего, влекущего к себе как бы, но драматически не приходящего. В Симфонии даже есть такая же тема, а потом от неё остаётся только ритм ξξη.. А флейта перестаёт быть солирующим на какое-то время инструментом и становится здесь частью ансамбля. И получилась такая странная, "колышущаяся" музыка, какая-то "мечта" (Булез говорил, кстати, что самое прекрасное, что может передать искусство — это ощущение мечты.) Короче, эта часть представляется мне всё-таки драматичной. Здесь очень большой накал, очень большое напряжение. Тем более, что этому способствуют и ударные, которые непрерывно играют, проводя свою линию параллельно с "оркестром".

— Здесь и в штриховом поле происходит очень активное обновление.

— Да. Здесь и тремоло, и деташе, и всё это приводит к очень драматичным эпизодам. Вот, когда, вдруг появляется выведенный из серии краткий трёхзвучный мотив, который здесь сократился до двух нот и родился такой гармонический аккорд, почти как в джазе — доминантсептаккорд с секстой — *ми, ре, соль-диез, до-диез*. И одновременно идёт страшный разворот в партии струнных, густота какая-то появляется, всплески: тут — удары рояля, а там? Ответные всплески духовых. Очень сильное драматическое напряже-

¹⁵⁵ См. «Возвращенье домой», «Посвящение Бетховену».

¹⁵⁶ А.К.Вустин говорит о своём временном ряде второго порядка — Д.Ш.

¹⁵⁷ 17-й такт — Д.Ш.

«Героическая колыбельная» — 1991; секстет для валторны, большого барабана, фортепиано, скрипки, альты и виолончели; dur. 17'.

ние.

— Согласен.

— И вдруг смена (18-я цифра) — вдруг *subito piano*, и снова всё как вначале. Но очень густо. Густо — густо. И здесь к движению струнных присоединяется ещё и флейта, — самый верхний голос, — играющая к тому же на флажолетах.

И, наконец, последний раздел — снова этот доминантсептаккорд с секстой, снова последнее напряжённейшее восхождение, ещё более драматичное, потому что уплотнено во времени (получается даже, что это как бы вариации своего рода на прежний материал). И ещё обратите внимание на остинато — прямо как в «Болеро» Равеля, на нём всё растёт, растёт — разные тембровые прибавления, и регистровое расширение. А флейта поднимается уже надо всем оркестром. И кончается всё каким-то "выкриком" валторны — её глиссандо на обертонах (она это хорошо умеет делать). Затем снова *subito piano*, и вот тут уже вступает дирижёр со своей партией — раздаётся удар колокола — *соль*, и тут же откликается один из струнных инструментов (здесь я, кстати, нарушаю серию). Затем *фа* (снова ответ) и наконец *до*. И после этого и начинается то, что я называю кодой. Здесь вдруг как будто "вспомнили" о концертирующей роли флейты — она снова выходит на первый план. Постепенно все участники выключаются (последними это делают ударные), и остаётся одна флейта только. И здесь выясняется, что она, как начала одна, так одна и закончила это произведение своим "птичьим" пением, но уже с какой-то реакцией на всё совершившееся.

— А как вы видите форму второй части?

— Это вариации. Странные, но вариации всё-таки. Может быть даже двойные, если учитывать независимую линию ударных. Но подробности я не помню. Это не важно для меня...

— Расскажите о премьере, пожалуйста.

— На премьере играл Митя Денисов с асмовским ансамблем и очень хорошо сыграл. Имел успех безусловный. И Эдисон Васильевич гордился тогда, что его сын не подвёл, так сказать.

— Что ещё исполнялось на этом концерте?

— Играли Славы Шутя замечательное сочинение — его очередную Камерную симфонию. И, пожалуй, наибольший успех на том концерте как раз выпал на его долю...

— А ещё были исполнения «Посвящения ...»?

— Потом, по возвращению из Франции, разными ансамблями несколько раз его исполнили. Да! Надо сказать, было исполнение ещё и перед премьерой во французском посольстве в Москве. Фактически, это и было первое исполнение.

— И как вы попали в посольство?

— Это всё устроил Денисов. Он хотел и "обыграть" всю программу и чтобы сын его мог привыкнуть к роли солиста. И там, кстати, совсем неплохое получилось исполнение. Оно даже было записано на плёнку для телевидения. И, наконец, когда оно попало в ансамбль Тарнопольского, то они сделали и запись на компакт в 1996-м году. Но записывали без меня.

— А куда вы пропали?

— Так я тогда должен был писать сочинение для Кремера по его заказу. И поэтому поехал во Франкфурт по приглашению. И вот туда мне позвонил продюсер и сказал, что мы можем сейчас записать ваш авторский компакт. Так что, либо вы откладываете ваши дела и едете к нам, либо мы снимаем запись. Ну а я? Я единственное, что тогда по-английски сообразил сказать: "Do it without me" ("Делайте это без меня"). И он понял меня, как ни странно. В общем, я пошёл на риск. И, действительно, они хорошо записали «Героическую колыбельную», хотя и с ошибками, но по с о с т о я н и ю х о р о ш о. И там есть и вот это «Посвящение сыну» в исполнении очень хорошем, но не удачно записанном. И если три произведения на этом диске — «Музыка для десяти», «Героическая колыбельная» и даже «Посвящение сыну» — я "завизировал", то два других — «Слово...» и «Блаженны нищие духом»¹⁵⁸ — я бы "замазал". Как видите, здесь проблема о т н о ш е н и й а в т о р а и з в у к о р е ж и с с ё р а. Некоторые вещи, особенно монтаж, нужно делать всё-таки с композитором.

¹⁵⁸ «Слово для духовых и ударных» — 1975; dur. 9'.

«Блаженны нищие духом» — 1988; для голоса и ансамбля; текст из Евангелия от Матфея; dur. 7'.

«Vox Humana»

1992;

пьеса для органа;

dur. 6'

- Итак, «Vox Humana».
- Что я могу сказать? Это было сочинено по просьбе, а может по заказу (как на это смотреть) для берлинского фестиваля «Bienale», который проходил в 1993-ем году. Сочинение посвящено Герду Цахеру, как и моя предыдущая пьеса для органа «Белая музыка»¹⁵⁹. И он его, собственно, и сыграл на этом фестивале. Вот почти и всё, что можно сказать об этой пьесе. Ну, может быть, кроме того, что идёт она 6-7 минут, и что в ней я как бы компенсировал "неорганичность" своей «Белой музыки», если так можно выразиться...

Но вообще-то получилась странная какая-то пьеса: собственно "cantus firmus" (главный голос) поручен ведь у меня vox humana, а это возможно только для тех органов, которые имеют такой тембр, а там где его нет (он же не на всех органах бывает), там приходится играть на каком-то язычковом тембре. Ну и, к тому же, эта пьеса — почти что записанная импровизация, если бы не было этого +cantus firmus'a, который её конструктивно скрепляет, а он здесь, как у Баха, делится на несколько частей, фраз — я его "разрезаю" как бы, то есть он не написан как единая песня: между фразами продолжается такая музыка—"интермедии", условно говоря, и время от времени через эти промежутки вступает очередная фраза cantus'a. Понятно?

- Вполне.
- В целом же этот cantus проходит только один раз и, причём, завершается ещё до того, как пьеса кончилась. А она продолжается дальше по номерам как бы. И вот так странно всё выстраивается в отличие, скажем, от хоральных произведений Баха, где cantus firmus строит всю форму. А здесь? Здесь получается, что форма "не вышла", то есть cantus закончился, а пьеса продолжается. Вот он продолжается, мы подходим к Adagio и можно сказать, что отсюда начинается новый раздел пьесы — Andante. А это что?

¹⁵⁹ «Белая музыка» — 1990; для органа; dur. 10'.

А это уже просто спонтанная, просто текучая импровизационная музыка: движение вначале довольно медленное, потом постепенно убыстряется (видно даже, как восьмые плавно переливаются в шестнадцатые). И в конце концов, это убыстрение приводит мощному, туттийному звучанию (включаются все регистры). Затем, каденционная часть бурная, далее просто кластеры мощнейшие, затем пауза и всё завершается тем, что было вначале, но уже на полтона выше. Вот первые два такта: там был До-диез мажор, а здесь, в конце — Ре. И это получилось как-то по самой серии вполне естественно — я всё время "тяну" свою серию бесконечно, и в какой-то момент она оказалась на звуке *ре*, она пришла к этому *ре* сама...

— Скажите, пожалуйста, ваш *cantus* заимствован откуда-то?

— Нет. Я его сочинил сам как *quasi* хорал. Но придумал его ещё до того, как всё это окружение появилось. Причём, придумал его в другом совсем размере. Он очень прост: записан на три четверти был, но из-за того, что здесь определилось всё оstinatное в размере семь четвертей, то я его втиснул в эти семь четвертей, то есть завуалировал его простоту. Он проще, чем кажется в нотах...

Но вообще-то, «*Vox Humana*» для меня не такая важная пьеса как «Белая музыка». Мне она даже казалась, честно говоря, неудачной (не случайно Цахер её сыграл, но ничего об этом мне не сказал, никак не комментировал, так сказать), пока другой немец, тоже органист, не прислал мне роскошную запись "исполнения" этой пьесы, и она немножко "реабилитировалась" в моих глазах.

— Вы присутствовали на том фестивале?

— Нет. Меня не пригласили.

— А кто этот "другой немец"?

— Фридеман Херц, который заодно и «Белую музыку» сыграл потом тоже. Он всё буквально в этом году сделал¹⁶⁰.

И ещё должен выйти компакт-диск с этими сочинениями. Также в Германии...

¹⁶⁰ В 1998 году — Д.Ш.

«Музыка в двух частях для фагота соло»

1993;
dur.10'

— Это заказ замечательнейшего нашего фэготиста Валерия Попова.

Она в двух частях (кстати, очень непохожих), и основана, с одной стороны, на моём традиционном серийном ряде, а с другой стороны, как и «Белая музыка»¹⁶¹, выстроена ещё и в "гамме Буцко", то есть на обиходном звукоряде, но раздвинутом до крайних пределов клавиатуры рояля. А в данном случае он распространяется буквально на весь диапазон фэгота. Я вижу здесь только древний звукоряд, существующий ещё с пифагорейских времён. Это прамузыка, то есть воплощение самого древнего интонационного слоя. (Конечно, понятно, что у нас темперированные инструменты, лишь создающие иллюзию нетемперированного строя. Но тем не менее...)

Первая часть — это особый образ, потому что фэгот здесь звучит *alone*, как очень одинокий, печальный голос, и его речь — это речь-импровизация, кстати, немножко напоминающая «Сказку»¹⁶². Часть, безусловно, очень драматична! А вот вторая — это просто распев. Но я её очень люблю. Она называется «Неведомая земля» — совершенно другой образ! Вот, если первая часть почти экспрессионистская, довольно плотная по фактуре, и здесь смешана моя серийность с буцковским обиходным ладом, то во второй — наоборот — т о л ь к о р а с п е в, который ощущается как что-то идеальное, и здесь должно обязательно возникать именно идеального состояние, и при этом остаётся только "гармоническая обиходность". Начинается вторая часть со звука си-бемоль, относительно высокого, а потом постепенно опускается всё ниже, ниже и так вплоть до нижайшего ля-диез. Затем вдруг пауза и снова возвращается первая фигура, но уже выше — от ми-бемоля. (Кстати, фэгот меня привлекает вообще тем, что это духовой инструмент почти безграничного диапазона. И не все даже знают, как он прекрасно звучит наверху. Но особенно, правда, когда играет Валерий Попов.) И настолько я люблю эту вторую часть, что даже считаю,

¹⁶¹ «Белая музыка» — 1990; для органа; dur. 10'.

¹⁶² «Сказка» — 1979; для гобоя соло; dur. 3'.

что она — как бы самостоятельная пьеса и её вполне можно играть отдельно в концертах.

— Ритм здесь внетактовый и относительно свободный. А темп почему не обозначен?!

— Потому, что я принципиально не хотел фиксировать метрономом. Мне кажется, это противопоказано такой пьесе: её характер весь полуимпровизационный как бы, и метроном здесь только бы сковывал исполнителя. А он? Сегодня в одном настроении, завтра в другом, то есть исполняет каждый раз несколько иначе.

— А в первой части?

— А вот в первой части он как раз должен всё-таки считать. Но не за счёт известной свободы.

— Скажите, пожалуйста, ноты, обозначенные крестиками — это какая-то особая "шумовая сонорика"?

— Конечно. Это ведь только нажатие соответствующих клапанов: исполнитель по ним просто ударяет, и они звучат как бы сами по себе. Но, кстати, фаготист может немножко добавлять при этом и обычного звука, вот как делает это Попов прекрасно. У него получается какой-то особый, "компромиссный", так сказать, вариант, когда он даёт и звук чуть-чуть губами и просто стучит по клапанам. Такая игра на клапанах, кстати, почему-то особенно распространена на флейте. Но на фаготе, по-моему, это звучит намного лучше, потому что он всё-таки больше... Ну вот, собственно, и всё. Хотя нет! Я ведь совсем забыл сказать, что в ритме первой части у меня здесь опять работает моя двенадцатикратная система, то есть все цифровые блоки в нотах поэтому абсолютно равны по продолжительности, а дальше я их просто переставляю, как это происходит в моих сочинениях, уже начиная с «Мемории»¹⁶³. Кроме того, я хотел бы отметить, что в «Музыке...» впервые опробован мой исправленный (уточнённый) "большой ряд".

— А аккорды у одноголосного фагота?

— Ну, это просто аккорды "по желанию". Такие аккорды у деревянных духовых, кстати, до сих пор полны загадок. Всё, что казалось ошибкой, "киксом", на самом деле указывает на неограниченные, неиспользованные возможности духовых. И можно играть теперь и пятиголосные аккорды, да и шестиголосные можно даже! Но они, правда, звучат совсем уж фантастично: они ведь не

¹⁶³ «Memoria 2». Концерт для ударных, клавишных и струнных — 1978; dur. 14'.

звучат буквально так, как написано. Нет! Один звук может прозвучать громче, другой тише, один в одном тембре, другой в другом тембре. И в этом-то весь интерес. Но поскольку мне важно было ещё при этом, чтобы выдержана была моя звуковая линия, то дальше я пошёл по пути наименьшего сопротивления — я почти не искал в таблицах какие-то новые аккорды, я просто предлагаю исполнителю в большинстве случаев как бы алеаторику, то есть хочу, чтобы звучали аккорды по желанию, но чтобы при этом верхний звук обязательно соблюдался...

– Где прошла премьера?

– В Рахманиновском зале. Но особенно хорошо Валера сыграл его позднее — на моём авторском отделении в Союзе композиторов. Это 1995-ый год, 2-е июня, концерт на «Альтернативе». Там у меня, кстати, было целое авторское отделение, так что, кроме этого сочинения, ещё игралась пьеса «К пламени», затем был «Плач», «Lamento», которое Ваня Соколов исполнил просто замечательно, и он же там сыграл «Три торопецкие песни» мои старые и «Сонату для фортепиано».¹⁶⁴

– А почему возник такой разрыв между годом сочинения и премьерой?

– Ну, здесь всё просто. Ведь Валера Попов — это человек очень серьёзный, он же не играет формально: вот взял ноты и сыграл. Нет! Он обычно очень долго смотрит...

¹⁶⁴ «К пламени» — 1994; для фагота и фортепиано; dur. 7'.

«Плач» — 1989, для фагота соло.

«Lamento» — 1998; dur. 3'.

«Три торопецкие песни» — 1972; для фортепиано; dur. 7'.

«Соната для фортепиано» — 1998 (переложение «Сонаты для шести инструментов»); dur. 6'.

«Agnus Dei»

1993;

для хора, ударных и органа,
dur. 10'

— «Agnus Dei» — сочинение неожиданное даже для меня самого. Я, конечно, многое забыл — прошло уже всё-таки шесть лет, но, естественно, помню, что оно в себе сконцентрировало поиски многих лет, начиная ещё с «Мемории...»¹⁶⁵.

А написано оно для недавно тогда появившегося замечательного хора, с которым (слава Богу!) я не утратил до сих пор своей дружбы — "Московского нового хора" Лены Растворовой. И тогда же, кстати, возникли мои хорошие отношения и с послом Чили (благодаря Эдисону Денисову) — Джеймсом Холгером. Замечательный был такой меценатствующий посол, который открыл в своём посольстве целый концертный зал имени Клаудио Аррау и приглашал туда очень многих наших композиторов и исполнителей также. Вот, например, Алёшу Любимова и Армянский хор. Денисов, я помню, у него устроил целый авторский концерт. И вот как-то и меня он пригласил. Это оказался совершенно милый, "неофициального" облика человек. Меломан страстный, ну просто влюблённый в музыку, музыкантов и вообще в людей искусства — он часто ведь устраивал ещё и выставки разные художественные.

— Это произведение впервые исполнено на «Московской осени»?

— Да, и сразу в год написания. Причём это был "пик", один из важных "пиков" для меня. Вот как в своё время «Мемория...». Незабываемое время.

— На мой взгляд, это было одно из лучших произведений на том концерте и в прекрасном исполнении.

— Оно и правда хорошо было исполнено. С должным каким-то чувством. И хором, и ансамблем Пекарского.

Ну, теперь давайте о самом сочинении. Написано оно для такого состава: во-первых, — это хор, во-вторых, — ансамбль ударных и, в-третьих, — это орган, который возникает только в конце

¹⁶⁵ «Мемория 2». Концерт для ударных, клавишных и струнных — 1978; dur. 14'.

произведения, как некая необходимость, когда уже исчерпаны все другие ресурсы.

– На «Осени» звучал электроорган, а в партитуре...

– Это естественно вполне. В Доме композиторов нет настоящего органа, а когда его нет, то можно использовать и электроорган. Там исполнители были следующие: хор Растворовой, ансамбль Марка Пекарского, где "первой скрипкой" выступал, так сказать, сам Марк, и Людмила Голуб на органе.

Произведение состоит из двух частей. Сочинялось оно абсолютно легко, что для меня, кстати, большая редкость, то есть и легко, и весело даже как-то, и это, несмотря на всю его суровость.

– Вы сочиняли его в Москве?

– Нет. Как раз в Рузе, в мае 1993-го года, и, причём, я чувствовал, что делаю что-то для себя чрезвычайно важное.

Здесь я опробовал снова этот огромный, расширенный буцковский лад обиходный, чем, собственно, объясняется и довольно необычная гармония сочинения. И кроме того, здесь же снова опробовал и свою двенадцатикратную временную систему, которая у меня применялась раньше только у ударных, а позже у органа в «Белой музыке» и у струнных в «Письме Зайцева»¹⁶⁶.

– А в «Agnus Dei»?

– А в этом сочинении она применяется не только в ударных, но уже и в хоре, то есть здесь сконцентрированы основные "языковые", так сказать, поиски предыдущих лет, начиная с 78-го года.

– Вы с самого начала обратились к такому составу?

– Нет. Вначале оно было задумано только как "а капелльное". Я тогда приехал в Рузу и начал писать без всякой подготовки — просто как последнюю часть мессы и, кстати, самую короткую её часть — ведь «Agnus Dei» — последняя часть католической мессы и она самая коротенькая.

– Почему вы обратились именно к этому жанру?

– Просто потому, что тогда рассылали как раз предложения на конкурс сакральной музыки, конкурс в Швейцарии, то ли ещё где-то. Но я почувствовал, что на мессу не "тяну". Да и вообще,

¹⁶⁶ «Белая музыка» — 1990; для органа; изд.: Hamburg, Sikorski, 1991; dur. 10'.

«Письмо Зайцева» — 1990; для голоса, струнных и большого барабана; текст С. Зайцева; dur. 7'.

чтобы писать мессу, надо быть как-то более готовым к тому, что стоит за ней с её текстами, их духовным смыслом, то есть надо быть "готовым" во всех отношениях. А вот попробовать себя на одной части — можно. И я выбрал саму короткую и, причём, последнюю — может быть, и важнейшую часть мессы Текст очень вдохновил. Я увлёкся, буквально увлёкся: "Agnus Dei, Agnus Dei... Взнявший на себя грехи мира. Помилуй нас и даруй нам мир". И это на латинском языке звучит как совершенно отточенное веками и отшлифованное поколениями обращение к Всевышнему! Я почувствовал, что оно действительно благодарно для музыки. Не случайно несколько веков этот текст звучит у композиторов самых разных стран.

Ну, что ещё надо сказать? Сочинение начинается с так называемого "креста". Это важно. И этот "крест" у меня ложится сразу на огромный диапазон по расширенному обиходному звукоряду Буцко — *фа-диез* малой октавы, *ре-диез* басовый, затем *ля* малой и, наконец, *до* уже второй октавы. И понятно, конечно, что это не может спеть один человек, один голос. Значит, это надо было распределить на весь хор, который таким образом трактуется у меня как **один человек**. А иначе — это кощунство: как можно священный текст произносить чуть ли не по одному слогу, да ещё разными голосами. Для себя я это объяснил тем, что я хор, всю хоровую массу понимаю как одного человека. Но, в конце концов, исчерпав большую часть текста этой части мессы, то есть дойдя до слов "Dona nobis pacem" — второго её раздела, я убедился, что часть "а капелльная" исчерпана. И дальше у меня включились ударные. И это было замечательно — они включились как насущная необходимость, причём включились как бы исподволь, после паузы большой на двенадцать четвертей. А хор с этого момента начинает речитировать, не петь! И даже не речитировать, а просто скандировать: "Dona nobis pacem", то есть он должен выражать не традиционно нечто светлое, как у Баха в его гениальном заключительно хоре Мессы, а что-то иное, что действительно есть Dona nobis pacem, и выражать как раз так страшно, как страшен мир. И моё Dona nobis pacem — это не просто просьба, а именно просьба-молитва, решённая в форме скандирования: "Даруй нам мир. Даруй, даруй, Агнец Божий". И в конце концов — удар колокола.

— Это скандирование обозначается в партитуре крестиками со штилями, почти как в шпрыхштимме.

– Только "почти". Ведь там пишется нотка вместе с крестиком, а у меня один только крестик, то есть если шпрехштимме — исполнение среднее между пением и речью, то у меня это скандирование. Вот как в «Свидетеле из Варшавы». Но это скандирование целой группой к тому же! А ударные играют здесь нечто похожее на «Меморию 2». И в конце концов, когда материал достаточно накаляется, ударяет колокол и все вокалисты, наконец, начинают уже петь — возвращается пение, но при этом не прерывается и ударная партия. А когда пение исчерпывает себя в достаточно высоком регистре, три первых ударника спрессовываются "в кулак", как это было уже в «Посвящении Бетховену»¹⁶⁷, в унисон, ритмический унисон. И вот это их высказывание — вся 10 цифра — это просто страшный унисон ударных.

– Ударные "голоса" и вокальные — это символика? Я имею в виду, что голоса вокалистов знаменуют нечто ангельское, а ударные...

– Нет. Абсолютно нет! Голоса — это человеческое. Буквально человеческое. Ну какое тут может быть ангельское, когда так всё страшно. Ангелы? Они же за пределами человеческих страданий. Хор у меня — это именно человек, это даже человечество в целом, в едином каком-то целом. А ударные — это энергия мира. Вот та энергетика, которая вокруг нас сконцентрирована. И здесь нет конфликта никакого между ними. То есть это (если необходимо видеть здесь символику какую-то, хотя я очень боюсь всякой символики), если это человечество, и если хор представлен здесь как человек, то всё остальное — это всё, через что он проходит, это жизнь, наша вот такая страшная реальная действительность, то есть всё то, что нам суждено пережить. Суждено! Это некая, так сказать, высшая данность. Некая высшая объективность.

Но, кроме того, кроме этой символики, которую можно вообще и не учитывать, это прежде всего акция! Это действие, круг, в котором уже все, все, кто вошёл в зал, они уже вовлечены в это действие. Так кто же как не ударные больше всего способствует такой действенности? Конечно, ударные! Они самые действенные из всех инструментов. Это не вызывает сомнения. Не случайно в ритуальной музыке многих народов ударные занимают самое почетное место. И как раз не европейских, между прочим. Моё сочи-

¹⁶⁷ «Посвящение Бетховену». Концерт для ударных и малого симфонического оркестра — 1984; dur. 18'.

нение не претендует считаться исключительно европейской музыкой. Это как бы всеобщее...

— Драматургическая линия здесь выстраивается по принципу постепенного нарастания и завершается тембровой репризой...

— Да. Это идёт именно по линии нарастания к кульминации, когда на фоне поющих голосов, ударные достигают наибольшей силы. Но, в конце концов, возникает всё-таки необходимость контраста, естественного контраста. И поэтому здесь хор, как в первой части, в какой-то момент остаётся один.

— До тембровой репризы ритмика хора сливается с ритмикой ударных.

— Правильно. Я это тоже хотел сказать, но вы меня предвосхитили. То есть ударные и хор становятся одним целым, потому что в ритуале все они равноправны. И между ними, как я уже говорил, нет никакого конфликта.

— Но при всём этом ритмика хора всё-таки упростилась — стала почти остигатной, мономерной.

— Да. И кроме того, всё, что играют здесь ударные, это как бы тоже от хора. То есть всё это "двенадцатикратным способом" просто перешло к ударным. И перешло естественным образом. Это не то, чтобы я "сверху" придумал что-то дополнительно. Это всё единое. И, наоборот, когда зазвучал только хор — это тоже естественно, это как желание контраста, когда снова хочется слышать поющий голос. И в этом есть ещё и просто возвращение к первой части, пусть на короткий момент, но это всё равно возвращение, хотя и сильно драматизированное — это моление: "Dona nobis pacem", но уже не в виде настоящего такого скандирования, как было раньше, а в виде пения. Но! Тут же, тем не менее, снова возвращается скандирование, потому что снова (с пьяно) идёт очередная волна нарастания, которая приводит уже к возникновению совершенно нового тембра. Все скандируют в одном ритме: "A - gnus De - i" — два такта ещё игры ударных, и вступает орган¹⁶⁸. Это ещё один из экстатических моментов сочинения. Правда, орган, собственно говоря, мало что здесь делает. Он просто своим тембром сразу обращает на себя внимание и вместе с ним устанавливается и какая-то "тоничность" — мы слышим тонику Соль мажор, то есть как бы некий Соль мажор (правда, на басу *до-диез*). Вот это важно. И хор поёт всё ту же гармоническую

¹⁶⁸ 17-я цифра — Д.Ш.

цепочку, которая тянется от этих рядов моих. Очень мощная кульминация! Кроме того, функция голосовая переходит также к ударникам. Они начинают не только стучать, но и при этом скандировать: "reccata mundi, qui tollis".

— Откровенно говоря, этого не было слышно на концерте.

— А это даже не важно, потому что они скандируют как бы для себя! Здесь важнее то, что появляются также *campanelli* — колокольчики, которые звучат в самом верхнем регистре как "надмирный" тембр какой-то. Вот что слышно. И это очень важный момент в кульминации. И когда уже и эта последняя самая сильная кульминация себя исчерпывает, что остаётся? "Остаётся "кладбище"— одни стуки, остаются одни стуки. И хор шёпотом вещает: "eleison". И я взял здесь вдруг текст "Kyrie" из первой части мессы — шёпот на фоне трещащих ударных. Это как бы то, что может быть, но мы просим, чтобы этого не было. И всё кончается на том, что все и, в том числе, вокалисты и инструменталисты в унисон произносят: "Dona",— пауза,— "nobis",— пауза,— "расем"? То есть здесь это обращение звучит уже как вопрос.

«Рождение Пьесы»

1994;

для струнного квартета; 3 части;

dur. 7'

— Это пьеса написанная по случаю. А попросил меня написать её мой друг — английский композитор Джерард Макбёрни, — причём чуть ли не на две минуты и для струнного квартета. Ну, я и написал эти две минуты (да! И посвятить эту пьесу его тётке к тому же — Елене Сандерс).

— Он шотландец?

— Нет кельт. Но работает в Англии¹⁶⁹ И помимо того, что он композитор очень хороший, расписавшийся к тому же в последние годы очень бурно, он ещё работает и редактором на *BBC*, заведует там русской музыкой. У него прекрасные сделаны передачи о Рахманинове, о Денисове и, конечно, другие.

Так вот, он попросил сочинить пьесу на две минутки. И я так и написал, но чувствовал, что это какая-то неполноценная пьеса получилась.

— Почему "неполноценная"?

— Потому, что там и играть-то почти нечего. Смотрите: вот всё начинается с шёпота инструменталистов — идёт fuga такая же, как в «Музыке для десяти»¹⁷⁰. Вначале, как видите, шепчет виолончелист, потом альтист.

— Высота шёпота свободная?

— Абсолютно свободная, но условно меняющаяся.

— А ритм должен соответствовать записи?

— Обязательно должен. Это же fuga.

Затем вторая скрипка шепчет и, наконец, первая. И шепчут они пока весь текст не исчерпают.

— А откуда вы заимствовали этот текст?

— Я взял его из какого-то эзотерического издания. Это текст, который якобы принадлежит Пифагору, хотя Пифагор ничего по-

¹⁶⁹ А.К.Вустин: "Сейчас — в США, в Чикаго" (из бесед с композитором 2007 года).

¹⁷⁰ «Музыка для десяти» — 1991; флейта, бас-кларнет, труба, валторна, фортепиано, скрипка, альт, виолончель, контрабас, дирижёр; текст Жана-Франсуа Лагарпа; dur. 6'.

добного, конечно, не писал. Дело всё в том, что был такой француз Фабр д'Оливе, который издал некие «Золотые стихи Пифагора»¹⁷¹. А откуда он их извлёк? Неизвестно. Может быть, и сам сочинил. Но это не важно. А важно то, что здесь излагается некая древнейшая мысль, которая говорит, что чем ближе познающий к цели познания подходит к ней (как здесь написано: "к неисповедимому бытию"), тем меньше он может о ней сказать. То есть он как бы теряет дар речи. А книга, из которой я взял текст, кстати, издана была в 1916 году.

— Почему вы обратились к русскому переводу, а не использовали английский?

— Ну вот, поэтому они, кстати, и не спели, и не сыграли это сочинение, хотя имелся в виду чуть ли не "Кронос – квартет". К тому же английского текста просто не было под рукой. Тем более, что у меня уже был, как вы знаете, "порочный" пример, когда в Голландии «Музыку для десяти» произнесли по-русски.

Так вот идёт fuga. И виолончелист, кончив говорить, затем уже играет свою партию. Так же поступают поочерёдно альтист, второй и первый скрипач. И вот когда развитие доходит до скрипки, в этот момент виолончель "застревает" как бы на своём низком звуке *ми*. И когда у всех остальных тоже остаётся звук *ми*, то виолончель начинает вдруг подниматься по обертоновому ряду вверх (условно, конечно, обертоновому, потому что на самом деле она его извлекает не прижатием струны, не прикосновением особым к струне, как обычно извлекаются обертоны на струнах), а просто: *ми — ми — си — ми — соль-диез — си — ре...* И на десятом по счёту звуке *соль-диез*, собственно говоря, всё и заканчивается, потому что этот ход от *ми* к *соль-диезу* — доминанта к *ля*. И поэтому следующий аккорд, который и поётся и играется здесь инструменталистами, это аккорд уже на *ля*.

— Скажите, пожалуйста, а зачем вы впоследствии досочинили ещё две части в этой пьесе?

— Это всё произошло из-за того ощущения неполноценности,

¹⁷¹ "Фабр д'Оливе (Fabre D' Olive) Антуан (1767-1825), французский писатель. Известен как человек фантастических познаний. В книге «Трубадур» (1803) опубликовал лирику провансальских поэтов 13 в. Труды, близкие к оккультизму («Золотые стихи Пифагора», 1813; «Воскрешенный язык евреев», 1816), привлёкшие интерес Ж. де Нерваля и Р. М. Рильке. Переводы, т. ч. драмы Дж. Байрона «Каин»" БЭКиМ.

о котором я говорил уже. И когда я написал вторую часть — вокально-инструментальную, и затем чисто инструментальную третью часть, я таким образом снял этот свой "комплекс".

— Вы сочиняли части без перерыва?

— Нет, конечно. Одну я писал, допустим, зимой, другую где-то мог написать и летом. Это совершенно не подряд написанное сочинение, а так — между делом. У меня тогда были и другие работы.

Вторая пьеса, пожалуй, самая ценная во всём цикле. И хотя она занимает всего две странички, но длится на самом деле больше других, больше трёх минут. Это не что иное, как пение, чередующееся с игрой аккордами. Больше ничего. И пение уже не слов каких-то, а просто пение нот, как вот у Щедрина в его «Сольфеджио». У меня на концерте это пела, кстати, вторая скрипка, потому что у неё оказались наибольшие вокальные данные. Причем, поётся здесь что-то похожее на северные плачи. Тут даже возникает какая-то ассоциация с «Торопецкими песнями» или даже с «Ноктюрнами»¹⁷². Вот что-то напоминающее северные плачи: *ми — ля — соль — ре — до-диез — си...* И ей отвечают аккорды из моего ряда на обиходе буцковском.

— А как совмещаются: здесь ваш серийный ряд и обиходный?

— Как и в «Agnus Dei».¹⁷³ Ведь, что такое обиход? Обиход не противоречит серийному ряду. Просто некоторые звуки нельзя в определённых регистрах употреблять. Только и всего. А так, пожалуйста, охватывается весь спектр, благодаря тому, что обиходный ряд буцковский охватывает всю клавиатуру рояля или, скажем, органа, то есть практически все хроматизмы можно употреблять в этом случае, но, правда, только в о д н о м р е г и с т р е. И при этом гармония получается очень выверенная, потому что там, где нельзя, значит нельзя и по акустическим каким-то причинам. И здесь есть ощущение того, что это выверенная, удивительно выверенная в регистровом отношении гармония. И даже ощущение, что это чуть ли нетемперированная система. Конечно, иллюзия, но иллюзия очень сильная, на мой взгляд...

¹⁷² «Торопецкие песни» — 1975; флейта, бас-кларнет, фортепиано, скрипка, альт, виолончель; dur. 10'.

¹⁷³ «Ноктюрны» — 1972, 1982; для камерного ансамбля; 3 части; dur. 15'.

«Agnus Dei» — 1993; для хора, ударных и органа, dur. 10'.

А почему я решил написать третью часть? Потому, что, опять же, в первой говорили и играли, во второй уже пели и играли, а всё-таки надо и просто поиграть. Вот я и написал ещё третью часть. Она самая короткая, кстати, идёт едва ли минуту. Ну, чуть больше. Вот тут написано минута пятнадцать но самая коварная, и самая трудная, потому что непростой размер: три плюс три плюс две четвёртых¹⁷⁴.

Да! И ещё я забыл одну важную вещь сказать: если первая часть заканчивается обертоном от ми, то вторая часть кончается обертоном от си (всё вверх уходит: си – фа – си – ре-диез – фа-диез – ля и так далее), а последняя часть кончается обертоновым рядом от ля. И если первую обертоновую цепочку от ми играет одна виолончель, то в обертоновой цепочке от си принимают участие все исполнители. И здесь уже берутся именно обертоны, как, например, во втором «Гимне» Шнитке. То есть каждая пьеса заканчивается восхождением обертоновым от ми, либо от си, либо от ля. А что это такое ми — си — ля? Мне кажется, что это звуки очень важны и даже символичны. Во всяком случае считается, что лира Орфея (я здесь ухожу в область мифологии), что лира Орфея настраивалась как раз по звукам ми — ля — си — ми. А поскольку у меня текст Пифагора, то это уже вполне логично получается.

– Расскажите, пожалуйста, о первом исполнении этого сочинения?

– Его впервые исполнили струнники из ансамбля АСМа, причём у нас в России. И очень хорошее исполнение получилось. А было это как раз на двадцатой «Московской осени».

– То есть в 1998-м году.

– Да. Тогда это, как вы помните, был целый концерт под названием «Три поколения АСМа». Начиналось с наших "стариков", то есть с Екимовского, меня, Тарнопольского, Каспарова. Потом следующее отделение, условно говоря, — "тридцатилетние" — Ира Юсупова, Ваня Соколов, и затем третье...

– "Двадцатилетние"?

– Ну, можно и так сказать. Но вообще эту программу строил Екимовский. Так что пускай он отвечает и рассказывает...

¹⁷⁴ $\frac{3+3+2}{4}$

«Священная история или Сын человеческий»

1994;

сюита из музыки к кукольному кинофильму

– Это моя прикладная музыка, чисто иллюстративная.

– А её история?

– А история здесь обычная вполне. В 1994-м году в Белоруссии снимали фильм кукольный. Они его, правда, называли анимационным. Наверное, так звучит более современно. Но мне он напоминает просто какую-то пермскую ожившую деревянную скульптуру с христианскими мотивами.

– Почему эта сюита посвящена вашему сыну?

– Просто захотелось сделать такое посвящение.

– Он принимал участие в его озвучивании?

– Нет, нет. Он здесь ничего не делал...

Ну, так вот это, как я уже сказал, именно прикладная музыка, не претендующая на какую-то "самоценность" особую, но писалась она вполне честно. И мне здесь нужно было просто "подтвердить музыкой" сценарий фильма. Вот и всё. Но я хотел бы подчеркнуть, что это был, действительно, фильм необычный, очень необычный даже.

– А что за сюжет лежал в его основе?

– Сюжет? Это просто «Евангелие от Иоанна», и больше ничего. Ну, конечно, там какие-то есть и вольности, и добавления. Даже можно не сомневаться в этом. Но самое потрясающее — это, собственно, художник. Художник замечательный!

– А где снимался фильм?

– Снимался он непосредственно на минской киностудии.

– Почему они обратились именно к вам?

– Ну, это Денисов, конечно, "виноват". Он, собственно, мне и предложил как-то неожиданно: "Не хочу ли я, дескать, написать фильм?"

– Скажите, пожалуйста, кто режиссёр фильма?

– Режиссёр? Татьяна Житковская.

– А художник?

– Вы знаете? Мне бы хотелось вспомнить его имя, но не помню. А жаль. Очень жаль. Художник-то гениальный совершенно, гениальный.

— Если можно, несколько слов о процессе работы над музыкой к этому фильму?

— Ну, я получил вначале текст сценария и просто пошёл по пути, если угодно, "наименьшего сопротивления", то есть я старался писать как можно проще, чтобы всё соответствовало вот этой простодушной, на мой взгляд, хотя и красивой картине несомненно. Я понимал это как Евангелие для детей. И написал как бы "детские" пассажи, если так можно выразиться. Кстати, я в эти слова не вкладываю никакого уничижения, просто, вот, была такая прикладная задача: написать честный, детский, игрушечный музыкальный фильм. А в результате чуть ли не "Бах" получился, но, тоже правда, какой-то "игрушечный". И музыка здесь к тому же откровенно тональная. Тут никакой ни двенадцатикратности моей нет, ни додекафонии... Правда, до поры до времени, потому что потом всё-таки это появляется.

Но давайте лучше по партитуре пойдём.

Вот, в самом начале, естественно титры, и у меня здесь просто колокол играет. Затем Иисус, который окружён апостолами и с ними разговаривает. Поэтому здесь вполне тональная и простая очень музыка. Очень простая. Дальше изображение переключается на образ Богородицы, идущей в Иерусалим к Сыну накануне известных всем великих событий. Потом Третья картина — это уже сам Иерусалим. Тут, кстати, наверное, Мусоргский подсознательно подействовал — почему-то мне кажется тут что-то есть от его «Двух евреев». И здесь труба играет восточную музыку. Условно, конечно, восточную.

— Это вы из-за увеличенных секунд?

— Нет! Не только. Они тут есть, конечно, и это заметно, особенно в связи с образами еврейских жрецов. Но не только из-за них.

— А потом в музыке появляются как бы такие крадущиеся шаги — это апостолы тихо входят в Иерусалим во главе с Иисусом. И эти шаги они одновременно и крадущиеся, и тревожные, кстати, очень — мы же знаем, чем всё это кончилось. И затем, в самом конце музыкального текста, что для меня особенно важно, — образ Иерусалима — этого очень величественного древнего города, и одновременно здесь же и Иуда появляется.

— Это партия контрабаса?

— Да, именно контрабаса. Его соло.

– Интересное совпадение: у Шнитке во Втором скрипичном концерте партия Иуды — тоже контрабас.

– Да? Наверное, это так. Но я сейчас не хотел бы обсуждать ни Иуду, ни этот факт. Я хочу только сказать, что у меня слился здесь последний звук Иуды и первый звук Христа, то есть соло контрабаса кончается на *ля*, и на *ля* — на той же ноте — начинает играть виолончель — голос Иисуса. И слух сам "не понимает" как вот такой жестковатый тембр контрабаса перешел в мягкий виолончельный тембр, и в следующей без перерыва части, когда накануне Тайной вечери тьма спускается над городом, остался только голос виолончели, только голос самого Христа. Затем снова тема Иерусалима. — всё те же аккорды, и ещё горестней — тема Христа (солирующий альт). И вот отсюда начинается самое интересное! Начинается пианиссимо игра ударных, которая подводит нас к пятой части. Вначале один большой барабан, потом другой барабан и так далее — всё больше и больше, и на этом фоне начинается «Тайная вечеря» — та же самая музыка, которая раньше была в первой части у четырёх духовых, но здесь она, как видите, уже у струнного оркестра. И Христос говорит: "Один из вас предаст меня", и все ученики его, естественно, вспылили и тут сразу и моя додекафония, и разброс фактурный начался какой-то. Дальше снова речь Иисуса — торжественная, пророческая (я сейчас говорю о музыке), но тема тут другая, хотя она тоже из первой части. И в этот момент кончается очередная часть фильма.

Следующий кадр («30 серебрянников») Мы видим бегущего, уже получившего свои серебрянники Иуду и всё время спотыкающегося — опять "серия". Он падает, серебро, естественно, рассыпается (это уже, конечно, фантазия сценариста. Здесь ничего не попишешь). И где-то рядом — Богоматерь, которая идёт в Иерусалим.

Новая сцена — «Ночь», уже непосредственно перед "Гефсиманским садом". Ударные продолжают играть, и их к тому же становится всё больше и больше. И здесь в музыке, с одной стороны, как бы рисуется и ночь, совсем романтическая, с яркими звёздами в кадре, но вместе с тем, здесь же и тревога, страх (Иисус-то вышел из дома и направляется к Гефсиманскому саду). И снова слышна та страшная, можно сказать, поступь, которая была раньше в части под названием «Иерусалим» — это где-то, ещё далеко, с факелами, идут легионеры во главе с Иудой. Здесь у меня уже

звучит "quasi вагнерианская", совершенно простая по гармонии музыка.

Вдруг всё переключается на образ Богоматери. Но это опять фантазия сценариста: "Где сын мой?" (Мария врывается в какую-то хижину, где только что был Иисус, но его уже нет). Это, кстати, любимая моя часть.

Затем снова возвращается музыка ночи («Гефсиманский сад»). Ударные здесь разрастаются и ещё более накаляется общая тревога. Становится страшно. По-настоящему страшное звучание. И в конце концов, когда ударные достигают своего предела, появляется толпа с Иудой во главе. Но потом внезапно общий "музыкальный шум" прекращается и остаётся только голос Иисуса, который спускается горы — вступает орган: "...вложи свой меч в ножны" — орган замолкает на этих словах и его сменяют засурдиненные струнные — очень, очень нежное звучание. Опять "поступь" — Иисуса схватывают, ведут — шествие здесь на три доли, и это последнее шествие — путь к смерти.

Ну, а дальше новая фантазия сценариста — "Сон Марии", где она вспоминает младенчество Иисуса: благословение старца Симеона. А затем «Голгофа». И здесь опять та же тема, которая звучала и в «Тайной вечери», и ещё раньше в первом номере. Вначале в этом "номере" её играет полный оркестр (tutti), а потом она переходит в тему шествия на казнь — с хором. Правда, хор поёт без слов. И эта «Голгофа» — одновременно в моей музыке и победа духа, и смерть великомученическая. Поэтому здесь звучит вот этот удар — это гром, естественно, при котором в храме гаснет семи-свечник и всё куда-то проваливается, исчезает с экрана. И, наконец, звучит торжественный гимн, напоминающий и хорал торжества и, одновременно, хорал мученичества, торжество духа над плотью. Так это надо, очевидно, понимать. Но тут всё исчезает, исчезает и что мы видим в конце? (Опять, кстати, идея сценариста!) Мы видим, что все ушли, остался один крест, на котором распят Иисус, по краям висят распятые разбойники, а рядом с крестом — Богоматерь — единственная кто осталась около него по замыслу сценариста. И потом всё замолкает и остаются только удары колокола, как было в самом начале фильма. Те же самые удары...

Я ещё раз хочу подчеркнуть, что вся эта музыка прежде всего иллюстративная, и она этим принципиально отличается от моей

«Музыки к фильму» , которая претендует "быть симфонией"¹⁷⁵. Но! Тем не менее! Она всё-таки имеет и некую для меня самоценность. А по языку? По языку она несомненно традиционная. Я, говоря откровенно, вначале пробовал писать и какую-то иную музыку, но она "не пошла" здесь совсем...

«Perpetuum mobile»

1994;

для трёх больших барабанов

— «Perpetuum mobile» взялось из моей музыки к фильму «Священная история, или Сын человеческий». Это тот момент, когда впервые появляются ударные в четвёртом номере перед сценой «Тайная вечеря». Я просто выделил его как отдельную пьесу — канон для трёх барабанов, чтобы Марк Пекарский мог с этим выступать, и он иногда делает из него "промежутки" на своих концертах.

— А временные ограничения здесь есть какие-нибудь?

— Нет. Это же «Perpetuum mobile» — сколько нужно исполнителю, столько она и тянется. Она безвременная, так сказать.

¹⁷⁵ «Музыка к фильму "Anna Karamazoff"» в 10 частях — 1991.

«К пламени»

1994;
для фагота и фортепиано;
dur. 7'

– Это сочинение было мне заказано Валерием Поповым для одного конкурса фаготистов в Петербурге, в котором он должен был заседать в жюри.

– Это личный заказ или официальный?

– Вполне официальный, через Министерство культуры, то есть по всем правилам, так сказать.

– А какие-нибудь параметры сочинения Попов оговаривал?

– Нет. Только вот ограничил меня хронометражем в семь минут и сказал, что это должна быть просто конкурсная пьеса, технически трудная по возможности.

– И отсюда такое разнообразие довольно редких приёмов игры?

– Видите ли, я же до этого написал «Музыку в двух частях» и «Плач»¹⁷⁶ был ещё, то есть немножко уже писал для фагота и поэтому примерно, конечно, представлял некоторые штриховые моменты. Естественно, я не могу сказать, что знаю духовые идеально, но тем не менее что-то получилось, по-моему. Во всяком случае, Валера это принял...

А вещь эта одночастная, но зато в двенадцати разделах — по всем правилам временного моего принципа. Двенадцать разделов! И все они как бы при этом "кооперируются" в две группы по шесть, иными словами, все двенадцать разделов связаны ещё и попарно, то есть таким образом, что каждый раздел имеет как бы своего "двойника" где-то в конце. Но, при всём при этом, мне хотелось сделать эти разделы одновременно и разными по состоянию. Так что в результате получилась идущая как бы а т а к о й некая цепь разделов и причём резко контрастных!

– Получается что-то вроде "шестерных вариаций"?

– Ну, вариационность, она естественно здесь есть. Этот метод сам по себе порождает вариационность, независимо от того,

¹⁷⁶ «Музыка в двух частях для фагота соло» — 1993; dur. 10'.
«Плач» — 1989, для фагота соло.

как сочинение называется.: соната или как-нибудь иначе. В-первых, всегда у меня есть вариации на звуковысотную серию, а во-вторых, есть вариации и на мою временную серию. И поэтому повторяющиеся разделы здесь, они как "искажённое" как бы отражение того, что уже было, то есть здесь может появиться либо ракоход, либо ещё что-то — это закономерно даже.

— А почему разделы обозначены на русском языке? Вы же обычно пользуетесь итальянской терминологией.

— Наверное, просто не хватило моего словаря итальянского для того, чтобы все эти контрасты обозначить. Вот, например, разделы: «Темно», «Открыто», «Разгораясь». Ну, как скажешь "разгораясь" по-итальянски? Я не знаю. Или вот ещё: идёт у меня монолог с сопровождением — *п о г р у ж ё н н а я* такая совершенно вещь, даже "потустороннего" какого-то звучания. Как сказать по-итальянски?

— 8-й номер не имеет обозначения?

— Имеет, но на два такта позже ("Резко". Здесь продолжается просто состояние 7-й части — как бы модификация того, что уже было). А вот 9-й раздел обозначен сразу — «Широко», 10-й — «Глухо», 11-й — «Устремлённо к концу». Но он, кстати, на самом деле 12-й, потому что цифры же я ставлю всегда в конце раздела, то есть когда я говорю о десятом или одиннадцатом, надо прибавлять единицу.

Вообще-то, дьявольски трудная вещь получилась. Действительно, трудная! И я не знаю, не пожалел ли Валера, что заказал её мне, потому что для многих, говорят, на конкурсе была проблема исполнить эту пьесу. Чисто технически. Здесь и всякие трели, и самые высокие, и самые низкие регистры фагота, и бесконечные скачки, и легато, и стаккато, и аккорды есть. Немножко, но есть.

— Те, что перед кульминацией?

— Да. Они здесь удачно вошли, по-моему.

— В каждом разделе своя фактура...

— Это сделано сознательно вполне, то есть я к этому откровенно стремился.

— И фактуры в отдельных разделах получились у вас очень выразительными. Вот, например, в части, обозначенной как «Открыто».

— Так «Открыто» — значит имеется в виду эмоция как бы открытая, не замкнутая в себе. Ведь, если до этого всё было «Тем-

но», а это значит "закрыто", то есть спрятано в себе, если хотите, то здесь — напротив, всё должно выйти наружу, прорваться, так сказать.

— И взлететь?

— Взлететь? Кстати, здесь, действительно полётность есть какая-то. И в этом может быть и оправдание моего названия всего сочинения: «К пламени». Ведь это почти скрябинское, всё устремлено именно к пламени, если так можно выразиться, к исчезновению...

Есть здесь моменты и некоего шествия. Для них я, правда, использую уже совсем другой сегмент серии. Но везде, тем не менее, одна и та же манера — долго обыгрывать один сегмент, а потом вдруг прибавить к нему звук или два, и это создаёт почти тональное ощущение. Я давно уже понял, что со своей серией мне интереснее работать, скорее, именно в тональном плане, чем в каком-то абстрактном.

— И при этом облекая её в разные "жанровые одеяния".

— Ну, вообще-то я должен сказать, что я жанровость не очень жалую в своих сочинениях. Но здесь, я согласен, жанровые какие-то ассоциации, и даже явные, возможны, конечно. Вот хотя бы с маршем. Или с монологом. Это есть, несомненно.

— И даже с образом "ветра"?

— Нет. Для меня это скорее какое-то "подводное царство", если хотите, то есть погружение как бы — на левой педали рояль глуховато так играет некоторое время, причём без фагота, а фагот потом уже на двух пьяно отвечает ему...

«Маленькая зауспокойная месса»

1994;

для голоса и струнного квартета;

dur. 15'

– Это важное для меня сочинение. Очень важное. А писалось оно почти в одно время с произведением для фагота «К племени». И, кстати, начинается с тех же звуков серии. Видите: здесь *ми – ре-диез* и там *ми – ре-диез*.

Это был заказ от беляевского фонда (через Волконского) написать произведение для сопрано и струнного квартета, но с условием, что текст будет обязательно на иностранном языке. Я, естественно, спросил: "На каком?" А Волконский сказал: "На латыни, наверное, хорошо бы написать". Ну раз на латыни, так на латыни. И я тут же почему-то вспомнил о Моцарте: о том, что у меня есть перевод его Реквиема. Причём, такой несколько "патриархальный" как бы и достаточно добросовестный, точный. По-моему, это было издание 1959-го года. И я остановился по таким вот соображениям, довольно простым, на тексте именно этого Реквиема. Но должен сказать, что тот год был между прочим очень тяжёлый для меня. Уж так совпало, что в том году умер мой лучший и любимейший друг Боря Тобис, о котором можно долго и много говорить. И о нём, и о его музыке...

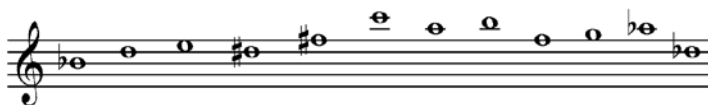
– А почему беляевцы обратились к Вам с этим заказом?

– Этого я не знаю. Но могу сказать, что в совет беляевского фонда входил тогда Волконский. И от него я, собственно, и получил письмо с предложением вот написать такое сочинение. И говорилось, что это будет издано (и они, как видите, издали прекрасно всё) и что это, возможно, будет и на компакт-диске.

– И всё-таки почему Волконский обратился именно к Вам?

– Я не помню, с чего это началось. Может быть, потому, что я ему годом раньше послал свою кассету по чьему-то совету (я был в тот момент в Лондоне и оттуда послал ему кассету и ноты). А, может, всё от Губайдулиной шло или ещё от кого-то. Ну, в общем, я послал своё сочинение на просмотр в беляевский фонд, и ответ был такой, что они готовы сделать мне заказ мне и помочь даже стипендией. Так что результатом была ещё и моя поездка во Франкфурт в 1996-м году.

Но написать для них я хотел простое сочинение. И правда, работа получилась чрезвычайно простая: всё выстроено на простых интонациях, ведь серия может пониматься не только как какой-то абстрактно-конструктивный материал, но и предполагает и какие-то живые интонации всё же. Во всяком случае, моя серия, смею надеяться, состоит именно из очень живых, сопряжённых и явно тяготеющих друг к другу элементов. Более того, она имеет вполне определённый модуляционный даже план, поскольку начинается в одной тональности, а кончается в другой:



Короче говоря, моя серия позволяет работать достаточно широко в тональном аспекте. И вот таким образом я и работал здесь. Так что это первое, что позволило достигнуть необходимой простоты, к которой я сознательно стремился в сочинении. И есть ещё второе важное в моём серийном письме — здесь есть некоторые совсем не характерные для строгой додекафонии вещи, которые я также себе позволил. Вот как это было уже в пьесе «К пламени»¹⁷⁷, где я позволяю себе явно нехарактерные ходы для додекафонии. И здесь, например, все эти гаммообразные движения, которые я понимаю как глиссандирование от звука к звуку или трель — как вибрация. И таких исключений в мессе у меня немало. И я давно уже понял, кстати, что такая система исключений просто необходима. Она позволяет мне пользоваться всем богатством гармонического потенциала своей серии и при всём этом не ограничиваясь только наглядно-додекафонической системой письма. Моя серия допускает разные "пути" и любой язык.

Затем я, кажется, впервые для себя особенно отчётливо понял здесь, что форма для меня, как композитора, работающего со своим особым временным методом, очень естественно связана с числом и не просто с числом, а и с квадратом числа. Но что такое число во времени? Во времени это число обычно связано или с количеством тактов какого-то избранного материала или с количеством долей (четвертей, восьмых) какого-то куска. И так получилось, что когда я спел начало произведения — получилось,

¹⁷⁷ «К пламени» — 1994; для фагота и фортепиано; dur. 7'.

что оно укладывается в 18 тактов и к тому же, обратите внимание, я избрал опять же очень любимый мною в последние годы трёхдольный размер. (Я, наверное, слишком подробно говорю. Но это важно для меня. И это к тому же редкий случай, когда моё время уложилось не в двенадцать, как обычно, единиц, а в восемнадцать.)

— Это неосознанно получилось?

— Абсолютно! Я сам, можно сказать, здесь ушёл от себя самого, когда в конце концов построил восемнадцатикратную вещь. Восемнадцатикратную! Почему так вышло? Зачем так должно было получиться? В общем, последнее время со мной происходят постоянно какие-то чудеса. Это произойдёт потом, кстати, и в «Музыке для Ангела»¹⁷⁸. Но главное, что мне стало очень легко писать вот с такими числовыми "выкладками". Как бы не надо ничего изобретать: материал либо укладывается в 18, либо в 12, а бывает, что и в 15. И он иногда подсказывает этим и количество разделов будущего сочинения. И здесь оказалось, что я вполне интуитивно пишу вещь, которая будет складываться не из 12-ти, не из 15-ти разделов, непрерывно следующих друг за другом, а именно из 18-ти. И так и получилось в конце концов...

Итак произведение состоит из 18-ти, следующих друг за другом без перерыва восемнадцатитактовых разделов, хотя при этом оно имеет отдельные обособленные части. Вот здесь есть, например, вступительная часть — *Requiem Eterna* ("Дай им свет вечный и успокоение"). Затем — *Dies Irae* — вторая часть (сюда же у меня входит ещё и *Tuba mirum*). И эта часть — самая страшная, апокалиптическая даже музыка. Затем резкая смена, атака к третьей части, составляющей, можно сказать, всю суть этой вещи.

— Почему части в этом произведении не обозначены "словесно"?

— Наверное потому, что, как правило, у меня текст очень быстро пропеваётся, и каждая часть вбирает в себя сразу несколько текстов из разных частей обычного реквиема. Вот, например, как я уже сказал, во второй части есть и *Dies Irae* и *Tuba mirum*. И единственное исключение — третья часть, написанная на самый большой текст заупокойной мессы — *Recordare*: "Вспомни Иисус... Ты и сам сидел в унынии... Пусть же не будет бесплодным Твоё стра-

¹⁷⁸ «Музыка для Ангела» — 1995; трио для саксофона, вибратона и виолончели; dur. 14'.

дание...". И вот в этой мольбе о прощении, в искреннем покаянии, которое в тексте выражено с потрясающей силой и которое породило гениальные страницы моцартовского Реквиема, именно здесь я почувствовал то, что действительно должно вдохновлять музыканта. Мне показалось, что более значительного текста, чем это Recordare я вообще не имел перед собой никогда. По крайней мере, когда работал с латинским текстом. Это потрясающий по силе своей "покаянности", так сказать, материал. И вот поэтому здесь тот случай, когда одна часть соответствует только одному традиционному тексту — Recordare. Как вы видите, тут неоднократно используются голоса не только солистки, но и инструменталистов, которые восполняют здесь отсутствующий хор, то есть они зачастую либо играют и просто произносят текст, либо одновременно с игрой ещё и пропевают его. И это оказалось на поверку удивительно хорошо. Здорово! Тем более, что вдобавок мне повезло, что первый квартет, который играл это сочинение, мало того, что это был блистательный виртуозный совершенно квартет "Sine Nomine", так ещё он состоял только из мужчин. А сочетание женского высокого голоса с мужским "поющим" квартетом — просто изумительно. И в результате что? В результате получилась действительно маленькая заупокойная месса, какой-то настоящий «Kleines requiem».

А четвёртая часть, подобно тому как первая часть носит вступительный характер, здесь уже как бы резюме: "Дай мне спасение после моей кончины".

У меня, как видите, использован далеко не весь текст реквиема, а только до *Lacrimosa* включительно, то есть до слов "Дай им покой! Аминь". И вот на этом "аминь" кончается последний в о - с е м н а д ц а т ы й раздел сочинения, то есть все числа сошлись естественным образом. И я считал, что раз уж так вышло, то вышло — дальше идти некуда и незачем. Кроме того, произведение оказалось ещё и однотональным (*cis* — *Des*), то есть и "по музыке" все точки проставлены, хотя вот литургический текст не использован до конца. Аналогичный случай был у меня и в «Блаженных...»¹⁷⁹.

— Сопрано очень красивое.

— Да. Но, всё-таки, для студийной записи самый высокий

¹⁷⁹ «Блаженны нищие духом» — 1988; для голоса и ансамбля; текст из Евангелия от Матфея; *dur.* 7'.

звук певица у меня "выторговала" и спела его октавой ниже. Но, как ни странно, получилось даже лучше.

— Скажите, пожалуйста, как связаны, по вашему, здесь синтаксическая структура музыкального текста и словесного?

— Мне кажется, что мои восемнадцатитактовые построения исключительно продиктованы формой текста. И я бы сказал, что здесь очень важной оказалась ещё и идея "троичности". Ведь вот возьмите, например, текст *Dies Irae* или эти т р ё х с т и ш и я *Recordare*. Они же очень соответствует восемнадцатитактовому моему периоду. Это всё "троично" оказывается. Но, кстати, есть и исключение — вступительный текст, который свободным стихом написан, то есть вне рифмы и вне определенного количества строк и слогов. И самое поразительное, что именно этот вступительный свободный стих выстроился в восемнадцать начальных тактов. И это получилось, что называется спонтанно и абсолютно легко. Я и сам удивляюсь. Некоторые вещи до сих пор вызывают ощущение, что тебе кто-то как бы помог...

— А какое из исполнений вам больше нравится?

— У меня теперь есть просто замечательная запись выдающейся, просто даже великой исполнительницы — Елены Васильевой. Она, кстати, сегодня¹⁸⁰ это в очередной раз исполняет уже и в Швейцарии. Я иногда грешу, к сожалению, тем, что забываю упомянуть всех исполнителей своих сочинений. Вот, когда мы говорили об «*Agnus Dei*», нельзя было не сказать, что исполнял его хор Лены Растворовой. Нельзя не сказать! Потому что, собственно, ей оно и было обязано своим существованием. Больше никто бы это так прекрасно не сделал. И вот так же и здесь: нельзя не сказать об исполнителе, потому что в данном случае я считаю Лену Васильеву просто своим соавтором.

— Где состоялась премьера?

— В Локенхаузе, в 1998-м году на фестивале Кремера. Чудное, кстати, и красивое место на границе Австрии и Венгрии. И там ведь проводятся уже чуть ли не д в а д ц а т ь л е т ф е с т и в а л и Г и д о н а. Ну, а это был фестиваль, в котором участвовали сразу три московских автора. Причём посвящён-то он был Бетховену прежде всего, но при этом произведения Бетховена перемежались с нашими сочинениями...

¹⁸⁰ 3 декабря 1999 года — Д.Ш.

«Музыка для Ангела»

1995;

трио для саксофона, вибратона и виолончели;

dur. 14'

– "По-моему мнению, это сочинение открывает поздний период творчества композитора Вустина"¹⁸¹.

– А что характерно для этого периода его творчества?

– Ну, здесь много о чём можно поговорить. Вот хотя бы о том, что в этот период происходит очень постепенный, но всё-таки явный отход от как бы нарочитой императивности, если хотите. Хотя сама действенность, естественно, всё-таки остается! Я считаю, что это тоже действенное в каком-то смысле сочинение, потому что когда играют три ангела, то такое впечатление, что они перед тобой как бы разворачивают некое таинство, некое волшебство, и это "действенное". Но это не назойливое, не императивное действенное, не оглушение слушателя, а вовлечение его, вовлечение в какой-то особый неземной круг.

Мне это сочинение предложили написать сразу два человека: Раскатов и Денисов. Причём, написать для очень замечательного французского саксофониста Клода Делангля. Он, как вы знаете, был большим другом Эдисона. И была ещё и идея такая, что он может сделать компакт-диск, если мы сможем написать свои сочинения без официального заказа. Вот так — если согласны — он сделает.

А работал я над этим сочинением в основном по вечерам и причём в издательстве... Вообще для саксофона сочинять сложно. Я раньше пробовал какие-то пьесы делать для него. Мне казался он тогда немножко (ну, может быть, кстати, и из-за воспоминаний о его джазовой жизни большой) таким "жирноватым", что ли инструментом, слишком чувственным, и я не знал долго, собственно говоря, как начать. Наверное, месяц или два не мог начать это сочинение, пока я не стал думать от "противного" — как его назвать. И я импровизировал с названием: то ли «Музыка для Делянгля», то ли «Музыка для Ангела». А когда осталась «Музыка для Ангела», когда я представил себе исполнителя в виде такого ангельско-

¹⁸¹ Реплика Александра Вустина.

го существа, мне и для саксофона стало легко как-то писать. У меня пошло.

— Что значит "пошло"?

— Ну, мне очень захотелось написать такое спонтанно звучащее сочинение, где никто бы вообще не думал о технической стороне дела. Музыка — как импровизация трёх музыкантов. Да, кстати, на этот компакт-диск были запланированы произведения и для саксофона соло, и для саксофона и рояля, и для саксофона и виолончели. И Денисов сказал: "Вот осталось только написать для ударных и саксофона. Напишите, — говорит, — скажем, для саксофона, виолончели и ударных". И мне понравилось это предложение. Я решил, что третий исполнитель — ударный — будет тоже "мелодист". Это необычно. Согласитесь. А какой самый мелодичный из ударных? Вибрафон, конечно. То есть сложились как бы три переливающихся друг в друга тембра: вибрафон, виолончель и саксофон. Для разнообразия я решил, что это будет тенор-саксофон, а не, как принято обычно, альтовый — самый распространённый.

— Почему тенор, а не баритон, например?

— Мне казалось, возможно и ошибочно, конечно, что теноровый саксофон относится к альтовому, как, скажем, альт к скрипке, то есть как бы он более подёрнутый, "матовый" по звуку. Возможно — это моя фантазия и не имеет отношения к действительности. Но мне это представление тоже помогло. Вот три таких тембра, не ярко открытых, а вот таких, как бы покрытых каким-то флёром — фактически как один тембр, но с нюансами — три инструмента в одном или один в трёх лицах! Как хотите. Это первое. Второе, чтобы ощущение было спонтанности и как бы импровизационности всей игры.

К тому времени я ведь уже прошёл достаточно немалый путь работы со своими рядами и понял, что на их основе можно писать музыку л ю б о г о рода, любого характера. И здесь мне захотелось музыки льющейся как бы, а я чувствовал, что мой ряд предоставляет и в этом мне полную свободу. И мне удивительно, что из этой числовой "схоластики" складывается очень часто и что-то важное для меня (иногда, конечно, не складывается ничего, это я тоже должен сказать искренне). Но когда складывается, то получаются подчас какие-то вещи мне душевно особенно дорогие. И вот к таким вещам я отношу как раз вот эту «Музыку для Ангела».

А свобода? Свобода здесь разного рода, и в том числе и техническая. Например, я могу обыгрывать любой интервал своего ряда столько сколько мне нужно. Вот, скажем, здесь первые звуки *си* и *до* — они повторяются и пошла линия, и уже определилась как бы и тональность сочинения, и затем уже повторяются звуки *до* и *ля*, *до* — *ля*. То есть каждый звук события — он завоёвывается не сразу. Я вслушиваюсь в каждый интервал всё глубже и глубже и это стало принципом моей работы в этом сочинении. Но не только в нём, кстати. Не только в нём. Так я работаю, уже начиная с «Белой музыки» и с «Героической колыбельной», и в «Песне» по Платонову¹⁸², в том же году написанной.

Теперь о временной структуре, которая для меня столь же важна, как в «Memoria 2»¹⁸³. Казалось бы, что общего с ней? А всё тот же принцип, тот же, хотя я его развивал на протяжении многих лет и, так сказать, находил всё новые и новые повороты его воплощения. Там "атомом" был двутакт, а здесь этот "атом" — уже двенадцатитакт. Но дальше с ним происходит тоже самое, что было в «Memoria 2» с двумя тактами. Его атомы, как зеркала, отражаются в последующем своём возникновении в цепочке очередного ряда (каждый из них — новая цифра).

- А звуковысотные ряды не зависят от цифр партитуры?
- Естественно нет.
- То есть любая часть звуковысотного ряда может занимать самое разное пространство в партитуре?
- Конечно. И она может звучать очень долго эта часть, может тянуться, повторяться почти бесконечно, как это бывает в минимализме.
- Другими словами, для вас важна только сама "формальная" идея ряда и, при этом, каждое следующее сочинение должно начинаться с нового, "очередного" звука, то есть звука, идущего в этом ряду после того, на котором закончилось предыдущее сочинение, а дальше вся работа и со звуковысотным рядом, и с его отдельными сегментами становится исключительно спонтанной.

¹⁸² «Белая музыка» — 1990; для органа; dur. 10'.

«Героическая колыбельная» — 1991; секстет для валторны, большого барабана, фортепиано, скрипки, альты и виолончели; dur. 17'.

«Песня из романа Платонова» — 1995; для оркестра и мужского хора; dur. 8'⁸³.

«Memoria 2». Концерт для ударных, клавишных и струнных — 1978; изд.: М., «Советский композитор», 1988; dur. 14'.

— Да, она становится чисто музыкальной, о ней вообще почти забываешь, когда пишешь. Я здесь не думаю о структурах, о жёстких каких-то организациях — ведь сами то интервалы и помимо ряда очень хороши — они же естественны очень. Что может быть прекраснее здесь той же малой секунды, за которой идёт вот малая терция — один из любимых моих интервалов, и тритон — это ведь так естественно! Правда? Ну, и я дальше уже не думаю ни о чём (повторяю, мне этот двенадцатитоновый метод никогда не мешал писать свободно. Никогда! Разве только, когда я осваивал его и ничего не понимал). Но другое дело — ряды временные: здесь сложилась некая числовая структура сочинения — *д в е н а д ц а т ь н а д в а д ц а т ь*. Но и это сложилось абсолютно естественно. И кроме этой временной структуры, есть, конечно, и то, что принято называть *ф о р м о й*. И вот (мне кажется) *с п я т о й ц и ф р ы* здесь возникает некая область контрастная — всплески, всплески, всплески. И с ними какой-то драматизм появляется, хотя и лёгкий в общем-то. Затем на первый план выходит новая фигура — и всё это как бы побочная область, побочная или просто контрастная. А затем появляется и моя любимая фактура трелеобразная, которая и в «Возвращение домой» есть, и в «Memoria 2»¹⁸⁴, и вообще во многих моих вещах. (Я, кстати, понимаю трель как некое выписанное вибрато и поэтому все трели у меня полутоновые.)

Раньше, когда я приступал к двенадцатитоновой технике, я думал, что это сплошные запреты: то нельзя, этого нельзя, не было чтобы тональных ассоциаций, повторов. Нет! Всё можно оказывается. Она просто создаёт ощущение связности. Монолитности. А всё можно. Всё живое, всё, что дышит и живёт органической жизнью в звуках, всё здесь возможно. Слава Богу, моя серия подразумевает возможность практически *в с е х* интервалов (и, кроме того, некоторые интервалы образуются ещё и на стыке рядов. И они могут быть совершенно неожиданными). Вот, например, в 11-й цифре появляется терция *до — ми*, и я долго в этой терции "купаюсь" — это как бы момент такой блаженной райской стихии,

¹⁸⁴ «Возвращение домой» — 1981; для баритона и тринадцати инструменталистов (два струнных квартета, два фортепиано, валторна, два исполнителя на ударных инструментах); сл. Д.Щедровицкого; dur. 13'.

«Memoria 2». Концерт для ударных, клавишных и струнных — 1978; dur. 14'.

когда время остановилось — почти как в минимализме, хотя я сам к нему отнюдь не близок. Или ещё, когда в 14-й цифре появляется малая терция *до — ля*. И это что? Оказывается, это репризный ля минор — тональная реприза!

— Здесь много и того, что вы называете "птичьим стилем".

— Вы знаете, "птичий стиль" я понимаю как-то очень обобщённо. Мне кажется — это язык Бога как бы. Вот и Мессиян, по-видимому, так же это понимал, хотя я не разговаривал с ним на эту тему. Но думаю, что это творение Природы, это песнь Природы. И у меня ощущение, что это бесконечно многообразный какой-то язык.

— Вы сказали, что вот у вас долго "поёт терция", но потом-то идёт глиссандо. Может быть, это не только "птица", но ещё и "ветер", его пение в листве деревьев? И что он "спел"?

— Он "спел" одну долгую "скользящую ноту", которая и называется "глиссандо". Можно так сказать. Нота как глиссандо. Скажем от *до* — весь его обертоновый ряд в виде глиссандо...

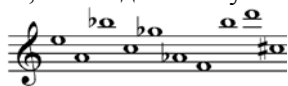
Ну, собственно, мне больше нечего сказать об этом произведении, кроме того, что оно "вылилось" так спонтанно. И слава Богу, что мне было так радостно и легко писать. Это редко бывает. Оно совершенно сочинялось без насилия какого-либо.

— А с насилием — это значит "плохое сочинение"?

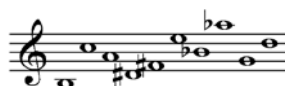
— Нет! Бывают вещи хорошие и важные, которые пишутся и с преодолением материала — когда-то нужно "бурить скалу". Разные бывают задачи.

— А что вы имели в виду, когда начали говорить о временной структуре сочинения, но оборвали свою мысль?

— Временная структура здесь та же, что и в «Мемория 2», но только, если в «Мемория» двутакт — единица, то здесь — двенадцатитакт. Причём ряд второго порядка проводится всего два раза и сам по себе он неполный. Если это выразить через условные звуки, то это десять звуков:



А потом ракоход:



Вот и всё! И больше ничего здесь нет. То есть там я двена-

дцать раз проводил и умножал на двенадцать. А здесь всего два раза и больше не нужно.

— А почему, Александр Кузьмич, вы решились на такое название — «Музыка для Ангела»? Не потому ли, что фамилия Делангль содержит в себе слово "ангел"?

— Да, я немножко это обыграл. Тут момент есть, может быть, и какой-то шутливости, но шутливости нежной. То есть так "сказалось". Делангль, по-моему, об этом и не подозревает.

— Скажите, пожалуйста, а помимо этой записи на компакт-диске, были концертные исполнения?

— Были. Вообще у нас оно исполнялось много раз. Одно даже я бы сказал почти божественное, нисколько не хуже самого Клода. И у нас нашёлся такой "ангел", которого зовут Алёша Волков. Это сказочный совершенно исполнитель. Первое исполнение с Алёшей, кстати, прошло на концерте памяти Дмитрия Александровича Блюма, который устроил Володя Рябов — тоже один из его учеников, как и я, и прошёл он в Доме композиторов. А участники — это Волков, Марк Пекарский и Татьяна Санникова на виолончели. Было, может быть, многовато не тех нот, которые я написал, но с о с т о я н и е совершенно божественное.

— Они, наверное, долго готовились?

— Как раз наоборот! У нас ведь за два-три дня всё делается. Но тем не менее, я люблю и эту запись, потому что в ней есть такое, как бы первозданное, звучание.

— А когда вышел компакт-диск?

— Компакт с Клодом вышел в 1996-м году.

«Песня из романа Платонова»

1995;

для оркестра и мужского хора;

dur. 8'

— ...Это важный год оказался: «Музыка для Ангела», вот эта «Песня из романа Платонова» и потом ещё «Исчезновение».¹⁸⁵ Мне уже казалось, что я, наконец, нашёл свою "жар-птицу", то есть нашёл, как писать, чтобы и самому было легко и слушать было приятно. Ну, я говорю это сейчас немножко как бы иронизируя, конечно, но, действительно, была даже цель прийти к какому-то состоянию особому, чуть ли не моцартианскому, простите за наглость, то есть писать легко, радостно и, так сказать, без мучительного преодоления каких-то барьеров. И мне казалось, что я нашёл: во-первых, гармония как-то легко выстроилась, потому что, если пользоваться вот этими сцеплёнными тетрахордами из "гаммы Буцко", то получается очень выстроенная регистрово гармония, где каждый звук на своем месте, а не просто случайный "прохожий" — захотел такое расположение аккорда, захотел другое, то есть она оказалась обусловлена, с одной стороны, моим двенадцатитоновым рядом, а с другой стороны, она введена в рамки вот этими сцеплёнными тетрахордами — ничего акустически случайного, всё оказывается выверенным: каждый аккорд, каждый гармонический момент. А во-вторых, вместе со всем этим прекрасно ужилась и моя временная двенадцатикратность, то есть, скажем, если я избираю какую-то единицу, допустим, двенадцатитакт и потом также обыгрываю её как ряд, как шёнберговский ряд, но во времени, то получается всё логично, удивительно стройно и к тому же очень даже воздушно, прозрачно и красиво. Мне казалось, когда я приступал к этой вещи, что я наконец нашёл это состояние тишины, блаженства и красоты невероятной, где нет ни одного лишнего звука, всё гармонично и взаимообусловлено. И вот "пик" как раз пришёлся на эту пьесу, хотя она маленькая и казалось бы "малозначительная" по сравнению с «Музыкой для Ангела» и со следующей вещью — «Исчезновением». Я хотел напи-

¹⁸⁵ «Музыка для Ангела» — 1995; трио для саксофона, вибратона и виолончели; dur. 14'.

«Исчезновение» — 1995; для баяна, виолончели и струнного оркестра; dur. 17'.

сать "чистую" оркестровую вещь на простейших интонациях, благо мой ряд позволяет пользоваться всеми интервалами: я беру сегменты отдельные из ряда, обыгрываю их подолгу — три-четыре звука, потом модулирую в следующие три-четыре-пять звуков, и на этом долго задерживаюсь. Плюс та фактурная техника, которую я уже применял и которая позволяет в сущности пользоваться всеми видами фактуры (вы же можете встретить у меня всё, что угодно). И вот мне казалось, что я нашёл это состояние. Я стал пользоваться простыми интервалами, стал обыгрывать чистые кварту и квинту на сей раз, я подобрал это место в своём большом ряду. Я поискал и нашел это место на стыке рядов, где есть ход *соль – ре – до*. И я стал писать, и действительно "пошло". Я даже в Москве её писал, потому что легко работалось, и при этом наслаждался, так сказать, медленной сменой гармоний, каждым тембром, каждым звуком.

А начал я с продольной флейты. Вот это начало — оно мне кажется находкой очень важной. Не обычная флейта, а именно продольная. Она создаёт ощущение какой-то особой тишины, даже нереальности. И так всё это пошло такт за тактом, пока взгляд буквально не упал на книгу Платонова, которым я тогда увлёкся без памяти, на страницу, где были стихи:

"Есть в далёкой стране,
На другом берегу,
Что нам снится во сне,
Но досталось врагу".

В книге отряд анархистов распевает эту песню при совершенно драматической ситуации. И меня очень поразили эти стихи (то ли они платоновские, то ли это цитата, народная песня — настолько народен Платонов, по-моему, что различить иногда трудно. Да и не важно для меня это, тем более, что к тому времени большая часть моей пьесы была уже написана). И я вдруг понял, что не могу, не могу просто обойтись без этой песни. И вот в последней трети сочинения появляется мужской хор — тенора и басы. Причём, основной голос у теноров и, как бы унтертон октавный вниз, как "отражение" — басы, поющие на "градус" тише теноров, которые сами тоже ведь поют очень тихо и очень таинственно и, кстати, опять же в так называемом "обиходном ладу". И может быть поэтому песня напоминает "знаменный распев", как мне правильно

кто-то об этом сказал, а я ведь не использовал никакого чужого распева. И в результате, как видите, опять получилось, что у меня в очередной раз оркестровая-то пьеса "не вышла", а получилась хоровая, но с огромным оркестровым вступлением, которое чуть ли не раза в два больше, чем сама песня. И оказалось, что всё это — лишь предъикт хоровой песни. Вот так, непроизвольно сложилась форма...

— Сочинение посвящено Александру Раскату?!

— Это мой душевный друг, который уже не первый год живёт за рубежом. Раньше мы очень часто встречались в «Доме творчества». И даже у меня было ощущение, что мы как "двойники", то есть музыку писали, конечно, разную, но воспринимали всё, смотрели на всё почти "одними глазами". Это замечательный композитор. О нём можно много, очень много говорить. В последние годы я лишился многих друзей: одни за рубежом, другие умерли. Но слава Богу, с Сашей, как и со Славой Шутём, мы общаемся — и во время их наездов в Москву, и по телефону. И вот поскольку Саша Раскатов мне подарил когда-то книгу Платонова и заодно посвятил ещё и свою музыку — свой изданный «Круг песен», то я как бы в шутку "отомстил" ему своим посвящением.

— Когда состоялась премьера?

— В прошлом году — в 1998-м на «Московской осени» в Концертном зале института Гнесиных.

— И в чём исполнении?

— А исполнял «Московский Армянский камерный хор». Изумительнейший, бесподобный по особому качеству звука коллектив, поющий главным образом литургическую музыку армянскую и русскую, и ещё обработки армянских народных песен. Лучшего исполнения литургии Комитаса, например, я не представляю.

— А кто руководит этим хором?

— Нелли Андриасян. Её хор божественный просто, не побоюсь вот такого слова. И лучшего исполнителя для моего «Платонова» придумать было просто не возможно. Мне буквально повезло.

— А чей был оркестр?

— Министерства обороны. Дирижировал Виктор Луценко — это молодой и, по-моему, очень способный дирижёр...

«Исчезновение»

1995;

для баяна, виолончели и струнного оркестра;
dur. 17'

— Это 1995-й год, и получилось довольно важное сочинение, хотя написано чрезвычайно быстро в силу определённых обстоятельств.

— А что это за обстоятельства?

— Просто я был приглашён участвовать во втором фестивале современной музыки, который проходил в Москве¹⁸⁶. Первый фестиваль, если помните, состоялся в 1995 году с Губайдулиной, Пяртом и Сильвестровым — совершенно неподобный и единственный в своём роде фестиваль. А во второй (московский) вошли также произведения Беринского и Сергеевой. И вот для этого фестиваля мне и было предложено написать сочинение. А непосредственно предложение сделал Владимир Тонха.

— Вы сказали "чрезвычайно быстро". Что это значит?

— Ну, если взять, скажем, произведения 1980-х годов, так там иногда я год писал какую-нибудь вещь. А вот в следующем десятилетии почувствовал, что уже такую роскошь себе позволить не могу, о чём очень сожалею, потому что на самом-то деле произведение должно создаваться только так, по-моему глубокому убеждению. Конечно, за исключением тех блаженных состояний, когда оно рождается вообще помимо воли, вот как-то потому, что "не могло не родиться". И с начала 1990-х годов всё чаще для меня вставала проблема заказанных сочинений, а я уже был в достаточно солидном возрасте, уже далеко за сорок. И в каком-то смысле почувствовал себя опять мальчиком совершенно: всё к сроку, чтобы быстро, для жёсткого такого-то состава, так, а не иначе. То есть, музыку, конечно, предоставлялось писать любую, но ведь раньше каждое моё произведение рождалось вне этого, оно рождалось из каких-то других — принципиальных — побуждений.

— И каких именно?

— А я и сам не знаю.¹⁸⁷

— С этим "просыпаешься"?

¹⁸⁶ В 1996-м году — Д.Ш.

¹⁸⁷ Композитор засмеялся в этот момент.

— Нет! Если уже знаешь, то и не надо писать. Зачем? Момент завязки — это тайна, это такая же интимная тайна, как рождение человека. Из чего оно рождается? Вот, видишь смутно произведение, вот как бы рождается его облик. А как это объяснить? Скажем, «Возвращение домой»¹⁸⁸. Я видел, действительно, некое возвращение домой, но видеть — это не значит обязательно видеть какие-то конкретные пейзажи, дорогу. Иногда, конечно, я "вижу" какие-то пейзажи, которых как бы никогда и не видел в своей жизни, в её осознанной части что ли.

— Такие виденья — это какие-то звуковые миражи?

— Нет! Никаких звуковых миражей.

— Но вы говорите, что их ощущаете. Что это означает?

— Я не знаю — это как облик. Я сейчас поневоле процитирую Хиндемита, его высказывание о том, как рождается произведение. Один раз только одному композитору удалось это сказать, потому что вообще это не дано, это даже запретная как бы тема. Он говорил, что произведение должно рождаться так, как мы видим рождение, вспышку ночной зарницы. Вот мы видим эту вспышку, и мы видим как бы мгновенно какой-то пейзаж, мы можем сказать, что увидели всё, но впоследствии мы ничего не можем сказать о каких-то деталях, подробностях. Но это настолько манящее видение, что оно толкает нас, оно уже сильнее нас — это уже видение, которое влечёт, и ты идёшь, как в рай, ты хочешь его удержать, чтобы оно не исчезло и... Это совершенно необъяснимое явление. Это ощущение того, что это было, что это есть, что это нужно материализовать, пока оно из памяти не ушло, но по мере материализации оно, конечно, что-то теряет. Но всё равно это счастье, если ты чувствуешь, что ты приближаешься к нему, что ты на нужном пути.

— А заказанный состав вы варьировали?

— Нет. Он, кстати, такой же, как в «Семи словах» Софии Губайдулиной: два солиста — баян и виолончель и струнный оркестр — тоже буквально её состав — 15 струнных, то есть пять первых, четыре вторых скрипки, три альты, две виолончели, один контрабас. Мне ещё тем интересен этот состав, что здесь нет моих любимых ударных. Мне иногда "от противного" тоже интересно писать,

¹⁸⁸ «Возвращение домой» — 1981; для баритона и тринадцати инструменталистов (два струнных квартета, два фортепиано, валторна, два исполнителя на ударных инструментах); сл. Д.Щедровицкого; dur. 13'.

вот как здесь — совсем без ударных.

– И играют вас тот же Липс и Тонха!

– Да, всё та же пара. Ну, на этом, правда, может быть, сходство и кончается. И это моё произведение не рождалось из заданного инструментального начала. Мне трудно писать, когда говорят: "Вот, напишите для баяна, виолончели и струнного оркестра". А почему я должен, собственно говоря, писать для баяна и виолончели? С какой, собственно говоря, стати? Тут либо полное поражение (и такие случаи возможны и даже, может быть, были, полные мои поражения), либо Бог помогает и какой-то возникает всё-таки образ произведения, который смыкается с необходимостью писать для конкретного состава. Я поехал тогда с отчаяния в Иваново, потому что знал, что в Москве я не сосредоточусь. Ах, нет! Всё-таки что-то, по-моему было. За день, два, три до отъезда возникла просто буквально первая фразка, кстати, похожая на «Музыку для Ангела». Но это и всё! То есть, что-то возникло и даже как бы ответ оркестра. А это уже мысль, правда? Я почувствовал, что от этого можно уже идти куда-то. Но и, вместе с тем, здесь есть ещё одно обстоятельство, о котором я говорил раньше в связи с «Колыбельной» и «Agnus Dei»¹⁸⁹. Но я повторяюсь всё-таки. Есть так называемые "гаммы Буцко", они же — обиходный звукоряд, они же, если уже говорить в историческом контексте, греческие соединённые тетрахорды, которые выводились из натуральных интервалов, а не из наших темперированных. Но, увы, у меня нет возможности оперировать с натуральными интервалами. Тем не менее, когда я работаю даже на таком темперированном инструменте, как рояль, с этими тетрахордами, то у меня всё равно есть ощущение, что я попадаю в мир натуральных интервалов. Сильнейшее ощущение. Это, конечно, иллюзорно, я понимаю, и всё же меня ощущение это двигает, оно вдохновляет. И при этом опять же ничего я не теряю из того, что уже имею. Есть и некоторые ноты, которых я избегаю, но это избегание даёт мне выверенное ощущение регистра. И любой звук, взятый

¹⁸⁹ «Героическая колыбельная» — 1991; секстет для валторны, большого барабана, фортепиано, скрипки, альты и виолончели; dur. 17'.

«Agnus Dei» — 1993; для хора, ударных и органа, dur. 10'.

вне всего этого "условия", становится фальшивым, он становится "неправдивым", как бы негармоничным в этом, так сказать, мире. Но зато те, другие, они дают поразительную красоту гармоническую. Красоту, в которой каждый звук оказывается на своём месте как бы. И особенно в аккордике это ощущается изумительно. Вот что именно здесь, скажем, *фа-диез* в малой октаве и что он не может быть, скажем, во второй или в первой октаве, что он может быть только здесь. Понимаете? Вот это, так сказать, третья данность, которая очень важна для целого ряда моих сочинений и в частности для этого.

А что это за "ряд Буцко"? Давайте вспомним снова. Во-первых, исходно даётся тот обиходный звукоряд, который принят у нас в церковной музыке: *соль, ля, си, до, ре, ми, фа, соль, ля, си бемоль, до, ре*. А у Юры это ещё и дальше вверх и вниз продолжается. Это его гениальное открытие, сделанное в 1960-е годы. Мне он, правда, об этом не рассказывал, а рассказывал Красильников, который говорил с таким вдохновением, что, наверное, заронил во мне мысль, что действительно в этом есть, если хотите, некое будущее и некое, может быть, даже разрешение того хроматического кризиса, в котором мы находимся, кризиса, связанного с излишней хроматизацией, излишней плотностью звуковой материи уже противоестественной даже. И при работе с Юриным рядом наша звуковая материя становится снова естественно разрежённой. При этом возможны в с е з в у к и, если мы продолжаем идти по ряду вверх или вниз до крайних, так сказать, точек клавиатуры, то охватываются все звуки хроматические, так называемые. Но в целом это получается диатоническая какая-то хроматика, или хроматическая диатоника. Как угодно! Понимаете? Но зато каждый звук на своём месте, в своём регистре — это очень важно, он не произвольно берётся то здесь, то там, отчего возникает дисгармоничность, ненужная плотность, "душность" какая-то, а наоборот — ясность, гармоническая ясность, регистровая обусловленность каждого звука во всеобщей гармонии. И удивительно, какая хрупкая, прозрачная, осмысленная получается аккордовая ткань. Так что это было то, с чего необходимо было начать...

Ну а теперь о "структуре". Я, кстати, одну вещь забыл в прошлый раз сказать. Вот в «Музыке для Ангела»¹⁹⁰ ещё одна пора-

¹⁹⁰ «Музыка для Ангела» — 1995; трио для саксофона, вибратона и вио-

зительная вещь получилась сама собой — я, что называется, тут "ни при чём" — это получилось один единственный раз. Вот посмотрите, она начинается с ноты *си* и кончается на ноте *до-диез*. А вместе с тем и временной ряд тоже начинается с условной "ноты *си*" и кончается на *до-диез*. Это поразительное совпадение. И вот, если в основе структурной идеи моего сочинения должен лежать некий "атом", как, например, двухтактный атом в «Мемории»¹⁹¹ или тот же двенадцатитактовый в «Музыке для Ангела», то здесь в «Исчезновении» он уже не тактами измеряется, поскольку такты меняются по величине, а числом четвертей. Считаем: 3, 5, 6, 3, 2, 5 — 24 четверти — вот мой "атом" — 24 четверти.

– Целая "молекула".

– Да, наверное. И вот дальше этот "атом" или "молекула" выдерживается уже неукоснительно, раз уж так он сложился естественным образом, потому что всё-таки работа с рядами идёт спонтанно: что-то вы напели или что-то у вас возникло просто, но дальше — дальше оно стало законом. Возникнув спонтанно, оно становится законом, то есть эта двадцатичетырёхчетвертная единица, она стала законом, но возникла-то она как живое, как непридуманное. Главное — момент возникновения, что бы он был живым, а возникнув, он уже бросается как бы на стёкла Вечности. И возникает свой "узор"! А этот "узор", он уже в миллионах отражений светится: и здесь, и там, и там, и здесь. Какая-то система зеркал вступает в свою, так сказать, стихию. Везде отражается этот начальный атом. Наверное, в этом и смысл шёнберговской системы заключается. Неслучайно есть и «Сюита зеркал» Волконского — хотя название, казалось бы Гарсиа Лорки, но Волконский понимал, что это зеркала совсем не простые, а, может быть, какие-то Божественные.

Ну, а дальше всё просто — 24 четверти до каждой цифры — всё естественным образом складывается, и каждая цифра даёт нам контрастный материал: вот условно, например, мной называемая "азбука Морзе" — с ответными пиццикато струнных — это материал! Оказывается, и на одном звуке повторяемом рождается не-

лончели; dur. 14'.

¹⁹¹ «Memoria 2». Концерт для ударных, клавишных и струнных — 1978; dur. 14'.

«Музыка для Ангела» — 1995; трио для саксофона, вибратона и виолончели; dur. 14'.

кий "словарь Морзе", который тоже может быть материалом (для меня, во всяком случае).

И ещё что для меня важно в материале сочинения. Это все те же мои "птичьи мотивы". Это ещё один "генетически" важный момент. И он идёт от моей ранней «Сонаты...»¹⁹². Там материал прямым образом ассоциировался с "птичьим языком". А дальше? А дальше он в конце концов настолько вошёл в плоть и кровь, как говорится, что вы находите его и в «Музыке для Ангела», и в других моих сочинениях, а здесь он даже сознательно проводится, именно как таковой, как "птичий язык". Вот смотрите, например, здесь даже у баяна, когда он играет в сверхвысоком регистре (цифры 4-5 и 31) — это уже, так сказать, неземное пение какое-то. Правда? Какой-то регистрово неземной голос.

Вообще, когда я говорю о птичьем элементе, мне, конечно, видится в нём нечто большее. Это какая-то символика, где в малом — что-то очень большое. Это не пенье обычное, конечно, птичье, это понятно. Здесь что-то громадное заложено и больше ничего нельзя развивать. Всё! Оно себя показало, оно в себе даёт массу кодированной информации. Я так это понимаю. И эти виолончельные ответы, которыми я даже горжусь¹⁹³ — настолько они мне нравятся, это поразительный эффект. При всей их явно тональной природе, они все выверены и как двенадцатитоновые образования и к тому же и обиходно, то есть поразительный получается гармонический эффект.

— Ритм с самого начала программировался?

— Нет! До момента, когда начинается первое как бы "отражение", он писался свободно, совершенно свободно, уверяю вас. И разве это (пусть и в таком как бы примитивном преломлении), разве это не из области птичьего пения?

К тому моменту, как была закончена «Memoira», прошло много времени, и у меня стало выстраиваться как бы иное понимание "обратного" движения времени. Когда я работал в «Мемории», то, скажем, двутакт, который идёт в обратную сторону, "ракоходом" — это был просто тот же двутакт, но идущий в обратную сторону, то есть он никуда не исчезал, он был. Теперь я это понимаю немножко иначе.

¹⁹² «Соната для шести» — 1973; флейта-пикколо, флейта, кларнет, альт, виолончель, контрабас; 2 части; вариант для фортепиано; dur. 6'.

¹⁹³ Цифры 31-32 — Д.Ш.

– Что вы имеете в виду? Ракоход перестает быть ракоходом?

– Нет! Не совсем так! Но это очень трудно объяснить, очень трудно словами пересказать, хотя это для меня предельно ясная и простая в работе вещь. То есть, если я обозначаю здесь условное *соль* (цифра 8), то в отражении это для меня совсем другое *соль*, потому что всё здесь идёт в обратную сторону от этого *соль* (цифра 34). Понятно?

– Нет.

– Ну, вот, если вы крутите магнитофонную ленту в обратном направлении, то вы слышите, как от этого, условно, "*соль*", от этого момента или точки всё пошло в обратном направлении, и вы уже не берёте этот материал как *соль*. Для меня "*соль*" — это только а к ц е н т, только обозначение грани. Вот, я был там по ту сторону грани, а здесь оказался по эту её сторону — как бы в другом измерении...

– Александр Кузьмич! Скажите, пожалуйста, а как, по-вашему, выглядит здесь форма? Каждая новая буква — это новый раздел, а что получается в целом?

– Эти разделы для меня не форма, а только её потенции — это стихия. А форма в таком, может быть, схоластическом, немецком понимании — это есть нечто твёрдое, но твёрдое, в котором запечатлевается живое. Ну, как бы огонь, как выражалась Соня¹⁹⁴, огонь в гранитных стенах. То есть, исторически, форма всегда одна и та же — это есть одновременно и контрастность и вариационность, это всё время "одно и то же", но каждый раз оно в новом обличье. Форма — она и принципы, и она же и какие-то структуры. И вот, если эти принципы переносить на конкретное сочинение, то они становятся как раз конкретной формой. А структура для меня — это некая формообразующая единица во времени или последовательность таких единиц и это как бы и "сетка", которая накладывается на форму, которая держит её, или, лучше, "поле", на котором вызревает форма. И мой идеал формы — когда она сама по себе и легко возникает из исходного импульса. Вот здесь я чувствую, например, некую сонатную форму — и контрастную и разработочную её сферы. Есть, условно, раздел "А", есть, условно, раздел "В" — как бы "главная и побочная партии". Но мне не хочется так говорить. На самом деле всё главное, всё главное. Эти

¹⁹⁴ София Губайдулина.

понятия из другого мира. Есть "твёрдое" и "рыхлое" — может быть так. И это "В", оно возникло не потому, что я захотел, чтобы оно возникло, оно само возникло, причём каждый материал, который здесь представлен вначале, получает обязательно дальше своё отражение.

И здесь ещё обо одной вещи нужно сказать. В этом четырёхчастном цикле у меня складывается как бы маленькая (понимаете, в веберновском смысле, конечно) симфония, где предельно сжаты все параметры, предельно сжаты во времени. Мне этот принцип чрезвычайно дорог. Но мне кажется, что это и моцартовский принцип, а не только веберновский, потому что у Моцарта тоже колоссальное значение имеет работа в малых пространствах и для него как бы не существует малого или большого в обыденном значении. Всё важно: нет ни малого, ни большого, грубо говоря. И вот в этом моём цикле получается, что это первая часть — это как бы, условно, "соната". А здесь (вторая часть) получается Скерцо — здесь такая импульсивность скерцозная всё время. Но самое интересное, что вот я в какой-то момент пришёл к очередному соль и время остановилось (третья часть): до сих пор оно длилось, я ощущал его ток, и вот оно остановилось на этом соль (ставшем звуком), и этот звук соль оказался растянутым на всю третью часть. Но часть эта написана свободно, если хотите, как система обертонов от соль: ре – соль – си – до-диез – ре – ми – фа и так далее. И остановилось время, время "уткнулось", так сказать, в этот звук. Идёт некая речитация, речитация, совершенно свободная, вне рядов, вне временных структур, и эта речитация связана с монологом, обращённом к умершему другу.

– Вся третья часть?

– Вся. Это часть памяти Бориса Тобиса, и эта речитация — это обращение к нему. Речитация свободная, то есть вдруг в "строгое" вошло "поле свободы". А в смысле "формы" — наоборот: там было движение, а здесь всё остановилось, и осталась только "голая музыка души".

– Эпитафия?!

– Да. Эпитафия! И это очень важно (кстати, вся эта часть может исполняться и отдельно, независимо от цикла, как самостоятельная пьеса). А затем — финал — снова всё задвигалось и вступила снова "система зеркал" в свои права. Здесь и quasi веберновская гармоническая структура, то есть "его фактура", и здесь

опять возникают в верхних фактурных слоях "птицы": на фоне выдержанных аккордов струнных идёт разговор в высочайшем регистре виолончели и баяна.

– А почему пьеса названа «Исчезновение»?

– В память о друге, который вот взял и вдруг почему-то ушёл из нашей жизни. Ведь и сам материал здесь тоже исчезает, потому что от моего ряда не остаётся ничего, кроме первого "акцента", а в конце пьесы от звуков я перехожу вообще только к одним стукам — струнники постукивают пальцами по деке, а затем и это исчезает, и в 36-й цифре дирижёру ничего не остаётся, как дирижировать "пустотой".

Но подробнее я ничего уже не помню. Нужно смотреть черновики.

– К сожалению, многое забывается. Вот и Эдисон Васильевич Денисов тоже отдельные моменты вспоминал с трудом.

– Это очень тяжело. Тем более, что у него и черновиков-то не было...

«Фантазия для скрипки и оркестра»

1996;
dur. 12'

— ...Я понял, что всё имеет свой конец. И эти мои блаженные мечты, что я нашёл, наконец, музыку, которую теперь буду в себе нести и нести, они лопнули как мыльный пузырь — всё-таки я продолжал писать каждый раз по-разному. А в данном случае получилось так, что вмешался заказ, который я получил сразу буквально после фестиваля современной музыки, то есть в марте 1996-го, когда исполнялись «Исчезновение», «Agnus Dei» и «Музыка для Ангела»¹⁹⁵. И вот там же Кремер играл как раз какую-то вещь, кажется, Арзуманова, если я не ошибаюсь, а душой, так сказать, этого фестиваля была Соня Губайдулина. И вот она-то и познакомила за кулисами меня с Гидоном, и он сходу буквально предложил мне написать произведение к шубертовскому юбилею, который должен был состояться в начале будущего года. Следовательно, времени оставалось уже, в сущности, мало. А вы же знаете, какой я "лентяй" — пишу очень медленно, я не люблю, когда меня торопят. Это у меня вызывает сразу предъинсультное состояние. Гидон говорит: "Саша, ну, вот вы, может быть, напишите мне несложное сочинение, как-то ассоциируемое с Шубертом — год Шуберта и у меня будет концерт, где я смогу исполнить его сочинения и ваше. Но, пожалуйста, несложное, чтобы долго не учить". Вот такое шутовское как бы предложение. И я, конечно, был счастлив, с одной стороны, что потрясающего уровня музыкант ко мне обращается, но, с другой стороны, я очень испугался, потому что чувствовал, что чтобы соответствовать Кремеру, нужно хотя бы года три об этом думать. А здесь опять всё та же ситуация: быстрее, быстрее, быстрее! Кроме того, им был и ограничен состав. Он сказал, что желательно, чтобы в этом произведении был обязательно гобой (можно даже два гобоя, даже две трубы), но это ни в коем случае не должен быть большой симфонический оркестр. И

¹⁹⁵ «Исчезновение» — 1995; для баяна, виолончели и струнного оркестра; dur. 17'.

«Agnus Dei» — 1993; для хора, ударных и органа, dur. 10'.

«Музыка для Ангела» — 1995; трио для саксофона, вибафона и виолончели; dur. 14'.

единственно, что я у него "выторговал" — ударные. И ещё я спросил: "А если будет не два гобоя, а два фагота и два гобоя"? Но он опять: "Пусть тогда будет всех по одному" (то есть и валторну можно). Но мне нужны были три, не меньше трёх ударников. "Считайте это моим как бы пороком, но я не могу без ударных". Мне и интересней и свободней тогда работать. В общем, как-то мы "сторговались" в конце концов. Однако всё равно от этого не легче: концерт-то был уже назначен на январь будущего года, а разговор наш происходил в марте или начале апреля, и я сразу уже в состоянии паники. А тут вдруг ещё звонок от Андрея Михайловича Волконского из Франкфурта о том, что мне предлагают беляевскую стипендию, то есть предлагают поработать, посидеть месяца два или три во Франкфурте на квартире, принадлежащей фонду Беляева. И вся "пикантность" момента заключалась в том, что заказ-то Кремера был оформлен через издательство «Сикорский», а это издательство, которое тогда находилось в состоянии "войны" с беляевским издательством. Ну, и я об этом Волконскому, естественно, вынужден был сказать. Конечно, может быть, мне и не надо было ему говорить. Лучше бы я это скрыл. В конце концов, там можно было просто "отдохнуть", потому что я для них уже к тому времени написал «Маленькую заупокойную мессу», ещё до стипендии, то есть как бы задним числом. Но я не могу никогда врать и не хочу врать. У меня вообще вечный страх, что меня заподозрят в чём-то, что я кого-то обманываю. Короче говоря, так или иначе, но я поехал туда писать "чужое" сочинение, хотя и привёл этим своим сообщением в недоумение и Волконского, и Пярта, который тоже говорил со мной тогда по телефону. И, конечно, если бы я там не прожил эти два месяца, то я бы ни за что не написал для Кремера (эта вся предыстория может быть и не так интересна, но я должен её рассказать). Так что именно в эти два чудесных франкфуртских месяца я и написал большую часть «Фантазии...».

Я уже заранее знал, что лёгкое для Гидона произведение не напишу, потому что это просто невозможно для меня. Ну, вот как Рахманинов, когда ему предложил написать пьесы "средней трудности" для фортепиано какой-то американский издатель, он ведь сказал, что нет для него более трудной задачи, чем написать пьесы "средней трудности" для фортепиано. Вот и я написал не просто трудное, а можно сказать, сверхтрудное сочинение для Гидона, чем, кстати, очень его "подвёл" (ну, поставим это слово в кавыч-

ки).

— Разве для него существуют технические проблемы?

— Конечно, нет! Проблем технических для него не существует "Подвёл", потому что у него тоже было мало времени. У него же нескончаемое состояние концертных гастролей, а я ему "подсунул" вот такую довольную серьёзную вещь. Но, с другой стороны, я очень уже к тому времени хорошо представлял стиль игры Гидона и даже выражение лица, с которым он играет, если хотите, и манеру, и улыбку, или вот то, как он движется по сцене, всю пластику игры, так сказать. В общем, я понял, что должен снова похоронить все свои мечты о блаженной тихой музыке, о всяких обиходных ладах, и написать концертную виртуозную вещь. Да ещё как-то связанную с манерой игры такого гениального скрипача, как Гидон...

Ну, поначалу всё, естественно, не очень шло, хотя я как бы старался даже и трудности обратить в какую-то форму. Для начала я решил, что это будет маленький концерт. И, кстати, первая часть этого концерта немножко "обязана" «Посвящению сыну»¹⁹⁶, которое тоже начинается с соло. И это соло — уже ярко концертное, хотя концертов инструментальных у меня, как таковых, собственно говоря, и нет (не считая, конечно, опыта с ударными). И к тому же, чуть ли не впервые в своей жизни я решился написать какое-то буффонное даже начало. Буффонное! Возможно вот так повлияла и манера игры Кремера: я почему-то одновременно представлял себе и какого-то скрипача из народа, еврейского или румынского, и, одновременно, гениального, уникальнейшего, единственного профессионала. Я, кстати, до сих пор не могу забыть впечатления от игры одного скрипача в ужгородском ресторане — это было в 1968 году. Понимаете? Как-то всё смешалось: какие-то "шагаловские" образы с представлением о "мировом уровне" игры (не знаю, как ещё это объяснить). Хотя, конечно, в музыке здесь нет ничего конкретного, народно-жанрового (или почти нет), то есть явно апеллирующего к "массовой" культуре, но тем не менее — этим как раз и объясняется вот такое начало «Фантазии...». И вместе с тем, надо было помнить ещё и о Шуберте. К счастью, уже во Франкфурте я вспомнил фразу Гидона, что сама ассоциация с Шубертом может быть любого типа. Она может быть в виде цитаты музыкальной, допустим, или даже в виде цитаты литературной. Но

¹⁹⁶ «Посвящение сыну» — 1992; для флейты и ансамбля; 2 части; dur. 18'.

я об этом, к сожалению, вспомнил именно во Франкфурте, а у меня там не было никаких писем Шуберта в русском переводе. И тогда почему-то вошла в голову знаменитая "рыба": "Знаете ли вы украинскую ночь. Нет! Вы не знаете украинской ночи" — неточная цитата из гоголевской «Майской ночи». И произнести эту фразу я решил предоставить дирижёру. Тут какое-то как будто чудо произошло (но о нём чуть позже). Короче говоря, я посчитал в тот момент, что сделаю просто "рыбу", которую потом, в Москве заменю на фразу самого Шуберта. И под неё я подложил некую ностальгически звучащую музыку, которая то ли ассоциируется с Шубертом, то ли с какой-то украинской даже песней (как я это сейчас уже понимаю), то ли чуть ли не с Дунаевским. И потом, кстати, я вспомнил, уже совсем задним числом, что когда я в детстве занимался по «Фортепианной школе» Николаева, там была песня Дунаевского как раз очень похожая на то, что вот здесь оказалось в моей «Фантазии...». Но это, конечно, неважно. Важно только то, что здесь есть такая ткань странная, как бы вторгающаяся (а ля Шнитке, вероятно) в мир "колючий и буффонный". И получилось так, что эта ткань породила даже некий взрыв в фактуре: вся эта буффонность вдруг "разразилась" как реакция на псевдошубертовскую или псевдоукраинскую музыку, буквально "снопом" каких-то "стрел" разлетающихся — то ли птичьи голоса, то ли какие-то разметававшиеся (не знаю) искры или духи. И, в общем, получилась какая-то, чуть ли не "майская ночь" действительно, хотя дело было во Франкфурте, и писал я это франкфуртской, а не украинской ночью! Ну, и кроме того, отчасти, наверное, и опыт «Ноктюрнов»¹⁹⁷ сыграл здесь тоже свою роль — вторая часть там ведь тоже близка по фактуре этому материалу, хотя в первой части «Фантазии...», правда, это всё более строго организовано, более "серийно". Но долго об этой части говорить не хочется, потому что она маленькая — это как бы прелюдия, собственно говоря. Прелюдия, в конце которой снова повторяется соло Гидона и снова текст: "Нет! Вы не знаете украинской ночи", но уже не на ми миноре, а на соль. И этот соль минор как бы оказывается своего рода доминантой к До мажору, который как раз приходится на Адажио, то есть на вторую часть, которая собственно говоря эту вещь и "сделала".

¹⁹⁷ «Ноктюрны» — 1972, 1982; для камерного ансамбля; 3 части; dur. 15'.

У меня ведь и раньше средняя часть иногда оказывалась главной, начиная с ранней хотя бы «Симфонии...» и кончая «Kleines Requiem»¹⁹⁸. Кстати, вот это Адажио из «Фантазии...» перекликается, на мой взгляд, гармонически, да и фактурно, и, пожалуй, интонационно с «Kleines Requiem». И это Адажио держит всю форму сочинения, безусловно. Иначе получалась какая-то не очень серьёзная музыка, так скажем. Это настоящая кантиленная часть цикла. И здесь как раз использована эта изумительная манера Гидона, ему, по-моему, одному свойственная (я больше ни у кого такого не слышал): удивительная способность так играть в высочайшем регистре скрипки — труднейшем, высочайшем регистре. Здесь скрипка играет не то, чтобы во флейтовом регистре, а зачастую даже в регистре пикколо. И на концерте я убедился, что не ошибся, потому что в принципе это очень опасный регистр для среднего скрипача, да ещё в такой протяжённой музыке. Очень опасный. Возможна простая фальшь, элементарная фальшь. Но Гидон! Гидон это играет бесподобно! У него скрипка звучит как совершенно неземной инструмент.

- Волшебный!
- Волшебный! Да!

Кроме того, здесь очень "заявлены" ударные. Ну, они, конечно, действуют и в первой части. У них вообще много всяческой игры. Но во второй части, они начинают вести свою драматургическую линию параллельно с остальным оркестром, ну вот, как это было в «Посвящении...»¹⁹⁹, то есть ударные начинают солировать наравне со всеми, и создаётся вот та фактура, вот то отношение ударных и остального оркестра, которое меня всегда влекло. Но при этом они могут быть тихими, они как бы исподволь ведут свою линию — мягкий такой пласт, который всё время обновляется, живёт, так сказать, наряду со всем окружением. Но, хотя эта музыка изначально вполне кантиленная, она вскоре претерпевает довольно сильное драматическое развитие, которое вдруг обрывается в общей "гранд паузе" и затем? Затем только несколько заключительных тактов, где впервые, кстати, я пишу это обозначение — «Ада-

¹⁹⁸ «Симфония для оркестра» — 1969; dur. 30'.

«Маленькая заупокойная месса» — 1994; для голоса и струнного квартета; dur. 15'.

¹⁹⁹ «Посвящение Бетховену». Концерт для ударных и малого симфонического оркестра — 1984; dur. 18'.

жио» (и как характер, и как темп)²⁰⁰, и это самый медленный темп во всей музыке.

Ну, а дальше была проблема финала, которая почему-то (а почему я не могу сказать, не знаю) неожиданно здесь довольно легко решилась. Финал, мне кажется, всегда показатель мастерства любого композитора. Композитор, не владеющий финалом, по существу не владеет формой. А что такое проблема финала? Для меня это — увидеть сразу произведение, уже приступая к нему. Увидеть целиком! Мне кажется, что это виденье у меня тогда было. Я сейчас не помню детали, но думаю, что если бы не было этого виденья, то и не было бы самого произведения. И этот, так сказать, условно быстрый финал, решён следующим образом. Уже с первого такта появляется музыкальная цитата из Шуберта. Я сейчас объясню какая (если об этом не сказать, кстати, то этого никто и не заметит, возможно). Вот то, что делает вибрафон в начале — это нечто иное, как трансформированная партия фортепианного сопровождения из шубертовской «Форе́ли». Эта гениальная песня имеет совершенно, как часто у Шуберта, самостоятельное фортепианное сопровождение. Очаровывающее совершенно. И, кстати, Шуберт настолько любил эту песню не только за мелодию, но и за это сопровождение, что он буквально в этом же виде перенёс его в свой знаменитый "форельный квинтет". Но, обратите внимание, я сразу начал здесь с в а р и а ц и и — как бы — я начал с доведенной буквально до неузнаваемости темы сопровождения. Она сразу у меня даётся в каком-то фантастическом виде. Условно я называю эту музыку "водяной", то есть здесь происходит какая-то особая драма недоступная, так сказать, человеческому глазу, какая-то потусторонняя, как бы из подводного царства. (Это просто для объяснения такого несколько фантастического характера музыки. Действительно, фантастического!) И ударные, в этом смысле, играют здесь выдающуюся роль, потому что здесь всё строится на теме вибrafона, которой отвечают другие ударные инструменты (колокольчики, temple-block`и, тарелки), но её элементы у них звучат более отдельно что ли, более пунктирно. А целиком эту формулу проводит только вибрафон. А что же делает скрипка? Она тоже ведёт себя так же — она тоже отвечает по-своему вибrafону, и у неё тоже варьируется ритмический мотив Шуберта. А дальше? А

²⁰⁰ 14-я цифра партитуры — Д.Ш.

далее вспоминается первая часть с её "разлетающейся" музыкой, которая, если помните, отталкивалась там от "темы украинской ночи", то есть здесь появляется опять движение шестнадцатыми, и в конце концов всё это движение шестнадцатыми перекидывается на оркестр и превращается в одну сплошную беготню. То есть здесь, в третьей части возвращается не буквально, конечно, но та же музыка, что была в первой.

Кстати, в этом финале очень активно работает рондообразность.

– Рефрен — это варьированный Шуберт?

– Конечно. И эта тема сменяется так называемой "беготнёй" скрипки; потом снова вибрафон-рефрен и скрипка снова уходит как бы на второй план — от неё остаются только блёстки, блёстки-ответы, как у ударных; затем снова возвращается та же "беготня" скрипки. Ну, а дальше? Дальше я уже поступил по-новому: я объединил партию вибрфона с той "беготнёй", которая была у скрипки, но теперь уже идёт у всех струнных (а солирующая скрипка вообще выключена). И в результате получается какое-то любимое моё "оркестровое окно". А это "оркестровое окно" — это "драма подводного царства" (так её назовём, немножко с ироническим оттенком), и она буквально врзается в соло-каденцию скрипки, у которой совершенно противоположный характер в этом эпизоде²⁰¹. И вот тут, вслед за каденцией, возникает нечто интересное в тембровом решении финала: на фоне всё той же формулы Шуберта (у скрипки) в п е р в ы е появляется рояль, который играет а ля челеста — правой рукой в самом высоком регистре, а левой — тремя октавами ниже канон на тему шубертовской «Форели» (почти буквальная цитата)²⁰².

– А почему опять "почти", а не точно?

– А потому, что я люблю именно неточное цитирование. По моему, я говорил вам об этом когда-то в связи с «Героической колыбельной»²⁰³. Ведь там я вообще всё делал исключительно "по памяти".

– И здесь тоже "по памяти"?

– Тоже. Я даже не открывал ноты Шуберта (говорю вам ис-

²⁰¹ *Meno mosso* — Д.Ш.

²⁰² 21-я цифра — Д.Ш.

²⁰³ «Героическая колыбельная» — 1991; секстет для валторны, большого барабана, фортепиано, скрипки, альты и виолончели; *dur.* 17'.

кренне), цитировал, вот, как "цитируется", то есть со всеми ошибками возможными, если хотите. Мне кажется, это не страшно, это живее, чем буквальное списывание материала. Но мало того, что цитируется какая-то просто сказочная, почти рождественская по настроению музыка, так затем возникает снова этот "украинский" (так его назовём) ностальгический кусочек из первой части. Только здесь его исполняет уже сам Кремер (там, в первой части ведь это играл оркестр, а у скрипки была "буффонная музыка"), и в своём гениальном высочайшем регистре²⁰⁴. Затем пауза и несколько такое "свириное" как бы заключение, которое начинается с "динамической" волны ударных. Ну, а далее к ним присоединяются все остальные инструменты и, наконец, фантастически виртуозное заключение скрипки чрезвычайной трудности — она уносится в запредельный регистр. В общем, такое получилось сочинение.

— Скажите, пожалуйста, а кто должен произносить текст в этом сочинении?

— Да! Теперь о тексте. Когда я вернулся в Москву, произведение не было ещё вполне закончено, и моя жена, которая очень много занималась Шубертом в связи со своими радиопередачами на «Орфее», она-то и вспомнила замечательную, вполне соответствующую этому куску фразу, которой Шуберт ответил одному из своих многочисленных друзей. Он пишет: "Ты спрашиваешь, почему я не пишу весёлую музыку (я сейчас немножко могу что-то забыть, но смысл такой), а я не знаю существует ли вообще весёлая музыка". То есть это некое кредо Шуберта, кредо всего его творчества. На самом деле Шуберт, как я думаю, вообще объективно интересен тем, что он, после вот невероятного взлёта европейской школы в лице Моцарта и Бетховена, пришёлся как раз на период, когда эта кульминация сменилась естественной реакцией, то есть образовалась некая стилистическая пустота. И хотя он жил в одно время с тем же поздним Бетховеном, но уже повторять ничего было нельзя, и по многим причинам. С моей точки зрения, эпоха Шуберта — это "вечерний закат" великой немецко-австрийской традиции в музыке. И вот эта невероятная грусть, которая есть у Шуберта — человека "моцартовски одарённого" — он ведь явился как новый Моцарт, но на другом совершенно историческом фоне, — эта грусть для меня очень понятна, хотя это трудно перевести в слова. Почему я это так понимаю? Я просто чувст-

²⁰⁴ 22-я цифра — Д.Ш.

вую. Его окружали новые люди, пришло новое наполеоновское и постнаполеоновское время, которое породило совершенно новые ситуации в европейском мире. Пришла, кстати, и новая публика, новые, так сказать, вкусы, новые требования к музыкантам, то есть вот всё то, что принято называть эпохой романтизма (а я бы лучше сказал индивидуализма), и рождается традиция индивидуализации стиля каждого композитора, традиция, которая со временем превратится в жёсткое обязательное условие, хотя бы в том же нашем XX столетии. И у Шуберта я ощущаю всё время это "вечернее состояние" заката великой традиции, причём даже не только музыкальной, а именно культурной. И первым вот это состояние уловил, мне кажется, как раз именно Шуберт, потому что прежние мастера в своей основе более жизнестойчивы, более оптимистичны как бы...

Так вот о тексте. Текст должен читать всегда только дирижёр. И когда я послал ноты, то вызвал очень большое удивление Кремера: "Причём здесь украинская ночь?" Я ему по телефону или письменно (я уже не помню) сказал, что вот есть ещё и фраза самого Шуберта, которую можно поставить в партитуру взамен, если его не устраивает моя "украинская ночь".

- Ну и что получилось на концерте?

- Прошло всё просто замечательно. Это оказалось одно из самых радостных событий в моей жизни, эта премьера в Амстердаме.

- Вам прислали приглашение?

- Прислали, и всё было остальное абсолютно предусмотрено. Но, главное, оказалось, что дирижировал этим произведением Лёва Маркиз — старый знакомый нашей семьи. (В то время он был, кстати, главным дирижером оркестра «Новая Симфониетта Амстердама».) И когда я приехал, уже всюду шли оркестровые репетиции, и на них я окончательно понял, какую же работу я задал Кремеру: вместо небольшой пьесы написал ему просто маленький концерт, да ещё такой, который только его уровня скрипач и может сыграть. (Что он, собственно, гениально и сделал!) И что ещё было любопытно, Лев Маркиз категорически отказался исполнять немецкий текст, а настоял, что будет читать "украинскую ночь". Он видимо интуитивно почувствовал какую-то струю идущую к моей музыке от «Майской ночи» Гоголя или от каких-то образов, порождённых этим миром (то есть хотел я того или нет,

но я написал какую-то бесовщину явно гоголевскую). Так что, несмотря на то, что всё это шло вразрез с пожеланием Гидона, дирижёру удобнее, вольготнее оказалось не немецкую фразу произнести, а именно русскую. И это, уверяю вас, замечательно звучало в «Концертгебау».

— А исполнение?

— Исполнение изумительное просто. Какое нечасто приходится слышать. Ведь мало того, что это зал исторический, где исполнялись многие великие сочинения (те же, скажем, «Страсти...» с Менгельбертом баховские), так именно здесь, я ещё и услышал как гениально Гидон играет мою музыку. Передать это чувство у меня слов нет.

— А как публика реагировала?

— Прекрасно. Всё прекрасно. Это был гениальнейший концерт Гидона, ну и один из просто сказочных дней всей моей жизни.

— Другие исполнения были?

— Были. Были. Потом Гидон меня пригласил в Вену, где он играл «Фантазию...», правда, с другим оркестром, с бременским. И там произносился уже немецкий текст. И во всех остальных случаях, кроме Киева, куда он меня тоже приглашал на исполнение, читался только текст письма Шуберта, как и было договорено. А в Киеве, где дирижировал Роман Кофман, (один из лучших исполнителей музыки Сильвестрова, кстати сказать), опять было естественным исполнить с украинским текстом. Причём все эти исполнения состоялись в течение, можно сказать, полугода, целый "букет" исполнений. Всего же их было не меньше десяти. Такой счастливый год у меня выдался — 1997-й год. Я даже мало написал в том году, потому что он весь как бы ушел на переживание «Фантазии...».

«Танго "Hommage a Guidon"»

1997;

для скрипки и камерного оркестра;

dur. 8'

– Это тоже заказ Кремера?

– Да. Гидон сказал: "Саша! Напиши танго для меня". Ну я и написал вот такую шестиминутную пьеску. Для танго, может быть, шесть минут, и много, но вообще-то получилось просто маленькое сочинение для скрипки и как раз того камерного оркестра, которым Гидон руководит. Называется он, кстати, «Кремерата Балтика». Оркестр этот создавался, если не ошибаюсь, в Риге, но потом в него влились музыканты из Эстонии, Литвы. В общем, получился балтийский такой оркестр. Но в нём есть и русские музыканты, конечно. В основном — это всё молодёжь и даже студенты, которых Гидон с собой довольно часто возит и к тому же приглашает на все свои фестивали в Локкенхаузе. И это танго он с ними играл, по-моему, больше даже, чем мою «Фантазию...»²⁰⁵.

Ну, что об этой вещи можно сказать? Я о ней могу сказать немного. Танго вообще-то мне не приходилось писать (за исключением оперы²⁰⁶, пожалуй. Там есть танго). И поэтому мне пришлось делать то, чего я никогда до этого не делал. К тому же я прекрасно понимал, что в своём танго я не могу соответствовать, скажем, уровню того любимого гидоновского композитора, который постоянно писал эти танго. Я ни на что такое и не претендовал. Просто знал, что должен написать, справиться с предложением для меня весьма непривычным. И решил для начала, что оно будет традиционно "додекафонным" (для меня). Тем более, что со своей серией я привык и люблю работать. Что же касается каких-то числовых моментов, которые могут быть для кого-то интересны, и что касается структуры, формы этого сочинения, то тут я использовал опыт «Kleines Requiem»²⁰⁷.

Это сочинение состоит (если не ошибаюсь) из 18-ти шеститак-

²⁰⁵ «Фантазия для скрипки и оркестра» — 1996; dur. 12'.

²⁰⁶ «Влюблённый дьявол» — 1989; сцены для голосов и инструментов; либр. В. Хачатурова по повести Жака Казота.

²⁰⁷ «Маленькая зауспокойная месса» — 1994; для голоса и струнного квартета; dur. 15'.

тов. А состав здесь — только струнные. Правда, опять же я не удержался от некоторого количества ударных, то есть в момент кульминации у меня оглушительное соло большого барабана, от которого можно подскочить буквально²⁰⁸. Ну, и немножко я сохранил, конечно, традиции самого жанра. Во всяком случае ритм танго не забыл. Но, вообще-то, ориентироваться на что-то мало мне свойственное я не умею, честно говоря. Мне это не дано. Плохо это или хорошо — не знаю, но ничего с собой поделать не могу и никогда не мог.

— А что были и такие попытки?

— Естественно, были. И не один раз даже. Вот и здесь также. Вступление — шесть тактов, где тема только нащупывается ещё как бы. Где здесь танго? Бессознательная, пожалуй, здесь есть какая-то ориентация, конечно, но только разве что на ритм. А потом? Потом главная цифра — 7, в которой я прихожу к той простоте, которая только и должна быть свойственна этому жанру. Ведь он не "от лукавого". И он, если взять его происхождение, его сущность, то здесь не должно быть какого-то лукавства композиторского или какой-то особенно изощрённой техники. И я как раз так и поступил. То есть всё, что идёт до 7-й цифры — это как бы подготовка только, а затем звучит простой "хорал", но "хорал" поначалу на фоне ритма, который предлагается большому барабану. И этот хорал — совершенно тональный (хотя и "додекафонный" одновременно). И здесь именно найдено было как раз вот то "чувство танго", которое, мне кажется, делает эту пьесу немножечко выше среднего уровня.

— А где Кремер играл «Танго "Hommage a Guidon"»?

— Он играл его по всей Европе, и даже в Америке. А вот в Москве никогда.²⁰⁹

²⁰⁸ Композитор засмеялся при этих словах.

²⁰⁹ А.К.Вустин: "...пока я не дожил до своего 60-летия. 10 ноября 2003 года Гидон и его оркестр сыграли моё «Танго...» в «Международном Доме музыки»" (из бесед с композитором 2007 года).

«Послание»

1997;

для фортепиано

— С чего здесь начать?

Так уж получилось, что, с одной стороны, это счастливое время, связанное с «Фантазией...»²¹⁰, но, с другой стороны, эти несколько лет совпали с самыми для меня трагическими событиями, я имею в виду смерть моего друга Бориса Тобиса и смерть Эдисона Васильевича Денисова. Но говорить мне не хочется об этом, потому что всё равно такое пересказать нельзя никакими словами.

— Это "послание Денисову"?

— Да. Вот так я решил назвать эту вещь. А возникла она в связи с тем, что Володя Тарнопольский предложил в 1997-м году провести в рамках «Московской осени» концерт из произведений, посвящённых памяти Денисова, то есть это было задумано практически в конце 1996-го года, сразу после смерти Денисова.

— К кому он ещё обратился?

— К Караеву, к Каспарову и ещё многим другим композиторам. Но для меня это тогда совпало с поездками на исполнение «Фантазии...»; потом вот «Танго»²¹¹ сочинялось и одновременно неожиданно пришёл ещё заказ от знакомой пианистки написать пьесу для её "клавирбенда", который должен был состояться на фестивале в Донауэшингене. А пианистка эта —Ирина Катаева, дочь нашего замечательного музыканта, тоже, увы, покойного, Виталия Витальевича Катаева, который когда-то играл моё «Каприччио»²¹². Сама же Ира в своё время играла мое «Возвращенье...»²¹³ в паре с Анатолием Дукором. И вот она и вспомнила каким-то образом обо мне, хотя тогда жила уже во Франции не пер-

²¹⁰ «Фантазия для скрипки и оркестра» — 1996; dur. 12'.

²¹¹ «Танго "Hommage a Guidon"» — 1997; для скрипки и камерного оркестра; dur. 6'.

²¹² «Каприччио» — 1977, 1982; для женского голоса, хора басов и инструментального ансамбля (на три еврейские темы из сб. М. Береговского); 3 части; dur. 15'.

²¹³ «Возвращенье домой» — 1981; для баритона и тринадцати инструменталистов (два струнных квартета, два фортепиано, валторна, два исполнителя на ударных инструментах); сл. Д.Щедровицкого; dur. 13'.

вый год, и поскольку её пригласили в Донауэшинген в качестве пианистки, она стала набирать репертуар и вот предложила мне написать пьесу. Так что у меня была сложная задача: мало того, что написать «Танго» для Гидона (что для меня не совсем просто было), так одновременно пришёл заказ и от Иры и, кроме того, что-то написать памяти Эдисона. И тогда я решил объединить два заказа в одном: решил, что для Иры напишу вещь памяти Эдисона, что и было мною сделано. Не знаю: удачно это сочинение или нет. Я говорю это без всякого ложного кокетства или лукавства. Я, действительно, вот не нашёл себя в фортепианной области, и лучшее, что у меня здесь есть — маленькая пьеса «Lamento»²¹⁴, которая идёт всего три минуты, где найдено что-то всё-таки. Найдено, я чувствую это!

– А «Торопецкие песни»²¹⁵?

– «Торопецкие...»? Их, кстати, Ваня Соколов очень хорошо играет. Но ведь это совершенно не фортепианная вещь — по фактуре какая-то странная.

Так вот, в «Послании» всего две части. Более медленная (условно медленная) — первая часть. Она как бы особенно ламентозная, более горестная (так я сказал бы). Правда, здесь есть и как бы вихревой эпизод.

– *Piu mosso*?

– Да, *Piu mosso*. Но в целом — это всё-таки "ламентозная" часть. А вторая часть — я здесь немножко вспомнил молодого ещё Денисова, как его тогда понимал (конечно, ничто нельзя воспроизвести заново, но это вышло само собой).

– Вы имеете в виду его «Три пьесы для фортепиано в четыре руки»?

– Да. Вот эти и даже ещё более ранние додекафонные пьесы. А «Три пьесы...» — мне кажется, вообще одно из его самых самобытных сочинений для фортепиано. И, возможно, это воспоминание и натолкнуло меня на соответствующую фактуру. Я не скажу, конечно, что буквально подражал ему, но как-то всё-таки фантазию это разбудило именно в таком направлении. Да! И ещё здесь есть вот эти ноты *d – e – es* — постоянная его интонация-монограмма²¹⁶. Особенно часто во второй части Ну, естественно,

²¹⁴ «Lamento» — 1998; для фортепиано; dur. 3'.

²¹⁵ «Три торопецкие песни» — 1972; для фортепиано; dur. 7'.

²¹⁶ А.К.Вустин: " Удивительно, что это 2 – 3 – 4 звуки моей "серии жиз-

кроме этой интонации, первая и вторая части связаны и через мою серию, и через мою двенадцатикратную систему...

– Какова композиционная роль этих частей по отношению друг к другу?

– Ну, формально, по внешним очертаниям, это как бы вступление и основной раздел, потому что вторая часть в два раза больше первой, если не в т р и. Но вообще — это рассматривать лучше как единое, как одно целое, так же как «Белую музыку»²¹⁷, которая фактически одночастна, хотя формально тоже двухчастна. Так и здесь: медленная первая и более оживлённая вторая часть, но в этой оживлённой второй части всё время есть о б р а щ е н и е к м у з ы к е п е р в о й. А в конце (это тоже важно!) тут ещё как бы один знак Эдисона появляется — Ре мажор (правда, с добавочным фа-бекаром). А Ре мажор, вы знаете, чем он был для Денисова — тональностью Света.

– Когда состоялась премьера этой пьесы?

– Играла её Ира Катаева в 1998-м году в Донауэшингене. Это летом было, в июле. И я должен сказать, что она, судя по записи, замечательно сыграла, причём дважды (по традиции этого фестиваля).

– А кто играл на концерте памяти Денисова в Москве?

– Там играл Миша Дубов. Они разные, конечно, очень пианисты. Ира такая импульсивная, не рациональная по складу, а Миша — он "рационалист", безусловно. И в данном случае его рационализм оказался очень уместен, потому что он играет с максимальной выверенностью формы и безусловным пониманием...

ни" (из бесед 2008 года).

²¹⁷ «Белая музыка» — 1990; для органа; изд.: Hamburg, Sikorski, 1991; dur. 10'.

«Трио»

1998;

для фортепиано, скрипки и виолончели;

dur. 12'

— Это особенное для меня сочинение, если позволено будет так сказать. Правда, время тут какие-то детали опять-таки стёрло. Но, в общем, вы знаете о моей любви к некоторым числам и моём понимании ф о р м ы как к в а д р а т а ч и с л а в ряде вещей. Вот, скажем, как в «Мемории» — двенадцать, умноженное на двенадцать, или совершенно сознательное восемнадцать на восемнадцать в «Kleines Requiem»²¹⁸. Встречалось и число семь — в «Возвращении...»²¹⁹ и так далее. Много обычно говорят о числах-символах, но меня волнует в первую очередь, формообразующая роль чисел, их способность организовать время. А символы? Они вытекают сами собой из этой способности. Как правильно какой-то человек сказал, музыка — это всегда некий бессознательный счёт. Бессознательный — хотим мы того или нет. Я когда-то говорил вам, как, например, африканские барабанщики играют абсолютно бессознательно двенадцатикратные музыкальные формулы. И фольклористами это обнаружено и записано: каждый раз повторяющиеся и точно укладывающиеся в двенадцать временных единиц формулы. Причём всегда разные по рисунку. И это может быть целая "партитура", целый ансамбль, когда один барабанщик повторяет одну формулу из двенадцати единиц, другой другую и так далее, каждый свою. И, значит, это объективное природное свойство человеческого сознания. И, следовательно, число двенадцать неслучайно занимает столь почётное место в музыке и играет огромную роль не только в звуковысотности, но и, что особенно важно, во времени. А для себя я также, кроме этого, вывел, что вообще любой исходный временной материал может быть уложен в двоичное число или троичное, будь то число исходных восьмых

²¹⁸ «Memoria 2». Концерт для ударных, клавишных и струнных — 1978; dur. 14'.

«Маленькая заупокойная месса» — 1994; для голоса и струнного квартета; dur. 15'.

²¹⁹ «Возвращение домой» — 1981; для баритона и тринадцати инструментов (два струнных квартета, два фортепиано, валторна, два исполнителя на ударных инструментах); сл. Д.Щедровицкого; dur. 13'.

или четвертей, например, или же — тактов (имеются в виду, естественно, равные такты). А, скажем, е с л и 48 четвертей, как в «Agnus Dei»²²⁰, у к л а д ы в а ю т с я в р а з н ы е т а к т ы, то есть меняется размер, то сама цифра, которая объединяет вот эту изначальную структуру в 48 четвертей, она остаётся неизменной, то есть получается некий "большой" такт на 48 четвертей. Я говорю наверное слишком долго, но мне нужно всё объяснить, потому, что я теперь подхожу к произведению в этом смысле итоговому. И я его пока не превзошёл ещё в этом отношении. Дело в том, что в «Трио» так уж получилось, что я сумел объединить свои любимые числа, то есть и 12, и 15 и 18 в одном произведении сразу.

— Это происходит в разных частях?

— Нет, и в одновременности тоже. Но об этом пришлось бы долго рассказывать.

Во-первых, всё это подчинено двенадцатикратности, каждый, так сказать, этап развития, и по закону же двенадцатикратности идут и все обращения, то есть обращения каждой структурной единицы. А во-вторых, если взять отдельно каждую часть, то что мы видим? Сколько цифр в первой части? Это восемнадцатикратная часть.

— А где здесь "работает" число пятнадцать?

— А пятнадцать — во второй части.

— Проверьте, пожалуйста.

— Пожалуйста, проверю. Вот, всё правильно — 14-я цифра последняя.²²¹ Но число двенадцать, оно здесь в е з д е. Это общее, что пронизывает всё структурное мышление. Числовой закон — это принцип, который постоянно работает у меня, как у тех же африканских музыкантов или, скажем, у Бетховена, то есть этот закон просто во мне живёт, я с ним связан всей жизнью своей, но при этом делается всё, чтобы музыка б ы л а с п о н т а н н о й, чтобы она производила ощущение импровизационного потока. Вот, я говорю о числах, о всяких рациональных вроде бы вещах, но я считаю эти числа не только "рациональными", а едва ли не живыми существами. И эти числа, как таковые, в музыкальной форме играют грандиозную, если не фундаментальную роль, и ме-

²²⁰ «Agnus Dei» — 1993; для хора, ударных и органа, dur. 10'.

²²¹ Как и во многих других сочинениях, у Александра Вустина проставленная цифра отмечает обычно пройденный, а не новый раздел — Д.Ш.

ня ничто так не вдохновляет, как работа с вот таким образом понимаемыми числами. Но для меня важно и то, чтобы слушатель об этом ничего "не знал", чтобы он слушал музыку как таковую...

«Трио» написано достаточно быстро, то есть даже сверхбыстро, чуть ли не за месяц с небольшим. Я тогда поехал дней на двадцать в Иваново и там и написал его в основном. А в Москве мне пришлось потом только немножко доработать.

Оно двухчастное, как многие мои сочинения, и первая часть, опять же является здесь как бы прелюдией, прелюдией ко второй, главной части, которая есть не что иное, как т о к к а т а почти от начала до конца (кстати, токкат у меня мало, поэтому на это может быть стоит обратить внимание)...

Почётная роль в ансамбле принадлежит роялю, то есть на первом месте — откровенно стоит рояль. Вот Юрий Смирнов, наверное, поэтому как-то особенно и откликнулся на него — пианисту есть что поиграть здесь, безусловно.

Но эта токката не совсем простая, потому что она к концу пьесы вдруг обрывается, и возникает совершенно н о в ы й т е м б р о в ы й п л а с т.

— Опять хор инструменталистов!

— К сожалению, опять (хотя это уже всем надоело, наверное): то есть скрипач и виолончелист, кроме того, что играют, они ещё и поют верхний голос своей партии²²². Они играют "аккордом", а верхний голос своих сменяющихся аккордов они ещё и напевают, но именно н а п е в а ю т, а не поют. Чуть-чуть, так сказать, чтобы было ощущение тембра какого-то необычного. Но мало того! Пианист при этом ещё и шепчет текст латинского реквиема, и как раз тот текст, который не был использован мною в «Kleines Requiem»: "Дай им вечный свет, Господи", то есть получается, что это опять "поминальное сочинение" (что-то у меня много накопилось поминальных сочинений). Кроме того, есть поминальная музыка и в первой части. Откуда там вот это Lamento? Вначале вроде бы ничто не говорит о нём — идёт просто обыгрывание у струнных двух звуков серии: *си-бемоль* и *ре-бемоль* — какая-то странная, если не фантастическая музыка; потом следующие два звука обыгрываются у рояля — *ми* и *соль*; затем все вместе обыгрывают те же звуки, и вот ряд "задвигался", и соло рояля

²²² 11-я цифра — Д.Ш.

небольшое²²³ — три такта. Там три такта, здесь три такта, и вот получилась такая завязка, причём, сразу, без вступлений берётся основной материал. Но и это ещё не весь материал части. Другой, не менее важный материал возникает уже в 7-й цифре. И заметьте, везде терцовость (ведь в моём ряду терции играют почётную роль). И вот уже совсем новый материал, то есть, собственно, *Lamento*, которое здесь напоминает обычное литургическое пение, обычный такой литургический хорал²²⁴. Всё остальное дальше — это развитие того, что здесь уже есть (какая-то разработочность всего). Но вот, кстати, новый и важный по звучанию момент в 12-й цифре. Видите? Возникает своего рода "пение струнных" на гаммообразном бурном "потоке". И это, кстати, ещё один пример того, что я научился писать додекафонию так, что её "не слышно" — здесь просто идёт "широкий мелос", то есть мне удалось здесь достичь такой свободы материала, когда вообще эта техника как таковая уже абсолютно не видна. Вот, первый раз это особенно заметно было в «Музыке для Ангела»²²⁵, а второй раз уже здесь. То есть для меня додекафонная техника как бы на "второй план отошла", она уже работает абсолютно свободно от всяких "обязательств". Я долго искал этой свободы, чтобы как бы и не видно было ряда моего звуковысотного и моей временной техники. И в результате — новое какое-то сочинение получилось, найдено новое состояние эмоциональное.

— А какие, с вашей точки зрения, связи между первой и второй частями играют здесь важнейшую роль?

— Ну, самые общие, естественно: ведь первая часть — это вступительный раздел, вводный, так сказать, ко второй, основной.

— А по фактуре?

— По фактуре — это сильнейший контраст. Но так получилось помимо моей воли. Я поначалу искал материал для второй части, а потом просто почувствовал, что нужна Токката. Одновременно появилась идея "хора". И, собственно, почему такое название: «Хор»? Не только потому, что струнники поют в конце, а он и с самого начала для меня обозначился как п р о т и в о в е с клавишной токкате. И в этом смысл всей такой фактуры — хорал с

²²³ 3-я цифра — Д.Ш.

²²⁴ 8-я цифра — Д.Ш.

²²⁵ «Музыка для Ангела» — 1995; трио для саксофона, вибратона и виолончели; dur. 14'.

токатой. Притом материал токкаты имеет как бы свои фактурные подразделы: он может быть импульсивным, гаммообразным, а в 3-ей, скажем, цифре, где уже все принимают участие в токкатном движении, он пунктирный, "отрывистый". И во всём этом есть некая рондообразность даже — это как бы $A - B - A_1 - B_1$ (7-я цифра) и A_2 (8-я цифра — ещё более мощное развитие). И в конце концов это всё "входит" в 11-ю цифру, но перед этим появляется краткий, такой маленький хоральный переход, когда остаётся только скрипка и виолончель (это очень важный момент, важный в драматургическом именно отношении), и далее — 11-я цифра — они поют с закрытым ртом: гудение какое-то. Затем просто экстатический мрачный взрыв со скрябинскими интонациями, вероятно, потому, что развитие ряда попало на звуки *до-диез, ре, фа, соль, си*, что даёт возможность выстраивать аккорды, вызывающие ассоциации со скрябинскими — в них есть намёк на обертоны от звука *соль* (13-я цифра). И затем (14-я цифра) врывается материал токкаты. И вместе — это кода всего сочинения, которая складывается из двух разделов, то есть из материала 13-й цифры и 14-й...

— Почему сочинение посвящено Татьяне Рексрот и венскому ансамблю?

— Так я уже говорил, что у меня большая часть произведений заказных пришлось на 1990-е годы. И это тоже заказное. А заказ пришёл непосредственно от Тани. Её фамилия в прошлом, кстати, была Порволь. Она и известна как автор ряда статей как раз под именем Порволь.

— Где она публиковалась?

— В основном, за рубежом, но зато о русской музыке. А в этот ансамбль входят русский пианист Юрий Смирнов, затем Анджело Мандоцци — это виолончелист и наш, опять же, скрипач Борис Кушнир. Но заказ пришёл именно через Таню.

— Когда прошла премьера?

— А вот исполнения-то как раз до сих пор нет. Оно планировалось на 1999-й год, на весну и чуть ли не в Берлине на «Музиктате». По-моему, так называется этот фестиваль. На нём когда-то играл мою «Белую музыку»²²⁶ Цахер. Но они почему-то не сыграли. А почему? Я не знаю, по каким-то причинам. Но я получил, правда, невероятно восторженное письмо от Юры Смирнова, что ему очень нравится сочинение, что они уже перевели его на ком-

²²⁶ «Белая музыка» — 1990; для органа; dur. 10'.

пьютер и слушают через компьютер, и что оно полностью его устраивает. Его письмо у меня хранится. Оно мне, конечно, очень приятно, но ещё приятнее было бы, если бы они сыграли всё-таки.

— А зачем им понадобился компьютер?

— Так они сказали, что у меня просто "ужасный почерк", и поэтому перевели всё на компьютер, и теперь они будут играть по партиям, которые им уже компьютер выдал. Но вот каждый раз всё откладывается и откладывается. По последним сведениям, они должны сыграть это довольно скоро: как мне говорила Таня Рексрот, которую я недавно видел на «Московской осени» (она приезжала на несколько дней), то как будто даже летом будущего года, то есть уже 2000-го.²²⁷

²²⁷ А.К.Вустин: "Впервые «Трио» сыграли в Казани в 2000 году, на фестивале «Европа — Азия» (замечательные музыканты: Юлия Блинова — фортепиано, Рустем Абязов — скрипка и Ирина Лаптева — виолончель), а потом — в Сигтле (США) — Михаэль Шмидт, Дэвид Сэйби, Иван Соколов, и, наконец, на моём авторском концерте в Доме композиторов" — Мария Ходина, Ольга Галочкина, Михаил Дубов (из бесед с композитором 2007 года).

ЧАСТЬ III.

ТВОРЧЕСКИЕ КОНТАКТЫ, ДРУЗЬЯ, ИСПОЛНИТЕЛИ, ФЕСТИВАЛИ И ПРОСТО О САМОМ ВАЖНОМ...

— ...Не было ли у вас ощущения чьего-либо конкретного влияния со стороны тех, с кем вы учились рядом? Я помню, что в одной из наших бесед вы подчеркнули, что старались в те годы быть как бы в стороне от большинства студентов.

— Я не то, чтобы старался оказаться в стороне. Я просто не мог как-то слиться долгое время ни с кем. Была какая-то может быть растерянность на первых курсах — я попал ведь тогда в мир для меня очень серьёзный, и как-то растерялся вероятно.

— Но почему? Неужели другие студенты были настолько вас сильнее?

— Это субъективное ощущение. Меня всегда удивляло в то время (и сейчас, между прочим!), как здорово у кого-нибудь что-то выходит! Как это получается!

— Альфред Шнитке рассказывал мне, что он видел себя в студенческие годы совершенно "серым", а Денисов — что писал абсолютно академическую музыку, и он же говорил, что то же происходило и с Софией Губайдулиной. Вот и вы говорите, что чувствовали себя в принципе таким же. Тогда скажите, пожалуйста, кто же был рядом с вами совсем другого "цвета"?

— Ну, у меня был замечательный курс. Особенно первый: Буцко, Банщиков... Банщиков, кстати, просто был гений какой-то. Он тогда с Кнайфелем приехал в Москву из Питера (Кнайфель, кстати, в то время ещё не был композитором для нас, а, скорее, был замечательным виолончелистом и исполнителем сочинений Гены Банщикова). И вот я считаю, что они сильнее были меня. Я не склонен, конечно, драматизировать, это обстоятельство. Просто говорю, что был растерян. Может быть, это даже естественно. Понимаете? Я это вижу и по своему сыну. Это, видимо, воспроизводится из поколения в поколение. Сыну ведь тоже всё время кажет-

ся, что он хуже других, и это у него какая-то просто мания — это как проблема роста не только физического, но даже творческого. Я впервые стал преодолевать свою закомплексованность только когда попал в издательство, где, глядя на редактируемые мною ноты других авторов, начал думать: "Собственно говоря, почему я не могу свой «Струнный квартет» хотя бы напечатать?". Вот с этого всё и началось.

— Имена Банщикова, Буцко, Кнайфеля сегодня очень хорошо и заслуженно известны. Это так! Но я, зная ряд их сочинений тех лет, не могу сказать, что вы им в чём-то уступаете.

— Нет! Дело не в этом совсем. Уступаю — не уступаю. Не в этом дело. Просто они очень сильные композиторы, очень. И вообще мне трудно говорить о вершинах. Это естественно. Но уже тогда они для меня были очень сильными студентами и просто яркими личностями.

— А чем они отличались от вас?

— Сейчас не помню. Но точно знаю, что именно так было.

— Но ведь за вами "Мерзляковка", а это — "сила".

— Да, сейчас и я могу сказать так, конечно. Но в консерватории всё же была другая среда и профессура мощная, как вы хорошо знаете. Вот, я вспомнил сейчас Нейгауза — это же был один из самых светлых и выдающихся людей в нашем музыкальном мире! И вообще у меня тогда возникло ощущение, что я попал в какое-то очень, очень серьёзное место. Но это у меня совпало одновременно и с моим личным кризисом, который начался ещё в училище на последнем курсе. И на него наложилась новая студенческая среда, а тут я ещё и в армию "загрел". И тогда я решил: как судьба положила, так пускай и будет. Правда, на третий день уже пожалел, что не нашёл способа отсрочить эту армию. Ну, да ничего страшного, как оказалось, не произошло.

— А Кнайфель и Банщиков, они же из Ленинграда приехали поступать? Значит, вроде бы должны были тоже испытывать какой-то комплекс?

— Нет! Наоборот! Мне кажется, люди, которые приезжают издалека, особенно с Востока откуда-нибудь или из Сибири, они более такие "нахальные" в хорошем смысле слова. Они обычно завоёвывают мир. А мне ничего завоёвывать не надо было в Москве, просто я чувствовал какую-то энергию колоссальную вокруг себя: сильные личности, сильные судьбы. И все мне казались та-

кими невероятными умницами, интеллектуалами. Это очень трудно объяснить сейчас. Я чувствовал тогда какую-то повышенную интеллектуальную заряжённость в воздухе. Ведь в "Мерзляковке" я учился, в основном, рядом с девочками. Там я был единственный на курсе студент "мужеского" пола. А тут попал в сильную мужскую среду с яркими очень индивидуальностями. Неважно, кто из них там был первый, выдающийся. Но все — личности! Понимаете? Там же не только были двое, которых я назвал, — там был ещё и Юра Глухов — очень интересный человек. А потом, когда после армии я вернулся, то оказался снова на втором курсе. Но уже в другом составе. И вот здесь появился и Алик Рабинович — он был фантастически, по моцартовски одарённый; потом небезызвестный вам Жора Дмитриев, Земцов Женя и ещё интересные другие композиторы. Но особенно, конечно, впечатляющей для меня оказалась всё-таки именно первая моя группа — доармейская.

— А чьи-либо конкретные влияния вы всё-таки при этом ощущали?

— Нет. Пожалуй, нет. Я просто искал себя скорее "на стороне". У меня уже был тогда друг "на всю жизнь": Боря Тобис. Я ездил часто к нему домой, мы у него много прослушали, между прочим, музыки не авангардной, а, скорее, просто новой европейской музыки. Я помню как Айвз меня потряс, Хиндемит. Были и ещё какие-то интересные композиторы. Помню хорошо, как "Снежная", или "Сияющая вершина" Блумдаля меня потрясла совершенно своей многокрасочностью. То же самое — с Уильямом Шуменом. Это тогда был, кстати, любимый американский композитор Бори Тобиса. И на меня он произвел сильнейшее впечатление. В общем, были какие-то интересные и важные для меня тогда личности-стимулы.

— А откуда у него оказались эти записи?

— По-моему от Андриасяна, с которым он дружил тогда тоже. А потом ведь и в нашей консерватории оказалась богатая фонотека. Там, естественно, тоже возможности слушать расширились почти до невероятных границ (по моему тогдашнему ощущению). Но тем, что принято сейчас называть "советским авангардом", я на первых курсах не был заражён совершенно.

— О каком авангарде вы говорите?

— Ну, посмотрите: «Сюита зеркал» Волконского написана в 1960-м, «Солнце инков» Денисова — в 1964-м году, и так далее.

— Но ведь это только несколько сочинений, они не могли влиять на вас как какое-то мощное отечественное течение. Авангард — это в те годы прежде всего всё же западный музыкальный мир.

— Да, пожалуй. Наверное это так. Но для меня авангард западный начался, скорее, в начале 1970-х годов, когда я уже закончил консерваторию и когда в фонотеке Радио я обнаружил записи не только оркестровых пьес Шёнберга и Веберна, но, например, и Ксенакиса.

— А Шёнберга и Веберна в исполнении Булеза?

— Да, его в первую очередь — вот это было настоящее впечатление! И, вот, ещё за два-три года до этого, когда Булез приехал в Москву (если помните, это был 1967-й год), он исполнял Берга и Веберна. Потрясающе впечатление было от концерта. Как он продирижировал «6 пьес» Веберна²²⁸, потом Берга «Песни на слова Антельберга» и отрывки из его «Воццека». Ошеломляюще просто! Впечатление настоящего откровения!

У меня сейчас есть весь Веберн с булезовским исполнением и, кроме того, я слушал его с Крафтом, но это уже более старая традиция. И в чём-то даже есть преимущество у Крафта, хотя, конечно, Булез блестящий, большой дирижёр. Но Крафт! Есть у него какое-то очарование подлинности, первичности. Может быть, благодаря особой какой-то точности, даже большей, может быть, сухости, но очарование подлинности есть именно у Крафта! Я не ругаю Булеза, я только хочу сказать, что это просто разные очень исполнения.

Так что немножко слушал я и западный авангард, и наш. Но, во всяком случае, после того как покинул Радио (слава Богу!) при помощи Фрида и оказался в издательстве «Советский композитор», да ещё в кругу таких личностей, как Слава Шуть и Дима Смирнов, — вот именно тогда и начался не прекращающийся до сих пор период моей композиторской самостоятельности. Вообще влияет, конечно, всё. Даже бессознательно. Воздух даже влияет. Где-то Шостакович ходит рядом иногда...

— Скажите, Александр Кузьмич, а какие контакты у вас были в те годы с не музыкантами, но людьми тоже из творческой среды?

— Пожалуй, что и никаких.

— А сейчас?

²²⁸ «Шесть пьес для оркестра» ор. 6.

— Сейчас есть. Не то, что это какие-то постоянные и частые контакты, но есть. Например, я иногда вижусь с Олей Седаковой — нашим огромным поэтом. Или, вот, во второй половине 1970-х годов я познакомился с Дмитрием Щедровицким, на стихи которого написал «Возвращение домой»²²⁹. Это было колоссальное для меня тогда переживание. Он вообще — личность. Не только поэт. И хотя я всё-таки индивидуалист, но...

— Стараетесь не идти за кем-то?!

— Я очень боюсь этого. Я вообще очень боюсь безусловного и такого "стопроцентного" как бы влияния. Я считаю, что оно в принципе губительно. Может быть, это подсознательное какое-то сопротивление. При том, что тот же Щедровицкий оказал колоссальное влияние на меня. Он — автор тысяч и тысяч стихов. И он не только, кстати говоря, поэт, но и философ, и филолог, и исследователь мировых религий. Можно сказать даже, профессиональный теолог. У него и специальное образование, и, кроме того, какой-то собственный путь самообразования.

— Он вас старше?

— Нет. Наоборот — моложе меня. Он моложе на 10 лет. Но я с ним давно уже не виделся...

С Ольгой Седаковой я познакомился через её тогдашнего мужа (композитора и художника) — Валеру Котова. Такой замечательный музыкант, большой мой друг. Когда он переехал из Ленинграда в Москву и женился на Оле Седаковой, я стал бывать у них. Это где-то с 1986-го года началось.

И потом среди наших друзей — и жены моей, и моих собственных — есть и художники замечательные. Вот, например, Иван Николаев — художник монументалист. Значительный художник, огромный можно сказать (и его жена, тоже художник — Дедова-Дзядушинская). Целый, можно сказать, космос художественной интеллигенции московской. Это всё люди огромного масштаба. Однако я чувствую себя в этой области как-то неуверенно. Я не могу давать им оценки. Я только чувствую их значение, значимость. Последнее по времени знакомство — изумительный человек и писатель — Георгий Балл.

— Для меня здесь важно понять, насколько и как могло зна-

²²⁹ «Возвращение домой» — 1981; для баритона и тринадцати инструменталистов (два струнных квартета, два фортепиано, валторна, два исполнителя на ударных инструментах); сл. Д.Щедровицкого; dur. 13'.

комство с этими людьми повлиять на ваше творчество. Не напрямую, конечно, когда вы пишете на чьи-то стихи или под влиянием чьих-то разговоров, а, скорее, как нечто неосознанное — общение с человеком и вдруг — порыв. Мне хотелось бы понять, почему вы вдруг сели за стол, прочтя чьи-то стихи, и именно в связи с ними стали работать.

— Нет! Такой прямой зависимости у меня не было никогда. Хотя, правда, знакомство с Митей Щедровицким — это было, пожалуй, очень бурным влиянием. Но тогда я был моложе. А влияние поэзии Оли Седаковой я, конечно, ощущаю как не менее сильное, не менее глубокое, но я уже стал теперь как бы другим всё-таки, уже большим стал, так сказать. Да и раньше, честно говоря, я сопротивлялся любым, даже самым сильным влияниям. Понимаете, мне трудно говорить о них. Это сложно. Я просто чувствую величину крупных людей, духовную их величину, их, невероятный творческий масштаб, но их влияние...

— А по-моему общение с такими людьми всегда вольно или невольно проявится в вашем творчестве. Вопрос только времени, степени этого влияния и его осознанности. И раз вы чувствуете их масштаб, значит, и влияние есть...

— А это по Блоку. Помните, как сказал ему один молодой поэт: "Вы знаете? Мне очень мешает ваше существование, Александр Александрович!" А Блок грустно ответил: "Я вас понимаю". Я скорее сказал бы, что такие общения наполняют, делают счастьем моё существование — это так, и это безусловно, конечно, так. Но, естественно, что может быть энергетика и отрицательная, и даже такая, когда с человеком просто вредно общаться — и не потому, что он неприятен, а потому, что он "забирает", как бы отнимает у вас силы. Да! Он отнимает и, можно сказать, даже изматывает. Это бывает.

— А такое не происходило у вас, в частности, с исполнителями. Особенно с теми, которые явно "тормозили" то, что вы хотели бы выразить?

— Нет! С исполнителями — нет! Потому что я общаюсь либо с такими людьми, как Володя Хачатуров — он мой старый друг, мы оба любим друг друга, и я очень хорошо себя чувствую с ним рядом, — либо с тем же Гидоном Кремером, с которым мы, пускай, и не так близки, но ничего, кроме радости, я от него не испытываю. Мне хорошо, что он есть и меня понимает. Это же удиви-

тельно простой в общении человек. Конечно, он не прост, как и всякий большой человек, но он удивительно лёгок оказался в общении. Непринуждён, естественен абсолютно.

– Эдисон Васильевич Денисов жаловался, что он иногда заставлял долго ждать своих исполнений.

– Может быть. Но видимо, он очень присматривается к сочинению. Присматривается и я его понимаю: это, конечно, очень драматичный момент для любого автора, но он же необходим. И когда Гидон размышлял таким образом несколько месяцев над моим сочинением, у меня было даже вначале ощущение, что он, может быть, и не возьмёт его. Но вдруг он возник, позвонил и сказал: "Саша, я буду это играть и не один раз". И сыграл, действительно, больше десяти раз!

– Скажите, Александр Кузьмич, а бывает ли что-то в вашем сочинении не таким, каким вам бы хотелось его видеть? Например, чтобы материал не поддавался в чём-то или даже начинал на вас давить?

– Бывает так обычно, что когда я осваиваю новый материал, то я одновременно и что-то приобретаю в себе: или открываю или приобретаю. Во всяком случае, узнаю какие-то скрытые возможности свои. А бывает и так, что я просто материал оставляю.

– Вообще бросаете?

– Очень часто. У меня много таких неоконченных сочинений по две, три, четыре, иногда больше, иногда меньше страниц.

– А были такие ситуации, когда вы буквально боролись с материалом?

– Что значит: "боролись"?

– Ну, не давалось что-то, не получалось...

Скорее, самое сложное в моём случае — это найти материал, который требовал бы продолжения, то есть найти такой материал, когда уже хочется писать. А если находится, так оно и пишется. Что здесь может мешать? Я не знаю.

– А что значит "находится"?

– Это святая святых. Это труднее всего рассказать. Мне легче сейчас припомнить какой-то счастливый момент, когда я чувствовал, что есть импульс, что хочется писать. Вот, скажем, в 1991-м году — я был счастлив, когда нашёл материал для «Героической колыбельной»²³⁰. Я почувствовал, что нашёл принципиально но-

²³⁰ «Героическая колыбельная» — 1991; секстет для валторны, большого

вый материал. Ведь самое страшное — это топтание на месте, когда ты говоришь себе: "Вот ты написал такое сочинение, которое может быть и получилось, но ты не можешь выйти из определённого круга". Я считаю, что каждый раз надо обновляться, "сбрасывать шкуру" как бы. Понимаете? Это просто условие творчества. И обычно, пусть не каждый раз, но мне удаётся сбросить такую "шкуру" — пусть это бывает редко, но иногда всё-таки выходит. Хотя бы в этой «Героической колыбельной», когда я нашёл новый материал, исходя из своего же ряда. Ведь сколько уже ему лет, я не могу даже точно сказать — с 1975-го года, а здесь я опять нашёл его, и в таком далёком продолжении, и я почувствовал, что он в принципе опять новый. И новый даже не как очередной импульс, а как целый мир. И мне сразу стало интересно. Я, вот сейчас должен «Трио»²³¹ написать — так я полгода мучаюсь — не могу начать. Меня очень держат старые сочинения. Мне, как и всем, вероятно, авторам, всегда хочется, чтобы наступил, наконец, тот момент, когда пишется легко-легко.

– Это "девичьи грёзы".

– Да "девичьи". Но тем не менее, я иногда находил какие-то счастливые состояния, просто "райские", можно сказать, состояния. Вроде того, что в «Героической колыбельной» или несколько позже в платоновских маленьких своих вещах. Есть у меня «Три стихотворения Андрея Платонова»²³², совсем крошечные. Ну, три багательки, можно сказать. Но я нашёл там такую простоту для себя удивительную. Опять же, не нарушая ничем своего "я": и этого своего языка, и этого ряда, а вот нашёл какую-то новую красоту и глубину одновременно. Понимаете? И когда, кроме того, я написал и «Героическую...», и немножко раньше «Белую музыку»²³³, мне показалось, что я нашёл даже гармоническую материю некую, которая позволит мне теперь написать много новых сочинений; что наконец-то я "отдохну" (в хорошем смысле этого слова); что нельзя же всё время пробивать какую-то стену, пробивать какую-то "скалу" в поисках породы — хочется просто какого-то полёта. И мне показалось, что я нахожу наконец-то это всё: я написал не-

барабана, фортепиано, скрипки, альты и виолончели; dur. 17'.

²³¹ «Трио» — 1998; для фортепиано, скрипки и виолончели; dur. 12'.

²³² «Три стихотворения Андрея Платонова» — 1992; для голоса и ансамбля (кларнет, бас-кларнет, альт, виолончель, контрабас); dur. 5'.

²³³ «Белая музыка» — 1990; для органа; dur. 10'.

сколько сочинений, и «Героическую колыбельную», и платоновские песни, и написал, наконец, совершенно неожиданно для себя ««Музыку для Ангела»»²³⁴ чуть позже. Казалось бы, ну, что дальше? Пиши, радуйся, наслаждайся. Ничего подобного! Надо писать «Трио». И интересно: я чувствую, что это состав великий — фортепиано, скрипка, виолончель — великий, отшлифованный временем, состав. Но никак! Что делать? Отталкиваться от прежнего? Я чувствую — себя убиваю! Вот не повторить ни «Музыку для Ангела» ни платоновские песни — ничто неповторимо, ничего вторичного не может быть! И потом, когда я нашёл совершенно неожиданное для себя в какой-то счастливый день решение, тогда я сразу понял, что напишу не светлое, не мягкое, не светящееся сочинение, а очень даже суровое, серое, даже мрачноватое, жутковатое, импульсивно жутковатое, что это та правда, которая меня опять повела — правда в виде материала, в виде найденного наконец начала, с которым я мучился почти полгода. Это совершенно необъяснимо! Я не знаю, что я вам, собственно, этим могу объяснить, потому что это процесс абсолютно таинственный для меня самого. И уверен, что и для всех!

— А такое озарение в тот счастливый день пришло в виде конкретных музыкальных образов?

— Образов? Я не помню говорил ли я (наверняка говорил), что вообще мне кажется, что музыка, по крайней мере, в моём случае всегда, рождается за пределами себя самой, то есть у меня всегда ей предшествует какое-то длительное и какое-то очень смутное ощущение. У меня часто это бывает. Но об этом говорить почти невозможно. Это уже напоминает какой-то бред...

Иногда есть ощущение чего-то, что даже видишь, но что толкает именно на музыкальные идеи. И причём это не обязательно какой-нибудь пейзаж или что-то такое ярко конкретное, что можно описать словами. Скорее, это какой-то свет или какая-то светящаяся фигура. Понимаете? Или какой-то нигде и никем не виданный край земли. Невиданный! Может быть, это из "другой" жизни, из другой временной плоскости даже.

— Вполне возможно...

— Я не знаю откуда. Иногда как будто ты даже "инопланетянин" какой-то: ты видишь что-то, что может только присниться, то

²³⁴ «Музыка для Ангела» — 1995; трио для саксофона, вибратона и виолончели; dur. 14'.

есть музыка рождается в моем случае часто из каких-то странных, похожих даже на сон представлений.

— И что потом?

— А вот потом и хочется писать, хочется создать какое-то подобие Рая. Мне вообще кажется, что творя музыку, мы создаём ощущение как бы вхождения в Рай. Мы входим во что-то, к чему тянется душа. Поэтому и пишешь. Это как бы виденье изначальное. Но это, я повторяю, немножко напоминает уже сумасшедший дом.

— Ну, тогда вопрос совсем о другом. В процессе сочинения вы ощущали себя когда-нибудь работающим с собственными клише?

— Нет! Никогда! Конечно, меня можно припереть к стене и сказать, ну, хотя бы, что моя двенадцатикратность — это тоже "клише". Но это совсем не так, потому что каждый раз её ощущаешь и воссоздаёшь как новость. Даже вот такую, казалось бы, повторяющуюся технику, именно как новость для себя. Я понимаю, конечно, рассудком, что я вроде бы делаю то, что уже делал в других сочинениях, и вместе с тем, мне всегда представляется, что я делаю то, что никогда не делал, то есть всё как бы в первый раз.

— Вы сочиняете, проигрывая или не проигрывая материал?

— Я как правило работаю за роялем. Это то, что противоречит методу того же Шостаковича или Денисова, как вы знаете. Ну, ведь были и такие композиторы, которые работали тоже за роялем — Стравинский, например, Прокофьев. Почему я работаю за роялем? Я попробую объяснить, хотя мои слова не надо понимать как какое-то оправдание или что-нибудь в этом роде. Я считаю, что, действительно, для иных случаев работа за роялем приводит к дилетантизму, когда музыка как бы из-под пальцев создается. Но когда ты работаешь, вслушиваясь в каждый аккорд, вслушиваясь в ткань, то ты как бы "заряжаешься": вот ты взял аккорд, вслушался в него и ты чувствуешь, как можно работать дальше. Сегодня ведь очень много пишется музыки, не прослушанной внутренне. Я это чувствую. Очень много чисто графической музыки. Я ненавижу всеми силами души вот такую музыку. И для меня рояль — как бы проверка и, вместе с тем, вдохновитель. Тем более, что я работаю очень рационально со своими сериями — и временной, и звуковой. И как же не дополнить это всё общением с живым инструментом — это во-первых. А во-вторых, мне кажется, что нет непреходи-

мой границы между исполнением и творчеством, потому что творчество изначально вышло из игры, из общения с инструментом. Понимаете? Оно родилось из импровизации в сущности. Вот та форма, которую мы знаем в инструментальной традиционной музыке, которая буквально сейчас бытует на концертной эстраде — ей же всего несколько столетий. А до этого что было? Ведь тысячелетиями музыка рождалась из импровизации. Возьмите хотя бы индийскую рагу. И разве не такой же была и греческая музыка?

— А если какой-нибудь нехороший человек скажет: "Как же вы осмеливаетесь писать музыку, если без рояля не слышите в себе её звучания?"

— Ну, что ж? Я скажу: "Наверное, просто дурной слух у меня. Ну и вкус, естественно, тоже"²³⁵.

— А если серьёзно?

— А если серьёзно, то я скажу, что я её вижу в себе, прежде всего вижу, исходя из того, что я немножко вам сказал, говоря, о "предъисходном" этапе работы. Вижу. И даже характер её вижу, и даже звучание общее как бы, но не звуки отдельные, конечно. И я вообще, прежде чем сочинять, должен увидеть произведение как некое целое. Вот такой случай, например, — «Музыка для Ангела»: когда я её увидел и сразу понял, что я буду писать. Сразу, в один миг буквально! А дальше? А дальше шла работа только над "материализацией" увиденного и услышанного внутри себя (не знаю, достаточно это "объяснение" или нет). И поэтому, когда ты что-то "нащупываешь" за роялем — то это ничего не меняет в принципе. Наоборот, ты как бы узнаешь то, что ты должен узнать, и это предопределено исходным музыкальным материалом. Я слышу образ произведения, я даже вижу этот образ каким-то шестым чувством. Вот та же «Музыка для Ангела» — это разве не образ? Это, конечно, образ: играют трое, и получается некая троичность — как бы Ангел в трёх ликах. Это очень красиво. Я даже вижу, как они сидят, как располагаются музыканты. Это всё способствует желанию писать.

— И потом вы сидели много за роялем и исписали много бу-маги?

— Нет! Не так! Я не безумно много писал. Я искал! Я ведь работаю в каком-то смысле схоластически. (Хотя есть исключения

²³⁵ Композитор засмеялся в этот момент.

тоже.) Я просто опять поверил в то, что называю своим рядом или сверхрядом. Ведь все мои гармонические образования идут от него. О нём надо отдельно говорить, иначе мы мало что поймём в моих сочинениях.

— Ну, может быть, сейчас и поговорим подробно об этом ряде ?

— Хорошо. С чего же начать? В общем, вот серия, с которой я работаю многие годы²³⁶: *b — d — e — dis — fis — c — a — h — f — g — as — des*. Но появилась она у меня импульсивно. Я вообще считаю, что, если любой материал не рождается в процессе музицирования, в процессе какого-то вот даже мускульного, что ли, ощущения, то это плохо может кончиться. В моём случае — это, как правило, ни к чему не приводит. Я всегда должен ощущать себя в материале, обязательно ощущать.

— А как вы нашли свою основную серию?

— Это началось всё с Володи Хачатурова — моего друга, примерно, в 1975-м году. Вначале её даже и не было. Она просто начала складываться почти подсознательно. И, когда я вдруг её сразу ощутил, то оставалось только добавить несколько звуков. То есть моя серия родилась как должна рождаться музыка вообще, а не как "высчитанная" какая-то сетка. Из образа, из ситуации.

Теперь дальше. Когда она родилась, она стала для меня естественным, так сказать, *з а к о н о м*. И это правильно. Но встал вопрос: что с этим делать дальше? И тут моя, может быть немецкая "четвертинка" начинает рассуждать: "если нужно организовать двенадцать звуков, то должна быть какая-то как бы *"п р о г р е с - с и я"* в э т о м. Иначе я не вижу смысла пользоваться серией — просто проводишь её где-то и дальше пишешь как Бог на душу положит. Мне кажется, зачем этим тогда вообще заниматься? Раз уж она сложилась как двенадцатитоновая серия, значит, она должна работать, как работает тема фуги Баха, скажем, как лейтмотив вагнеровской тетралогии, — это должно разрастаться в прогрессии, охватывать всё! Но встаёт и вопрос: какой должен быть следующий ряд? Если мне безразлично, какой звук идёт после какого, то мне безразлично, и какой следующий ряд пойдёт, и с какого звука. Потому что и ряд можно понимать как звук, как звук какого-то высшего порядка. Понимаете? И значит, коль скоро это

²³⁶ Александр Вустин демонстрирует довольно толстую тетрадь с разными расчётами, выстроенными на основе его авторской серии.

должно находить отражение в "прогрессии", то следующий ряд — это следующий макрозвук, макротон как бы.

— То есть каждая новая позиция — это новая "нота"?

— Да. И это, казалось бы, элементарно. Но я-то рассуждал, исходя из того, что мне понятно в своей работе. Я этого не "выкапывал" в Шёнберге — не проверял, как он сам для себя решает проблему. Это, конечно, интересно, но это нужно узнавать задним числом, а не вначале. Поэтому я могу сказать: то что я делаю, может быть, и никакого отношения к классической додекафонии не имеет, потому что я не отменяю тяготение, не отменяю многого из того, без чего я не могу обойтись просто.

Затем возникает вторая проблема — более интересная, чем первая. Она связана с порядковыми номерами. Первым номером я назначаю исходный ряд, но вторым-то я избрал ракоход инверсии, третьим — у меня стал "рак", и четвёртым — остаётся инверсия. При этом я понимаю, конечно, что-то надо сохранить и от двенадцати позиционных рядов. И я тут начинаю заниматься как раз "схоластикой". Ужасающей "схоластикой". Но для меня почему-то было это интересно. Объяснять это вам не берусь. Но я понял, что если я уже с 1975-го (сколько времени прошло? Уже 23 года!) этим занимаюсь и испытываю радость от творческого процесса, значит, тут дело не простое, значит, тут что-то есть — есть какая-то закономерность, которая сильнее меня.

Короче говоря, я в конце концов решил: раз двенадцать должно быть проведений, то эстетически как-то привлекательно затем выстроить их как $3 - 1 - 4 - 2$, потом как $2 - 4 - 1 - 3$. И вот это стало моим символом: $1 - 2 - 3 - 4$, $3 - 1 - 4 - 2$, $2 - 4 - 1 - 3$. Но я просто на веру взял эту последовательность. На веру! Всё остальное — производное. Вопрос только в умении писать и в терпении. Больше ничего. Важно было вот это определить для себя как некий исходный момент — исходный момент на всю жизнь! Это очень серьёзная оказалась для меня вещь.

— Александр Кузьмич! Но вы при этом не все "ротационные возможности" своих четырёх цифр исчерпываете. Ведь из четырёх цифр получается двадцать четыре комбинации.

— А я и не стремлюсь к этому. Почему нужно исчерпать все? Я взял свой как бы "сюжет" на всю жизнь и это: $1 - 2 - 3 - 4$, $3 - 1 - 4 - 2$, $2 - 4 - 1 - 3$. Я в него поверил как в истину. Должен был поверить. И если не так, то, может быть, я бы тогда писал как-

нибудь по-другому. А дальше вопрос только техники, потому что, если это повернуть, как раку инверсии — то получается последовательность 4 – 2 – 3 – 1, 1 – 3 – 2 – 4, 3 – 4 – 1 – 2. Просто само по себе получается. А "раку" соответственно будет выглядеть как 1 – 3 – 2 – 4, 4 – 2 – 3 – 1, 2 – 1 – 4 – 3. Ну, и инверсия будет иметь соответствующий вид. Значит теперь есть четыре последовательности уже третьего порядка. И третий порядок — это когда в с я эта последовательность работает как один звук. Она и понимается мною только как один звук, макрозвук.

И кстати, в р е м я меня при этом интересует едва ли не больше, чем звуковысотная сторона. Мне кажется, что звуковысотная сторона вторична, а в р е м я — это главнейший фактор всякого музыкального процесса. И я имел дерзость провести опыт со временем. Но это произошло не в опере, как с серией, а в «Мемории 2»²³⁷. Там нет серии звуковысотной. Там звуковысотная сторона как бы отступает на второй план перед более мощно организующей временной материей. Настолько мощной, что она вас вовлекает в сам акт исполнения. Становится вовлечением слушающего в этот процесс, в эту, как Мартынов Володя говорит, акцию.

– Слово "действие" здесь не подойдёт?

– "Действо"? "Действо" — это замечательное слово. У меня даже есть одно произведение, которое называется «Действо».²³⁸ А Скрябин это любил называть "мистерией", кстати. То есть произведение, даже небольшое, должно быть как бы неким действием, которое вас — слушателя — делает соучастником. Понимаете? Мне кажется, что тут есть какой-то всеобщий закон даже...

– Ударные в вашей музыке — чуть ли не главный участник такого действия...

– Ну, об этом я могу говорить бесконечно. Вот, например, я вам покажу сейчас одну интересную работу Котоньского — польского автора (Пекарский мне её подарил в 1972-м году) — хорошая, очень полезная книжка. Она мне помогла в самом начале в ознакомлении с ударными инструментами. Но потом, как видите, я в неё всю жизнь вписываю всякие свои добавления. То есть я про-

²³⁷ «Memoria 2». Концерт для ударных, клавишных и струнных — 1978; dur. 14'.

²³⁸ «Действо от Луиджи» — 1990; для ансамбля ударных инструментов; dur. 7'.

сто из всего этого сделал такой вспомогательный материал, что ли, для себя. И, в частности, вклеил сюда всё, что вообще есть и о разных национальных инструментах, кстати. Скажем, прочту где-нибудь про то, что на каком-то острове негры нашли большие цистерны то ли от бензина, то ли от керосина, срезали и с невероятным искусством играют на таких "металлофонах", и меня ужасно увлекает даже это. Вот видите — целый отрывок музыки для гамелана — ансамбля ударных металлических инструментов — это уже Индонезия. Такая красотища! Я всё собираю на эту тему для себя. Но я хочу вам показать самое главное. Однажды в журнале «Советская музыка» я обнаружил потрясающую совершенно вещь в статье Переверзева, но (что удивительно!) обнаружил-то уже после того, как сам придумал, как с этим работать. Так вот о чём здесь идёт речь? Играют восемь по меньшей мере исполнителей на ударных. И их что-то скрепляет невероятно. Невероятная полифония. Что же обнаружил Переверзев? Он обнаружил, что всё это — определённые формулы, которые исполняют не образованные музыканты, а "самодетельность", то есть с а м а п р и р о д а играет! И везде двенадцать ритмических импульсов — двенадцать ритмических формул. Что же это такое? Почему такое число? И ведь оно действует во временном аспекте! Понимаете? Получается, что на уровне почти первобытных людей оно тоже неукоснительно соблюдается. Не у Шёнберга, не у культурного европейского "выученного" музыканта, а на уровне самой природы.

— Но правильно ли это расшифровано? Там, может быть, всё и значительно тоньше, и сложнее.

— Это не принципиально уже. Может быть, и тоньше, и сложнее, конечно. Но важен принцип, и принцип удивительный. Может быть в других случаях действует, конечно, и другое число. Я это вполне допускаю, я ничего против не имею. Но мне казалось, что раз уж я на уровне высоты звука работаю с этим числом, то я должен с ним работать и в протяжении времени. И тогда я и сделал один опыт. Первый раз в этом сочинении. А дальше он проводится мной постоянно вплоть до «Трио». Причём я стараюсь естественно, чтобы это не то что не было бы слышно, а просто вообще не "доставало" слушателей. Самое для меня радостное, когда течение музыкальной ткани они воспринимают как спонтанное. Вот тогда появляется радость, а не тогда, как вам говорил Денисов, что слышны всякие "углы" или "склейки"...

– Вопрос для отдыха: чем вы сейчас занимаетесь в АСМе?

– Ну, там считается, что я провожу заседания с молодыми композиторами, но по очереди с Витей Екимовским.

Однако я должен честно сказать, что мне кажется, что АСМ как-то завял сейчас.

– Может быть, период просто неудачный?

– Может быть. Но дело в том, что он начался-то при Эдисоне. А тогда были ещё все молодые: и ученики Денисова были молодые, и, собственно, АСМ сам. Но теперь, все постарели как-то, и мне кажется, он как бы естественным образом увядает, так сказать.

– А нельзя "эстафету руководства" передать опять молодёжи?

– Может быть, если бы взялся кто-нибудь, но это же чисто общественное дело. Желающих-то нет особенно.

– У меня есть информация, что вы стали очень интересно проводить последние занятия.

– Нет! Эта информация уже устарела, потому что большей частью занятия уже ведёт Витя Екимовский. Я, действительно, с 1992-го года, по просьбе Денисова, проводил их. Но что значит проводил? Работал, так сказать, с нашей сменой несколько лет, даже помог чем-то, наверное? Но чем может помочь АСМ им теперь? У меня авторитета Денисова нет — я не строю иллюзий. Скажем, публиковать то, что нравится — публиковали, конечно (ту же Ираиду Юсупову, фортепианные пьесы, которые мы прослушали, которые особенно нам понравились). Ещё вот издали Невраева Сонату, Уманского «Фантазию». Сейчас Родионовой печатается Симфония, Лилии Родионовой.

Я хочу сказать, что АСМ не есть, строго говоря, такая фиксированная организация со счётом в банке и журналом ежеквартальным. И сейчас остались, условно говоря, только Екимовский, Кефалиди, Павленко и Каспаров. А раньше были ещё Слава Шуть, Дима Смирнов и некоторые другие. Но многие разъехались. Конечно, как-то бросать людей, прекращать делать то, что делал вот Денисов, то есть как-то эту цепочку сразу порвать было бы даже каким-то предательством — вот так цинично прекратить это. Но, с другой стороны, я чувствую, что АСМ как-то себя исчерпал. Он помог кому-то чем мог: что-то и в концерты попало, и Екимовский здесь помог многим, но люди-то подросли, все стали взрослые. Я уже с ними говорю "не сверху вниз", а как с равными коллегами. С

той же Юсуповой, например, она же самостоятельный композитор, мастер: чему мне её учить, я сам могу у неё чему-то поучиться.

– Но молодёжь вузовская, она же нуждается...

– Знаете, если бы они ходили, то это и продолжалось бы. Но плохо ходят. Вот те первые, которые шли при Денисове, они ходят и до сих пор. А некоторых, даже бывших учеников Денисова, я просто не могу "заманить" в АСМ, потому, что всем на всё наплевать, грубо говоря.

– А они знают о том, что у вас что-то происходит?

– Ну, мы же вывешиваем объявления, и не только на ДOME композиторов.

– Эдисон Васильевич в своё время тоже "жаловался" на плохую посещаемость концертов современной музыки, не говоря уже о заседаниях АСМа.

– Во многом это объясняется, наверное, сегодняшним бытом: я и по себе вижу, как трудно выбраться бывает иногда куда бы то ни было. Но действительно, что-то есть и странное: я помню, что я в возрасте этих нынешних студентов бегал по всем концертам. И при всём этом, я не могу сказать, что эти студенты — плохие музыканты: они пишут-то интересно и они осведомлены обо всём. Парадокс какой-то!

– Может быть они просто из других источников черпают необходимую информацию — всё-таки теперь доступны любые компакт-диски и возможны разносторонние интернетовские контакты. Отсюда и ноты, и записи.

– Может быть. Тем более, что кто-то из них и стипендии получает на поездки за рубеж.

Старый АСМ — это форма, которая была очень хороша в начале 90-х, а сейчас она всё-таки естественным образом начинает "уходить". Так что я думаю, мы торжественно "похороним" АСМ в будущем году.

– Наверяд ли. Скорее придёт вторая молодость.

– Хорошо, если так. Я не против совсем.²³⁹

– Скажите, пожалуйста, Вы каким-нибудь иностранным языком владеете?

– Я никому не завидую: ни своим собратям более удачливым, более талантливым, но я завидую до жути тем, кто владеет

²³⁹ А.К.Вустин: "Прогноз, слава Богу, не оправдался, во многом благодаря Вите Екимовскому" (из бесед с композитором 2007 года).

языками. И я, кстати, когда мне было 14 лет, очень недурно говорил по-английски. У нас была хорошая преподавательница в школе, и я даже стихи какие-то писал по-английски и выступал с ними. А потом началось просто "отучение" от языка и в училище, и в консерватории. (Безобразно было всё!) В консерватории вообще больше занимались какими-то общественными дисциплинами, то диаматом, то истматом. Бог знает чем! И, наконец, армия! Она вообще полностью всю голову "вычистила", и поэтому, когда я пришёл уже снова в консерваторию, у меня все мысли были только о том, чтобы очередное сочинение успеть написать. И так всю жизнь и продолжается с тех пор. Жизнь всегда была сложная, потому что я, в общем-то семьей обзавелся ещё в стенах консерватории. И сын у меня родился в 1968-м году, когда я ещё не окончил консерваторию, и родители болели — отец Марины, моя мама.

А написать каждое очередное сочинение — это всегда для меня проблема, потому что любое новое сочинение для меня — это приобретение. Понимаете? Конечно, это не оправдание, это просто рассказ о том, как я раньше жил. И в конце концов я жертвовал очень многим во имя того, чтобы успеть что-то сделать для себя важное в музыке, а это, наверное, не всегда было правильно. И я здесь во многом виноват перед своими близкими. Я это чувствую постоянно. Но не писать не могу. Я бы, наверное, умер. Ну, это в порядке шуток.

— И как же вы писали в той обстановке?

— Ну как? Инструмент стоял в нашей комнате. А это трудно. Сами понимаете. Но зато я ездил в композиторскую Рузу всё-таки иногда.

— Но это редко?

— Ну, два-то месяца в году обычно получалось. И всё, что возникало здесь, какие-то налёты разные, я их в Рузе и осуществлял, собственно.

— Но вы же ещё и работали.

— Работал на радио. Адская работа, хуже армии даже было.

— А кем вы работали?

— Музыкальным редактором в Литдрамвещании. Я должен был оформлять передачи музыкой из фонотеки.

— Чужой музыкой?

— Чужой музыкой и чужие тексты. Это тоже был кошмар, потому что какая-то часть творческой энергии переплавлялась ту-

да. Скажем, были там некоторые очень хорошие работы: «Песнь о Гайавате», например. Я брал музыку Жоливе и Стравинского и, помню, как-то пытался это соединить. И это была уже творческая работа, но моя творческая потенция переплавлялась в какую-то другую область, что мне очень мешало заниматься своим. Поэтому я был счастлив, когда избавился от работы на радио и попал в редакцию издательства «Советский композитор». Но жизнь была, в общем-то, всё-таки, трудная.

– И сейчас английский вы полностью забыли?

– Понимаете, я сейчас очень в нём нуждаюсь, потому что мне приходится часто бывать за рубежом. Практически каждый год в последнее время. И это просто катастрофа — незнание языка. Работа мозга сузилась непосредственно до конкретной композиторской работы. Я забываю русский язык, а не то что английский. А очень жалко, потому что у меня были способности в английском, явные были, и произношение когда-то было неплохое. А сейчас человеку нужно знать не только английский, но и немецкий, и французский. Человеку музыкальной профессии немецкий просто необходим. Я считаю, что едва ли не самая значительная музыка прошлого была в Германии написана. Но мне кажется, что плохо не знать и латинского языка, и греческого. Я мечтал бы знать греческий язык, чтобы читать в оригинале хотя бы того же Платона. Читать в оригинале, потому что любой перевод — это только переложение, и очень зависимое от кругозора переводящего, от его миропредставления. И всегда я понимаю поэтому, что перевод — это неправда, это искажение. Читая любую переводную литературу, я чувствую это искажение, особенно когда я ищу то, что мне нужно, или, например, чувствую, что человек музыкально необразованный неверно употребляет те или иные слова в своём переводе, что здесь имелось в виду что-то другое. Мне хочется прикоснуться к разным подлинникам. Вот у меня Бозций лежит. Есть латинский текст и есть перевод Герцмана. Но перевод-то очень тяжёлый. Он, может быть, и добротный по-своему, но очень тяжёлый. И мне хотелось бы, естественно, свободно прочитать это в оригинале. Скажем, в 1993-м году мне пришлось писать «Agnus Dei» для хора, ударных и органа. И так поучилось, что вдруг я понял силу древнего языка! Я понял, что это язык отшлифованный, отшлифованный веками! Что в нём нет не только ничего лишнего, но что даже каждое слово, каждый слог просто обладает гранитной

какой-то твёрдостью. Гранитной! И вот это меня настолько потрясло, что оказало какое-то вдохновляющее воздействие, и я написал, может быть, единственное в своём роде сочинение. Я тогда с особой остротой и, если хотите, даже болью понял, как колоссально важно знать чужой язык и не на уровне простого перевода, а на уровне мышления на нём. Понимаете? Мы тогда выходим из "клетки". Раньше мы жили как блаженные какие-то, думали, что всё само собой устроится, само собой поймётся. Но на самом деле, без знания других языков и особенно мышления на них нет ни свободы, ни возможности выбора в колоссальном мире информационного пространства и нет даже простого общения.

— В каких фестивалях вы принимали непосредственное участие?

— Во многих. Но моя музыка и помимо меня там звучала, начиная уже с 1985 года. Что-то иногда исполнялось в Германии. А делалось это, по-моему, по инициативе Шнитке, Денисова и Кёхеля, представителя издательства Сикорского в Германии. Тогда как раз началось возрождение интереса к русской музыке на обновлённой почве после того, как открылись для них имена Волконского, Денисова, Шнитке, Сони Губайдулиной — этих ярких фигур. И сюда к нам на каждую «Московскую осень» приезжали представители западной культуры. Хотя бы тот же Сикорский. И, кроме того, Денисов тогда часто собирал нас — более молодую генерацию композиторов — у себя на квартире, у Смирновых и в других местах. И вот там-то и слушались наши произведения, нам дарили и записи, и ноты. Но моя музыка тогда ещё мало звучала. Ещё я помню, что в конце 1980-х годов прозвучало моё «Слово...»²⁴⁰ в Голландии. Я почувствовал тогда, что у немцев появился особый интерес к нашей культуре. А начиная с 1990-х, то есть с годов нашей "перестройки", теперь печально знаменитой, снова существенно обновились все эти связи. И, кроме того, до всех этих "перестроек" Эдисоном Денисовым налажены были новые связи между зарубежными музыкантами и нашими. В этом его заслуга непреодолимая, историческая заслуга. В 1990-х же годах создалась такая атмосфера, что свободно можно было ездить за рубеж. И Эдисон Денисов стал к тому времени у руля руководства Союза (его пригласил тогда Хренников к управлению Союзом композиторов). И нас стали играть больше и здесь, и за рубежом, и понемногу стали

²⁴⁰ «Слово для духовых и ударных» — 1975; dur. 9'.

мы ездить, потому что Эдисон просто включал нас в определённые зарубежные поездки на концерты, встречи и фестивали.

— А куда вы поехали первый раз?

— Первый раз я оказался в Сеуле — очень экзотическом месте!

— В каком году?

— В 1990-м. Там должны были играть моё «Слово для духовых и ударных» на встрече южно-корейских и русских композиторов, но она, к сожалению, отменилась, потому что произошло наводнение в день концерта, и он не состоялся: мы едва успели перебраться на другой берег разлившейся реки, а потом улетели, и этот концерт состоялся уже в наше отсутствие, через год.

— Ваше сочинение было исполнено?

— Да, они сыграли там «Слово...», но я не слышал никогда этого исполнения. Оно звучало, правда, и до этого в Европе, и имело там определённый положительный резонанс. Во всяком случае, были хорошие отзывы и в Германии, и в Голландии.

— А в Сеуле кто исполнял это сочинение?

— Какие-то местные музыканты, но я имён их не знаю.

Затем у меня была поездка в Дуйсбург в 1991-м году, в январе. Там состоялся огромный прокофьевский фестиваль. "Прокофьевский" в том смысле, что "под знаком Прокофьева", с исполнением его сочинений (естественно — немцы всё делают очень добротного всегда, то есть исполняют качественно и организуют всё по высшему разряду). И вот там одновременно звучала и современная новая музыка — советская тогда ещё. Причём, этот фестиваль длился месяцами. Я попал на него в январе 1991-го года, а он начался ещё в предыдущем году. И я оказался в Дуйсбурге на концерте в кирхе. Но названия её я сейчас, наверное, не вспомню. В Западной Европе в кирхах проводят, как известно, не только службы, но и концерты. И там вот и прозвучала моя «Белая музыка»²⁴¹ в исполнении замечательного музыканта и композитора Герда Цахера. Это было её первое исполнение в моём присутствии. Был большой орган — концерт, и он играл Кефалиди, меня, Бориса Тищенко, который с нами тоже туда приехал.

— Это первый фестиваль с вашим присутствием?

— Да.

²⁴¹ «Белая музыка» — 1990; для органа; dur. 10'.

– Кто вас пригласил?

– Это вот всё тот же Герд Цахер. Он был знаком с Игорем Кефалиди; тот привёз ему кипу нот из Москвы, и Цахеру как раз и попалась моя «Соната для шести»²⁴². Он ею заинтересовался. Причём, у него были только ноты, а записи не было. И Кефалиди привёз в результате мне его пожелание написать что-нибудь для органа. А так как Цахер выказал интерес к «Сонате для шести», то я подумал, что надо как-то развить идею этой «Сонаты...». Написал, конечно, в целом-то другую музыку, но по форме тоже двухчастную, и отослал ему. А потом последовало вдруг приглашение на фестиваль в Дуйсбург, потому что он эту Сонату включил в программу фестиваля.

– Скажите, пожалуйста, а куда вы ездили после 1991 года?

– Это была совершенно замечательная поездка в Голландию в 1992 году. Ведь там исполнили порядка пяти моих сочинений. Но я, правда, присутствовал только на концерте, где играли только два — «Возвращение домой» и «Музыку для десяти»²⁴³. Это, кстати, был мой первый зарубежный заказ, и он был для «Шёнберг-ансамбля».

– А где вы познакомились с этим ансамблем?

– В Москве. По-моему, где-то в году 1991-м это было, когда они приезжали к нам с гастроями. И они сделали мне официальный заказ на произведение для своего состава. Замечательный ансамбль!

– И кто им о вас рассказал?

– Соня Губайдулина. В Союзе композиторов тогда у нас была встреча в кабинете Хренникова.

– А как он руководил этой встречей?

– Так его самого не было в кабинете. Просто нам предоставили это помещение для встречи.

– И что было потом?

– А потом руководитель ансамбля — Шёнбергер зашёл в из-

²⁴² «Соната для шести» — 1973; флейта-пикколо, флейта, кларнет, альт, виолончель, контрабас; вариант для фортепиано; dur. 6'.

²⁴³ «Возвращение домой» — 1981; для баритона и тринадцати инструменталистов (два струнных квартета, два фортепиано, валторна, два исполнителя на ударных инструментах); сл. Д.Щедровицкого; dur. 13';

«Музыка для десяти» — 1991; флейта, бас-кларнет, труба, валторна, фортепиано, скрипка, альт, виолончель, контрабас, дирижёр; текст Жана-Франсуа Лагарпа; dur. 6'.

дательство «Советский композитор», где ему, видимо, что-то давали слушать (я сейчас не помню уже подробно) — так что он с какими-то сочинениями и моими в том числе оказался знаком. И тогда была написана «Музыка для десяти».

— История этого ансамбля вам известна?

— Это ансамбль, который создавался прежде всего на базе второй венской школы — музыки Шёнберга, Веберна, Берга. А теперь они играют и заказывают музыку многим современным композиторам. Шёнбергер, кстати, подарил мне плёнку с записями его ансамбля. И там есть и записи Камерной симфонии Шёнберга, в частности. Это гениальнейшие музыканты, и инструменты у них потрясающие по тембру. Конечно, у них ансамбль не включает бесконечное количество инструментов. Просто иногда они приглашают других музыкантов. Например, в «Возвращенье домой» два рояля. Естественно, им понадобился второй пианист. Там больше и струнных, чем у них в ансамбле: два контрабаса, две виолончели, два альты, две скрипки и два ударника. Так что они обычно добавляют в свой коллектив то, что нужно по партитуре. То есть, состав — не препятствие для того, чтоб написать и раздобыть инструменты, которых нет в их ансамбле. Скажем, у них не было трубы в тот момент, а у меня в «Музыке для десяти» есть труба, так они пригласили и трубача. Вот и получился замечательный концерт в зале «Концертгебау». Причём концерт был под "скрябинским уклоном" (вначале даже было мне предложение написать что-то связанное со Скрябиным. Я помню, что Шёнбергер меня спросил, ещё находясь в Москве, не хочу ли я сделать обработку какой-нибудь сонаты Скрябина. Я ответил, что никогда не занимался чужими сочинениями и не чувствую, что могу что-то делать в этом направлении. Но затем сказал, что подумаю, в какой связи может быть реализован Скрябин в моём собственном сочинении).

В этом концерте, кстати, исполнялся Фарадж Караев с его инструментовкой 10-й сонаты Скрябина и «Dies irae» Галины Устольской — невероятная совершенно по звучанию пьеса для одного ударника, который играл на огромной доске типа каких-то африканских деревянных барабанов. На этой доске были или разложены, или написаны ноты, и ударник двигался вдоль этой доски от начала до конца произведения. Кроме того, в концерте принял участие один голландский композитор — Клаас де Вриес. Высо-

кий профессионал, роскошный композитор. Он написал произведение, которое начиналось с конца скрябинской поэмы «К пламени», и вот там, где эта поэма заканчивается, там начиналась как раз и пьеса самого Клааса. Вот такой был интереснейший концерт. А потом, когда я уехал, мне прислали записи. И «Меморию 2»²⁴⁴ мою сыграли. (К сожалению, очень "шипучая" запись, но исполнение изумительное — оркестр Радио-филармонии под управлением знаменитого прибалтийского дирижёра Эри Класа, который и Шнитке, кстати, играл.) Потом там же сыграли мои «Ноктюрны»²⁴⁵ в очень экзотической интерпретации певицы Жанни Прангер. Они же сыграли «Героическую колыбельную»²⁴⁶. Так что видите, сколько сочинений было за один год — пять или шесть сочинений. Но не все в моём присутствии...

— Ваши поездки оплачивались?

— Всё полностью. Голландия — богатейшая страна и у них правительство очень любит культуру. А русская культура в каком-то особенном почёте даже. Первый раз я мог бы подумать, что это какое-то случайное совпадение обстоятельств. Но в каждый мой приезд! Концерт ли Гидона Кремера, либо Светланова — не важно! Всегда полный зал! Всегда! Я просто потрясён! И там колоссальное количество наших музыкантов осело, кстати.

Кроме того, ряд моих произведений в исполнении ансамбля Каспарова тоже часто звучал в те годы в Европе. Та же «Героическая...» или «Музыка для десяти» — они тоже играли это. Помню, что это было и в Бельгии, и в Германии, в частности. В 1995-м году, например, на одном берлинском фестивале звучало «Посвящение Бетховену»²⁴⁷. И они мне прислали запись в превосходном исполнении. Есть, кстати, и наша запись. Она по исполнению не хуже, но по качеству техническому просто кошмарная. И тем не менее, я её переписал, потому что в таком исполнении — это совершенно другое сочинение. Мне кажется, произведение можно понять более глубоко, когда оно есть не в одном, а в

²⁴⁴ «Memoria 2». Концерт для ударных, клавишных и струнных — 1978; dur. 14'.

²⁴⁵ «Ноктюрны» — 1972, 1982; для камерного ансамбля; 3 части; dur. 15'.

²⁴⁶ «Героическая колыбельная» — 1991; секстет для валторны, большого барабана, фортепиано, скрипки, альты и виолончели; dur. 17'.

²⁴⁷ «Посвящение Бетховену». Концерт для ударных и малого симфонического оркестра — 1984; dur. 18'.

двух-трёх и более интерпретациях, потому что тогда оно обретает какой-то особенно правильный, объективный вид, что ли. А дальше было ещё исполнение «Фантазии»²⁴⁸ в Голландии. Дело в том, что в 1996-м году я работал за границей по стипендии от фонда имени Митрофана Петровича Беляева. Беляев же успел переправить свои капиталы за границу, и, видимо, хорошо их там вложил. И теперь эти деньги идут исключительно на помощь русским композиторам, где бы они ни жили.

— А почему вам дали такую стипендию?

— Это не ко мне вопрос. Ну, кто-то из друзей, наверное, хлопотал. Скорей всего, Соня Губайдулина, потому что она в моей жизни играет вообще какую-то исключительную роль.

— И на какой срок вы поехали?

— На два месяца. Даже предлагали на три, но у меня мама была нездорова, и я не хотел её оставлять.

— В какую же страну вы отправились?

— Поначалу предлагалось поехать в Прованс, на квартиру к Волконскому, но я сразу поехать туда не мог, а поехал во Франкфурт, что оказалось, может быть, и лучше, потому что там были идеальные условия для работы. Я поработал очень хорошо в квартире, абсолютно изолированной, в старом отремонтированном доме. В общем, два месяца мог работать, ни о чём не думая.

— Вы с кем-нибудь общались во Франкфурте, кроме Волконского?

— Пожалуй, нет. Правда, один раз меня позвали в очень симпатичную семью, которую знал Виктор Суслин, а Витя мой старинный знакомый по Москве. Они мне позвонили: "Не нужно ли мол что-нибудь?" Буквально вот так. И они же служили мне и переводчиками, и охотно помогали в общении с окружающими людьми, потому что в беляевском фонде почему-то не оказалось русскоязычных работников. Большое неудобство, кстати, для общения. Тем более, что это ведь не просто фонд Беляева, а издательство «Беляев» как бы дочернее предприятие Peters`а.

— То есть в основном вы сидели в квартире и сочиняли?

— Ну не совсем так, конечно. Нет! Но, знаете, на самом деле, больше ничего мне и не нужно, даже в нашей подмосковной Рузе. Прогуляться иногда необходимо, чтобы просто освежить голову. Это естественно. Ну, я, может быть, и неточно вам рассказываю,

²⁴⁸ «Фантазия для скрипки и оркестра» — 1996; dur. 12'.

потому что я всё-таки иногда выходил, безусловно. И когда меня приглашали в гости русские знакомые, которые там жили, и потом, когда навестил меня Саша Раскатов, мы с ним тоже погуляли, потому что он знал хорошо Франкфурт. А это ведь старый и знаменитый немецкий город. "Форт" означает "крепость" и получается "крепость франков" — Франкфурт. Изумительно красивый город! Как немцы говорят, самый маленький из самых больших городов Германии, но при этом и с замечательной исторической культурой. Там же, кстати, и знаменитый театр расположен — «Альт-театр» и есть очень хорошие оркестры. И, кроме того, в нём в своё время сложилась линия оседлости еврейского населения.

— А посмотреть город одному разве не хотелось?

— Я боюсь этого. У меня какой-то страх возникает перед незнакомыми местами. Вот мне приходилось где-то в пятидесятые годы видеть крестьян, которые приезжали в Москву. Так у них возникал ужас, что они заплутают, потеряются где-то на её улицах. Ну и я точно так же знал, что если отойду на два-три шага, то просто заблужусь!

— Шутите?!

— Совсем нет. Я знал, что могу точно ходить только вот по одной улице в своём квартальчике, тут же универмаг — в нём продукты и слов там почти не надо — можно выбрать всё, что нужно, заплатить и уйти назад тут же, поскорей.

— А, я говоря откровенно, люблю побродить, полюбоваться незнакомыми местами.

— На самом-то деле это очень приятно, конечно, так вот побродить, но старый-то Франкфурт полностью уничтожен был во время войны. Он весь новый теперь, и даже те "quasi старые" дома, они выстроены точно такими же, какими были до разрушения. И в 1996-м году ещё многое реставрировали. Главный собор, правда, уцелел. Но, тем не менее, говоря объективно, ощущение старого города почему-то осталось. Наверное, всё-таки потому, что они строили "под старину", а не делали современный какой-то город, даже в хорошем смысле современный город. Просто постарались вернуть ему прежний облик, пусть даже немножко фальшивый, потому что на самом деле — это всё новые дома.

— Вы ездили без семьи?

— Нет! Почему?! Потом приехала ко мне Марина, потому что вообще-то я и был приглашен вместе с женой, но она приехала к

концу второго месяца, и мы с ней рванули в Париж. Там одна ночь езды от Франкфурта. В Европе всё рядом и таким даже крошечным кажется...

— Вы заезжали и к Денисову?

— Да. Мы были у него на квартире, поскольку ещё в Москве, договорились, что я его навещу. Это был как раз последний год его жизни, и это было в июне, в конце июня. Он нас, кстати, очень хорошо принял. И получилось так, что я его в последний раз тогда и видел — в Париже.

Но Париж — это особая статья, это мой самый любимый город из всех, которые я видел. Ведь я и в Лондоне был. Что же я забыл про Лондон?

— А что вас в Лондон привело?

— Меня по поводу оперы²⁴⁹ туда пригласили. Голландия ведь буквально соседствует с Англией. За полчаса можно перелететь из Амстердама в Лондон.

— Кто вас там "опекал"?

— Это один английский композитор — друг Димы Смирнова — Джерард Макбёрни (но я о нём уже рассказывал). И в его квартире я прожил несколько дней. Это было в 1992 году.

А в 1997-м году у меня была ещё одна поездка опять в Амстердам, уже ставший мне почти родным. (Это, вот, всё по поводу моей «Фантазии»²⁵⁰, написанной во Франкфурте.) И тогда же у меня была поездка на концерт в Гааге, который состоялся как раз в день моего рождения — 24-го апреля, в королевском дворце, в программе вместе с Шостаковичем и Губайдулиной.

— С каким сочинением?

— Это была пьеса «Блаженны нищие духом»²⁵¹. Один мальчик из детского хора Виктора Попова исполнил её с «Шёнберг-ансамблем».

— А кто пригласил вас на этот концерт?

— Видите ли? У меня к тому времени уже сложились определённые отношения с «Шёнберг-ансамблем», то есть вот, раз исполнив меня в 1992-м году, они стали всё более и более внима-

²⁴⁹ «Влюблённый дьявол» — 1989; сцены для голосов и инструментов; либр. В. Хачатурова по повести Жака Казота.

²⁵⁰ «Фантазия для скрипки и оркестра» — 1996; dur. 12'.

²⁵¹ «Блаженны нищие духом» — 1988; для голоса и ансамбля; текст из Евангелия от Матфея; dur. 7'.

тельно относиться и ко мне, и к моим сочинениям.

- А сейчас вам что предстоит?
- Фестиваль Гидона Кремера в Локкенхаузе.
- Почему он начал проводить свои фестивали именно там?
- Кажется, его когда-то пригласил туда настоятель местного

храма, и ему всё там понравилось. А вот оттуда мы поедем в Швейцарию, в город Гштад.

- И что произойдёт в этом городе?

— Что там планируется, я точно не знаю. Но Гидон просил, чтобы я ему написал танго²⁵². Он же большой любитель этого танца.

— Я помню его интересный "танго-концерт" в Московской консерватории.

— Да. В Малом зале. Но на самом деле ведь был ещё и другой концерт, более яркий, в театре Моссовета. Так вот, в Локкенхаузе я буду представлен вместе с Раскатовым и ещё одним композитором — Александром Бакши. И как будто планируется первое исполнение моей «Маленькой зауспокойной мессы»²⁵³ на латинском языке. И ещё, наверное, будут исполнены «Героическая колыбельная», «Музыка для Ангела» и «Исчезновение»²⁵⁴.

- Что же получается — целый ваш фестиваль?

— Нет, ну что вы! Фестиваль же идёт 10 или 12 дней. Но что из этого будет в действительности, я вам расскажу, когда вернусь. А ещё хочу сказать, что помимо тех мест, где я присутствовал, моя музыка довольно часто звучит и без фестивалей. Скажем, в исполнении или каспаровского ансамбля, или ансамбля Тарнопольского. В общем, в разных концертах. И его ансамбль, который называется «Студия новой музыки», кстати, выпустил со мной и компакт-диск.

— Александр Кузьмич, лично для вас и для вашего творчества имеет какое-то значение то, что вас приглашают на те или иные фестивали, это волнует вас?

²⁵² «Танго "Hommage a Guidon"» — 1997; для скрипки и камерного оркестра; dur. 6'

²⁵³ «Маленькая зауспокойная месса» — 1994; для голоса и струнного квартета; dur. 15'

²⁵⁴ «Музыка для Ангела» — 1995; трио для саксофона, вибратона и виолончели; dur. 14'.

«Исчезновение» — 1995; для баяна, виолончели и струнного оркестра; dur. 17'.

— И да, и нет! Это и легко, и тяжело одновременно, потому что я вообще человек не очень общительный, и я люблю сидеть в тишине, работать, а не мотаться туда-сюда по разным городам. Я хотел бы даже подчеркнуть, что не внешние какие-то события, не поездки на фестивали, а вот именно работа над музыкальной материей — только она меня и волнует. И мне кажется, что это в сущности для меня не что иное, как собственное познание мира, что всё это напоминает даже, если хотите, работу какого-нибудь учёного.

— Вот и Эдисон Денисов тоже говорил: "Не люблю никуда ездить", а сам, тем не менее, ездил и очень много.

— Ну, вы, конечно, можете считать это "лукавством", но я, действительно, больше всего люблю покой и тишину. И очень ценю, когда эта тишина есть. За что я благодарен целому ряду вызовов, особенно, франкфуртскому — мало народу и много зелени. Почти загородное такое чувство было. Собственно то, что нужно человеку, который пишет — лишь тишина и возможность какого-то отключения от всего.

— Но у вас в этой квартире тоже довольно тихо.

— Да. Это так. Но в Москве через каждые пять минут звонок телефонный. И тебе кажется, что ты должен обязательно подойти к телефону.

— Так выключайте его. В чём проблема?

— А я не выключаю — у меня же масса обязанностей в Москве, и я, кроме того, не могу уйти и от семейной жизни, и от заказов. Я сейчас вам скажу "крамольную" вещь: я никогда не любил заказы, потому что я вообще очень боюсь давления какого-либо. Я ведь до фильма "Шантажист" в 1987-м году вообще не писал на заказ ничего. Конечно, по просьбе чьей-нибудь частной писал, но в советское время — это было нормально — я же мог на свои 150-180 рублей позволить себе два, а то и три месяца провести в Рузе. Теперь это кончилось. А первый мой отечественный заказ пришёл от министерства культуры на Секстет, но он потом был оформлен, как «Героическая колыбельная»...

— Теперь, если позволите, несколько вопросов, относящихся к тому, что принято называть "тайнами композиторской лаборатории", в частности, к проблеме "рождения формы" в ваших сочинениях. Как правило, вы "тяготеете" к материалам, которые, не смотря на любое своё фактурное решение, мне всегда представляются

производными друг от друга, хотя и внешне контрастными.

— Видите ли, я совсем не против внешнего контраста. Но всё же самое главное для меня — производность. Вот, у Бетховена я во всех его сочинениях больше всего ценю их вступительные разделы. И даже, если у него это циклическая симфония, как, скажем, та же 7-я симфония, то её первая часть — это для меня почему-то есть удивительный вступительный раздел, то есть это есть ещё не форма, а р о ж д е н и е ф о р м ы, это стихия, которая мучается, ища свою форму; в ней только что-то вызревает (понимаете?) — вызревает какое-то будущее её оформление и вдруг, почему-то, всё начинается совершенно с другого чего-то. Это тайна даже для самого Бетховена. Я убеждён, что это момент наития, это, так сказать, просто головой не сочинишь, вот такую материю, которая из себя рождает форму. Тут надо вслушиваться, если ты её чувствуешь, тут надо дать ей какое-то время прожить, прожить и подчиниться ей. Обязательно подчиниться, если ты её именно чувствуешь, если она чего-то стоит. А если ничего не стоит, то она вылетит, так сказать, "в трубу". В ней всегда же есть какое-то начало: три такта или пять тактов — вроде бы интересно — и вдруг выдохлось всё — ничего нет — оказалось пустышкой. А когда есть, так оно и есть. Тот же Квартет²⁵⁵ мой — его начало — это и есть вот такое важное брожение, зарождение всего. Это стихия или материя как бы пробует себя вначале, пробует и так, и сяк, как всякое живое. И эта материя, она не оформлена ещё в "материал", она живёт таинственным образом и дальше она же порождает саму себя в другом качестве, как нечто оформленное. Я не читаю сейчас музыковедческих трудов, и, в действительности, очень плохо знаком с новой музыковедческой литературой. Но мне понятно, например, само выражение, которое нам дал Асафьев — "форма как процесс". Я понимаю, что нужно прожить некий процесс, чтобы форма была ясна тебе самому, чтобы она "вела вперёд" и чтобы что-то оформленное уже виделось при этом, как, скажем, материал А или материал В. Но то, что было до этого (я имею в виду начало опять же 7-й симфонии Бетховена или 9-й), — это ещё для меня не сформировавшаяся материя сочинения, а только та материальная стихия, в которой рождается будущее, нечто, что предстанет затем как оформленное.

— У вас не бывает ощущения, что когда вы пишете какое-то

²⁵⁵ «Струнный квартет — 1966; dur. 26'.

сочинение, что вы его где-то уже слышали?

— Есть, иногда есть даже ощущение, что я и "плагиатом" занимаюсь до некоторой степени.

— В каком смысле?

— Ну, как будто — это мне уже в чём-то знакомое. Я поэтому, например, назвал одно своё произведение как «Посвящение Бетховену», и, между прочим, ещё из-за боязни быть обвинённым в плагиате, потому что мне казалось, что оно уже было. Понимаете? Видимо, смысл творческой жизни заключается в том, что нельзя создать нечто принципиально, абсолютно новое. Мне так кажется. Вот, смотрите, классики венские: у них проблема была не в том, чтобы создавать каждый раз что-то неслыханно новое, они работали, в хорошем смысле, как средневековые ремесленники, они "изготавливали" произведения, у них были уже такие устоявшиеся, отработанные методы, и они ими пользовались. А там, если Бог помогал, то и «Юпитер» получался или "Маленькая ночная серенада". Была цеховая культура высокая, даже высочайшая, все работали честно, всерьёз. Сейчас мы в более драматичном положении, мы вынуждены каждый раз с нуля начинать — это очень тяжело, это давит, потому что каждый раз из "ничего" нужно рождаться.

— А нужно ли именно так начинать?

— Я не знаю, нужно или нет, но просто у меня иначе не выходит.

— А откуда такой страх?

— Это элемент детского страха, который есть в подсознании — страх писать вторичное. Вторичное! Ведь нас интересует в каждом человеке неповторимое, то, что его отличает от другого, а не расхожие какие-то качества.

— А почему, когда я стал слушать уже по третьему и четвёртому разу ваши сочинения, то уже слышал их как именно ваши, то есть как принадлежащие перу одного мастера?

— Ну, это само собой происходит, наверное. Это, так сказать, от вас или меня не зависит совсем.

На более высоком, на каком-то другом сущностном уровне я не могу не быть самим собой, но другое дело, что я не должен, как часто бывает у авторов, заниматься эксплуатацией, "тиражированием приёмов". Это страшная вещь, это, по-моему, смерть. Я очень этого боюсь.

— А как же мы узнаём композитора, разве не благодаря этому "тиражированию". И если всё будет всегда новым, то будет ли оно воспринято и оценено должным образом? Существует же то, что мы называем стилем, и при этом имеем в виду именно некий повторяющийся, хотя и с различными вариациями, набор конструктивных элементов и приёмов работы с ними. И имён здесь не счесть в 18-м столетии.

— Они все были в другой ситуации. Для них не стояло этой проблемы вообще. Они жили в эпоху "золотого века" искусства. Мне кажется, они относились к этому в каком-то смысле без рефлексии. Они знали, что к определённому сроку, нужно сделать то-то и то-то. И такие композиторы есть, кстати, во множестве и сейчас. Но теперь это перешло в область вульгарной, "прикладной", так называемой, музыки и музыки для специальных событий каких-то.

— Вероятно, просто существует некое расслоение творческой функции у композиторов любого времени: одни занимаются целиком "тиражированием", другие созданием только чего-то индивидуального, третьи делают и то и другое по мере сил своих и, отчасти, материальных потребностей.

— Ну что же. В этом нет ничего постыдного. Я очень "жалею", например, что не могу жить именно так²⁵⁶. А с другой стороны, я не жалею об этом, потому что, может быть, мне было бы невероятно скучно в такой ситуации. Зато иногда появляются поразительные видения. А если ты вечно занимаешься вот такой "эксплуатацией своего ремесла", то ты обречён на вторичность, на постоянное изготовления вторичных вещей, вторичных сюжетов, вторичных пьес, книг.

— Александр Кузьмич, из любимых композиторов прошлого вы с особой теплотой называли только Мусоргского...

— Вы знаете? Этот человек для меня — один из первых композиторов даже в нашем времени. Вот мы постоянно как бы педантизируем на то, что он был реалист. А ведь он намного больше любой реальности в своих сочинениях. Он шёл всегда от правды переживания момента, но шёл и намного далеко вперёд: он видел и вечное почти в любом своём образе — и прошлое, и будущее. Скажем, «Светик Савишна» — это же совершенно уникальное, не имеющее подобия даже у него, сочинение! Каждое его произведе-

²⁵⁶ Композитор засмеялся в этот момент.

ние всегда имело свою собственную форму. Он, собственно, и сгорел, потому что шёл по неизведанному пути. Ему же было труднее, чем тому же Направнику, который знал как написать оперу и работал спокойно и уверенно на обеспеченный успех у большей части публики. А Мусоргский работал на что-то другое, он работал, исходя из внутреннего голоса, который ему говорил, что «Светик Савишна» может быть только так решена и никак иначе.

— А кроме Мусоргского, кто ещё для вас так же важен?

— Для меня? Я не знаю. У меня есть любимые, скорее, сочинения, чем авторы. Я, чем старше становлюсь, тем больше понимаю, что есть великий Моцарт, и его понимание мироздания мне ближе всего. С другой стороны, реактивность Бетховена мне чрезвычайно близка, его понимание энергии как живительной силы, какое-то античное понимание буквально. Его сочинения как будто солнечной энергией заряжены. Например, Восьмая симфония. Я чувствую себя наполненным здесь током жизненным. И ему особенно удавались вот эти моменты выкристаллизовывания формы из материальной стихии, они ему удавались как никому; он здесь просто не имеет себе равных. Девятая симфония — это вообще лучшая оркестровая вещь, которую я знаю. Особенно первая её часть. Ну, конечно, смотря кто её исполняет. И вот, если идти по каким-то произведениям, то я бы назвал ещё и «Хованщину» Мусоргского, и «Море» Дебюсси (особенно, когда Булез его играет). Я был на таком исполнении, что потом ничего подобного нигде не слышал, я даже не могу понять, как меня это могло так тогда захватить. Наверное, Булез понял, что это надо играть не просто как красочные пятна — он, в хорошем смысле, подчеркнул движущую логику этого сочинения, а материальная звуковая стихия, она уже сама себя проявила в результате. И особенно люблю, конечно, кантаты Баха. Многие его кантаты.

— А какие "следы" Баха вы видите в своих сочинениях ?

— Это композитор, который, конечно, на меня воздействовал наиболее явным образом. Ну, вот, я вам рассказывал про «Торопецкие песни»²⁵⁷ — это смешно — это какое-то странное воздействие, я искренне считал, что пишу народные песни как *cantus firmus* и окружаю этот *cantus firmus* облигатными голосами, и там музыка явно символическая, совсем как в хоральных прелюдиях Баха. Ко-

²⁵⁷ «Торопецкие песни» — 1975; флейта, бас-кларнет, фортепиано, скрипка, альт, виолончель; dur. 10'.

гда я прочёл у Швейцера (ещё в шестидесятые годы), что в этих прелюдиях Баха есть такие общие формы движения, которые применяются им как некие символы (стук сердца или поступь, или разбегающиеся ученики), которые он запечатлел с фресковой тождественностью, то это меня просто поразило, потому что тогда у Баха получается не просто "программная" музыка, а нечто другое — символическая музыка, именно фрески. И меня настолько захватила и увлекла эта особенность музыкального мышления Баха, что я попробовал (на своём уровне, конечно) сделать что-то такое же и с народными песнями торопецкими. У меня это песни о жизни и смерти, и здесь тоже есть свои символы музыкальные. Вот первая песня — «Чистое поле», где рассказывается, как конь прибегает к дому убитого воина — ведь это "знак" того, что погиб его хозяин. И здесь мне был нужен стук копыт, естественно. Или третья, самая интересная, может быть, в символическом плане песня «Но я видел-повидал» (но по музыке я больше всего люблю вторую всё-таки). Это (третья песня) о трёх плакальщицах. Три плакальщицы — мать, сестра и жена — пришли оплакивать погибшего воина. И вначале я даю как бы экспозицию народной песни — это мотивы плача матери, жены, сестры, то есть чисто с и м в о л и ч е с к и о б ы г р ы в а ю к а ж д ы й п е р с о н а ж. И по-сему я считаю, что эти три «Торопецкие песни» являются не обработками народных песен, хотя я ничего не имею против обработок, а, если хотите, они являются вариантами хоральных прелюдий, но с характером наших народных песен.

Когда фольклор становится м о и м материалом (а фольклор ведь — это всеобщее: это и ваше, и моё), и если народные напевы я понимаю как собственное, и если меня волнует тема жизни, смерти, любви (а там поднимаются все эти темы), то вот тогда я своё творчество понимаю уже не как обработку — ну, нельзя же обрабатывать самого себя!

— Вы здесь совершенно расходитесь с Денисовым.

— А Эдисон Васильевич, видимо, понимал фольклор как вещь в себе, как материал высочайшего качества, который не требует вообще вторжения никакого. Вторжения — да! Но — жизни? Кто вам запрещает жить в нём? Ведь народный исполнитель живёт в нём и каждый раз по-новому.

Мне кажется, что любое творчество автора — это, прежде всего, продукт его собственной жизни, продукт его генетики, его соз-

нательного и подсознательного: надо уметь слушать себя, надо уметь в себя вслушиваться. Вот как сказал мне однажды Ашот Зограбян — прекрасный армянский композитор: "Я пишу, просто вслушиваясь в самого себя, и больше ничего". Мне это запомнилось. Действительно! Надо вслушиваться в самого себя. Ведь никто же не может сказать с какой ноги сороконожка начинает ходить. Как только она задумалась — упала сразу же. Это р е ф - л е к с и в н о в с ё. И Эдисон Денисов в одной из своих статей о композиторской технике совершенно правильно сказал, что в конечном счёте всё это — тайна, это интимная тайна, как рождение человека, и этого должно дожидаться и дожидаться. Причём в тишине, а не в разговорах: каким образом я пойду, как мне надо пойти, какой ногой начать и так далее. Мне кажется вообще, что Денисов — человек и художник до сих пор во многом зашифрован. И это при том, что он был удивительно простой, очень живой, с какими-то парадоксами, и резкостями иногда тоже, и чрезвычайно остроумный, и очень нежный даже. Он ведь умел быть чрезвычайно добрым — и не только к родным, но и к друзьям, ученикам своим. И вместе с тем — это какая-то вечная загадка для меня. Вот я сейчас слушал его «Историю жизни и смерти господина нашего Иисуса Христа». Я такой партии Христа вообще не слышал. Нигде! Ни у Баха, ни у кого другого! Это самая большая тайна его сочинения, потому что остальное понятно — и хор понятен, и оркестровые куски (там замечательные просто оркестровые куски). И я уверен, что он долго ещё будет не понят, и долго будут к нему "претензии" самые разнообразные.

— По-моему, это вообще неизбежная плата каждого яркого художника и, в том числе, и за самобытность тоже, за возможность быть самим собой.

— Да. Это так. Но здесь, может быть, по-моему, причина и в другом тоже — в каком-то нашем роковом стремлении к постоянному самоутверждению. Ведь каждый раз ты доказываешь всем и даже себе самому, что ты — это "Ты", что ты несёшь Добро своей деятельностью, то есть своим сочинением, если ты композитор, конечно. Тебе говорят: "Это плохо. Ты нехорош". И ты тогда стараешься всё делать ещё лучше. И Бог тебе говорит, что ты должен перебарывать себя, но должен одновременно и сохранять своё лицо, свою неповторимость, и причём в столкновении с кем угодно, с любым непониманием и чем угодно, то есть любыми, даже быто-

выми проблемами, и только тогда ты и будешь расти, и только тогда станешь самым собой. Я так думаю! А иначе зачем и кому нужны все эти страдания? Вот Шнитке, он же столько лет был неподвижен, но он непрерывно сочинял, несмотря на страшную боль и даже немощ физическую, наконец. Зачем всё это?

– Ну, может быть затем, чтобы мы просто увидели в этом мире то, что без него, без вас и других ярких композиторов мы совсем не воспринимали, либо видели просто поверхностно не так, как оно того заслуживает. И вероятно тот из нас, кто страдал близко вашим страданиям, жил с вами одними или почти одними мыслями, устремлениями и, наконец, надеждами, теперь яснее осознает, оценит окружающий нас мир и мир, живущий в нём самом. Может быть, мы все тогда воспрянем и станем сильнее, чище?

– Да. Наверное, так. Кстати, гениальное есть всему этому объяснение у моего любимого Бетховена, который говорил, что тот, кто поймёт мои сочинения, тот освободится от страданий — это гениально сказано!

ПРИЛОЖЕНИЯ

Указатель сочинений и имён

- «Agnus Dei», 109, 186, 240, 241, 248, 262, 274, 281, 297, 320, 350
«Alone», 351
«Canto», 351
«Credo», 351
«Lamento», 52, 53, 56, 239, 348
«Memoria 2», 36, 60, 87, 88, 92, 104, 106, 112, 113, 119, 130, 131, 134, 137, 142, 151, 172, 175, 180, 184, 216, 219, 221, 238, 240, 243, 265, 266, 267, 276, 277, 296, 315, 325, 334, 349
«Perpetuum mobile», 254
«Sine Nomine», 351
«Solo для скрипки», 352
«Spem in alium», 351
«Veni, Sancte, Spiritus», 351
«Vox Humana», 235, 350
«Белая музыка», 174, 183, 187, 205, 215, 216, 235, 236, 237, 241, 265, 295, 300, 309, 322, 349
«Блаженны нищие духом», 97, 98, 147, 149, 167, 234, 261, 328, 349
«Вечерние птицы», 351
«Виолончельная сонатина», 18
«Влюблённый дьявол», 19, 43, 52, 89, 93, 116, 140, 149, 152, 210, 291, 328, 349
«Возвращенье домой», 20, 35, 36, 63, 87, 112, 130, 141, 145, 173, 193, 212, 213, 215, 219, 266, 273, 306, 323, 324, 349
«Героическая колыбельная», 197, 200, 215, 218, 224, 232, 234, 265, 274, 287, 308, 309, 325, 330, 350
«Голос», 28, 75, 351
«Далёкий свет», 352
«Действо от Луиджи», 188, 315, 349
«День рождения Марка Пекарского», 147, 222, 350
«Досуги Козьмы Пруткова», 123, 349
«Исчезновение», 269, 272, 280, 281, 329, 350
«К пламени», 255, 257, 259, 325, 350
«К Софии», 351
«Кантата на стихи военных лет», 19, 32, 59, 62, 66, 69, 84, 133, 190, 348
«Каприччио», 98, 117, 293, 348

- «Легенда об Уленшпигеле», 18, 20
«Маленькая заупокойная месса», 258, 329, 350
«Мемориал» («Мемория 1»), 91, 104, 265, 348
«Музыка в двух частях для фагота соло», 237, 350
«Музыка для Ангела», 109, 263, 264, 274, 275, 276, 277, 310, 329, 350
«Музыка для десяти», 197, 200, 210, 217, 219, 223, 229, 234, 246, 247, 323, 324, 325, 350
«Музыка к фильму "Anna Karamazoff"», 57, 190, 192, 197, 210, 221, 254, 349
«Музыка к Фильму», 92, 190, 210, 216, 217, 349
«Музыкальная жертва», 352
«Ноктюрны», 26, 27, 35, 70, 75, 78, 86, 100, 132, 219, 229, 231, 248, 284, 325, 348
«Ночная мгла», 351
«Памяти Бориса Ключнера», 43, 82, 93, 115, 116, 124, 150, 214, 348
«Песня из романа Платонова», 190, 265, 269, 350
«Письмо Зайцева», 97, 167, 177, 184, 193, 196, 211, 241, 349
«Плач», 239, 255, 349
«Поиски звука», 352
«Посвящение Бетховену», 87, 92, 112, 130, 142, 167, 189, 191, 243, 285, 325, 332, 349
«Посвящение сыну», 28, 228, 230, 234, 350
«Послание», 293, 350
«Постлюдия», 351
«Похвала земле», 351
«Праздник», 87, 112, 122, 130, 141, 190, 349
«Приношение», 351
«Разоблачение Евы», 351
«Рождение Пьесы», 246, 350
«Санчо Панса», 18
«Свете тихий», 351
«Священная история или Сын человеческий», 196, 250, 350
«Седьмое слово», 351
«Симфония для оркестра», 25, 29, 32, 33, 38, 56, 66, 108, 190, 192, 231, 232, 348
«Сказка», 110, 111, 237, 349
«Скрипичная соната», 18, 19, 20, 21, 25
«Слово для духовых и ударных», 84, 98, 112, 130, 131, 146, 147, 222, 234, 321, 322, 348
«Соната для фортепиано», 350

- «Соната для шести», 25, 36, 37, 76, 86, 162, 163, 173, 183, 185, 228, 229, 323, 348
«Струнный квартет», 32, 34, 44, 66, 67, 229, 303, 331, 348
«Сюита для виолончели соло», 348, 352
«Танго "Hommage a Guidon"», 291, 293, 329
«Театр», 352
«Торопецкие песни», 72, 78, 81, 82, 100, 248, 334, 335, 348
«Три романа на стихи Александра Пушкина и Дмитрия Щедровицкого», 349
«Три стихотворения Андрея Платонова», 223, 230, 309, 350
«Три стихотворения Моисея Тейфа», 32, 39, 44, 63, 114, 348
«Три торопецкие песни», 98, 100, 348
«Три торопецких танца», 81
«Три хора», 52, 56, 66, 348
«Трио», 296, 309, 310, 316, 350
«Фантазия для скрипки и оркестра», 161, 281, 291, 326, 328, 350
«Эпиграф», 351

- =====
- Абязов Рустем, 301
Айвз Чарльз, 304
Айнбиндер Полина, 98
Андриасян Иосиф, 304
Андриасян Нелли, 271
Аникеева Екатерина, 353
Аннамамедов, 139
Антокольский Павел Григорьевич, 62, 68
Асафьев Борис Владимирович, 331
Афруткин Альфред Исаевич, 11, 13
Афруткин Осип Исаевич, 11, 12
Афруткина (Вустина) Анна Исаевна, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 326
Афруткина Мария Исаевна, 11
Бакши Александр, 329
Балашов Александр, 35
Балл Георгий Александрович, 306
Банщиков Геннадий, 22, 302, 303
Барток Бела, 30
Бартолоцци Бруно, 110
Бах Иоганн Себастьян, 54, 58, 92, 100, 145, 146, 235, 242, 251, 313, 334, 335, 336, 351
Белинков Аркадий Викторович, 95

- Беляев (фонд, издательство), 187, 282, 326
Беляев Виктор Михайлович, 142, 144
Беляев Митрофан Петрович, 326
Бём Карл, 29
Берг Альбан, 22, 25, 29, 71, 93, 305
Бергман Ингмар, 40
Береговский Моисей, 98, 101, 117, 293, 349
Беринский Сергей, 272
Берио Лючано, 89, 116
Бетховен Людвиг ван, 22, 45, 116, 132, 133, 138, 218, 262, 288, 297, 331, 334, 337
Блинова Юлия, 301
Блок Александр, 37, 169, 307
Блумдаль Карл-Биргер, 304
Блюм Дмитрий Александрович, 17, 268
Бозций (Boethius) Аниций Манлий Торкват Северин, 320
Бражников Максим Викторович., 85
Брамс Иоганнес, 132
Брейгель, 224
Булганин Николай Александрович, 10
Булес Пьер, 29, 232, 305, 334
Буцко Юрий Маркович, 22, 183, 215, 237, 269, 274, 275, 302, 303
Вагнер Рихард, 20
Веберн Антон, 25, 71, 80, 305, 324
Ведерников Александр, 168, 182
Виегорд Мария, 223
Волков Алексей, 268
Волконский Андрей Михайлович, 30, 37, 44, 51, 258, 276, 282, 304, 321, 326
Володарский, 198
Вриес Клаас де, 324
Вустень Кузьма Борисович, 14
Вустин Василий Кузьмич, 12, 14
Вустин Кузьма Васильевич, 10, 11, 12, 13, 14
Вустин Юрий Александрович, 27, 28, 59, 74, 95, 183, 228, 231, 275
Вустина (Клятт) Ида Эдуардовна, 13
Гайдн Йозеф, 79
Галочкина Ольга, 301
Галутва Виталий, 142
Гарсиа Лорка (García Lorca), Федерико, 276
Гаук Александр Васильевич, 17

- Герцман, 320
Гладков Геннадий, 17
Глинка Михаил Иванович, 15
Глухов Юрий, 22, 304
Головина Мария Сергеевна, 10
Голуб Людмила, 241
Гомер, 86
Григорьев Степан Степанович, 17
Григорян, 44, 50
Грин Александр Степанович, 33, 56, 61
Губайдулина София Асгатовна, 32, 38, 44, 89, 94, 126, 140, 188, 202, 258, 272, 273, 278, 302, 321, 323, 326, 328
Гуков Виктор, 148
Гуревич Инна, 50
Давыдова Лидия Анатольевна, 103
Дадаев Ариф, 148
Дебюсси Клод, 216, 334
Дедова-Дзядушинская, 306
Делангль Клод, 263, 268
Денисов Дмитрий Эдисонович, 230, 233
Денисов Эдисон Васильевич, 16, 26, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 44, 45, 47, 110, 116, 117, 126, 128, 167, 168, 174, 182, 209, 215, 229, 230, 234, 240, 246, 250, 263, 264, 280, 293, 294, 295, 302, 304, 308, 316, 317, 318, 321, 322, 328, 335, 336, 351
Дмитерко Элеонора, 50
Дмитриев Георгий, 22, 140, 304
Добрынин Вадим, 29
Достоевский Фёдор Михайлович, 148, 207
Дружинина Лукерья Яковлевна, 227
Дубов Михаил Эмильевич, 301
Дукор Анатолий, 293
Екимовский Виктор Алексеевич, 188, 249, 317
Ельянова Марина Леопольдовна, 30, 31, 36, 105, 109, 133, 190, 306, 319
Есенин Сергей, 37
Есипов Владимир Михайлович, 32, 33, 58
Жириновский Владимир Вольфович, 124
Житковская Татьяна, 250
Зайцев Сергей, 169, 177, 181
Зарембо Галина Константиновна, 29, 36
Земцов Евгений Николаевич, 304

- Земцовский Изалий, 82
Зильберман Серж, 204
Идельзон, 99
Иисус Христос, 120, 143, 145, 251, 252, 253, 335, 336
Иоанн Богослов, 250
Казот Жак, 19, 43, 52, 89, 140, 149, 151, 152, 158, 159, 160, 210, 211, 212, 213, 291, 328, 349
Караев Фарадж, 293, 324
Каспаров Юрий Сергеевич, 249, 293, 317, 325
Кефалиди Игорь, 141, 183, 322, 323
Кёхель Юрген, 321
Кикта Валерий, 53
Клас Эри, 325
Клюзнер Борис Лазаревич, 32, 38, 43, 93, 94, 96
Кнайфель Александр Аронович, 302, 303
Кожухарь Владимир, 108
Комитас (Согомон Геворкович Согомонян), 53
Кононова Ольга Владимировна, 9, 16
Корндорф Николай Сергеевич, 17, 188
Котов Валерий, 306
Котоньский, 315
Кофман Роман, 290
Крафт Роберт, 305
Кремер Гидон, 234, 262, 281, 288, 289, 291, 292, 325, 329
Кримец Константин, 84, 86, 130, 192, 201
Ксенакис Яннис, 29, 104, 106, 113, 168, 174
Кузьмин Михаил, 157
Курмангалиев Эрик, 148
Куросава Акира, 204
Лагарп Жан-Франсуа, 197, 210, 217, 223, 229, 246, 323, 350
Лазарев Александр Николаевич, 70
Лаптева Ирина, 301
Леденёв Роман Семёнович, 223
Лермонтов Михаил Юрьевич, 19, 52, 55, 56, 149, 348
Липс Фридрих, 274
Луценко Виктор, 271
Любимов Алексей Борисович, 84, 110, 111, 130, 240
Макбёрни Джерард, 223, 246
Малер Густав, 17, 30, 116
Мандоцци Анджело, 300

- Мария (Богородица, Богоматерь, Дева Мария, Мадонна), 146, 251, 252, 253
Маркиз Лев, 161
Маркс Карл, 97
Мартынов Владимир, 188, 315
Матфей (Евангелист, Апостол), 97, 98, 147, 149, 167, 174, 234, 261, 328
Менгельберт, 290
Месснер Павел Валерианович, 16
Мещанинов Пётр, 37
Михайлов Лев Николаевич, 37
Моне Клод, 199, 202
Мориц Юнна, 32, 39, 40, 41, 44, 63, 114, 348
Морозов Александр, 122
Моцарт Вольфганг Амадей, 79, 116, 152, 167, 279, 288, 334
Муляр Александр, 44
Мусоргский Модест Петрович, 42, 220, 251, 333, 334
Направник Эдуард Францевич, 334
Невраев Сергей, 317
Николаев Иван, 306
Николаевский Юрий Ильич, 192
Ноно Луиджи, 188
Олеша Юрий Карлович, 43, 83, 93, 94, 96, 115, 124, 150, 214, 348
Онеггер Артюр, 44, 63
Павленко Сергей Васильевич, 317
Пастернак Борис Леонидович, 20, 32, 59, 62, 64, 84, 94, 133, 190, 348, 351
Пекарский Марк Ильич, 28, 102, 104, 109, 123, 125, 130, 142, 188, 189, 190, 196, 222, 240, 241, 268, 315
Пендерецкий Кшиштоф, 168, 174, 176, 193
Пескина Рахиль Ароновна, 17
Печерский Михаил, 148
Пирумов Александр Иванович, 16
Пифагор Самосский, 246, 249
Платон, 320
Платонов Андрей Платонович, 224, 225, 226, 270, 271
Понькин Владимир Александрович, 122, 138
Попов Валерий Сергеевич, 237, 238, 255
Прангер Жанни, 325
Прокофьев Сергей Сергеевич, 15, 20, 30, 311, 322
Просыпалова Леонила Петровна, 18

- Прутков Козьма, 123, 124, 125, 349
Пушкин Александр Сергеевич, 126, 127, 149, 351
Рабинович Александр, 17, 51, 133, 304
Равель Морис, 87, 108, 157, 233
Раков Николай Петрович, 22, 59
Раскатов Александр, 188, 218, 223, 224, 263, 271, 327, 329
Растворова Елена Леонидовна, 240, 241, 262
Рахманинов Сергей Васильевич, 246, 282
Рейнберт де Леу, 122
Рексрот Татьяна, 300
Римский-Корсаков Николай Андреевич, 22, 59
Рихтер Святослав Теофилович, 18
Родионова Лилия, 317
Рубин Елена, 103, 148
Рукавишников Василий, 17, 23
Салманов Вадим, 38
Сандерс Елена, 246
Санникова Татьяна, 268
Светланов Евгений Фёдорович, 325
Свиридов Георгий Васильевич, 126
Седакова Ольга, 306, 307, 351
Сикорский (издательство), 187, 282, 321
Сильвестров Валентин Васильевич, 272, 290
Скрипка Сергей, 141
Скрябин Александр Сергеевич, 178, 212, 213, 215, 315, 324
Смирнов Дмитрий Николаевич, 34, 35, 36, 88, 110, 223, 226, 305, 317, 328
Смирнов Юрий, 298, 300
Соколов Иван Глебович, 82, 225, 239, 249, 294, 301
Стравинский Игорь Фёдорович, 25, 73, 81, 151, 162, 311, 320
Сурков Алексей Александрович, 20, 32, 59, 62, 64, 84, 133, 190, 348
Суслин Виктор Евсеевич, 187, 326
Сэйби Дэвид, 301
Тараканов Михаил Евгеньевич, 29
Тарковский Андрей Арсеньевич, 202
Тарнопольский Владимир Григорьевич, 188, 219, 223, 234, 249, 293, 329
Тейф Моисей, 32, 39, 40, 114, 348
Титов Александр, 122
Тищенко Борис Иванович, 322
Тобис Борис Ильич, 17, 21, 94, 258, 279, 293, 304

- Тонха Владимир, 272, 274
Тортелье Поль, 30
Тощева Мария, 353
Уманский Кирилл, 317
Фабр д' Оливе, 247
Фальковский Борис, 70
Фере Владимир Георгиевич, 17, 18, 22, 60
Фирсова Елена, 223
Фицджеральд Элла, 101
Фишер-Дискау (Fischer-Dieskau) Дитрих, 29
Фишман Натан Львович, 18
Фрид Григорий Самуилович, 15, 16, 17, 20, 21, 23, 24, 31, 34, 35, 87, 133, 305
Фридеман Херц, 187, 236
Хамдамов Рустам, 192, 193, 194, 195, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 208, 209
Хачатуров Владимир Христофорович, 32, 94, 122, 123, 149, 153, 154, 157, 307, 313
Хачатурян Арам Ильич, 16
Хиндемит Пауль, 18, 30, 38, 44, 273, 304
Ходина Марина, 301
Холгер Джеймс, 240
Холопов Юрий Николаевич, 45
Хоменко Юлий, 182
Хренников Тихон Николаевич, 32, 321, 323
Хуснутдинова Виктория, 227
Цахер Герд, 183, 186, 187, 235, 236, 300, 322, 323
Чайковский Пётр Ильич, 15, 42
Шапорин Юрий Александрович, 19
Швейцер Альберт, 335
Шевченко Татьяна Васильевна, 2
Шёнберг Арнольд, 22, 71, 93, 113, 220, 305, 314, 316, 324
Шёнбергер, 324
Шёнбергер Элмер, 323
Шмидт Михаэль, 301
Шнитке Альфред Гарриевич, 21, 38, 45, 116, 117, 133, 154, 202, 219, 221, 249, 252, 284, 302, 321, 325, 337
Шопен Фридерик, 133
Шостакович Дмитрий Дмитриевич, 15, 17, 30, 40, 42, 44, 45, 91, 93, 109, 126, 305, 311, 328
Штейман, 50

- Штокхаузен Карлхайнц, 84, 113, 130, 221
Шуберт Франц, 128, 195, 281, 283, 284, 286, 287, 288, 289, 290
Шумен Уильям, 304
Шуть Владислав Алексеевич, 34, 35, 36, 110, 188, 203, 223, 233, 305, 317
Щедрин Родион Константинович, 9, 248
Щедровицкий Дмитрий, 20, 36, 63, 87, 112, 114, 115, 121, 127, 130, 142, 193, 212, 215, 266, 273, 306, 307, 323, 349
Элюар Поль, 20, 32, 59, 62, 64, 67, 68, 84, 133, 190, 348
Юсупова Ираида, 249, 317, 318

Каталог сочинений хронологический ²⁵⁸

1. **«Три стихотворения Моисея Тейфа»** — 1966; для баса и фортепиано (перевод Ю. Мориц); dur. 9'.
2. **«Струнный квартет»** — 1966; изд.: М., «Советский композитор», 1977; dur. 26'.
3. **«Три хора»** — 1. «Плач по жертвам Армении»; для мужского хора и большого барабана; 1967; 2. «Lamento»; для смешанного хора и флейты; авторская редакция «Lamento» для фортепиано (1972); 1976; 3. «Звезда»; для смешанного хора на стихи М. Лермонтова; 1967; dur. 10'.
4. **«Симфония для оркестра»** — 1969; dur. 30'.
5. **«Кантата на стихи военных лет»** — 1971; для солистов, хора и оркестра; сл. Б. Пастернака, А. Суркова и П. Элюара; dur. 30'.
6. **«Три торопецкие песни»** — 1972; для фортепиано; изд.: М., «Советский композитор», 1977; dur. 7'.
7. **«Ноктюрны»** — 1972, 1982; для камерного ансамбля; 3 части; изд.: М., «Советский композитор», 1985; dur. 15'.
8. **«Соната для шести»** — 1973; флейта-пикколо, флейта, кларнет, альт, виолончель, контрабас; 2 части; вариант для фортепиано; изд.: М., «Советский композитор», 1980; dur. 6'.
9. **«Lamento»** — 1974; для фортепиано; изд.: М., «Советский композитор», 1984; dur. 3'.
10. **«Сюита для виолончели соло»** — 1975; изд.: Hamburg, Sikorski.
11. **«Торопецкие песни»** — 1975; флейта, бас-кларнет, фортепиано, скрипка, альт, виолончель; dur. 10'.
12. **«Слово для духовых и ударных»** — 1975; изд.: М., «Советский композитор», 1986; dur. 9'.
13. **«Мемориал» («Memoria 1»)** — 1975; для струнных, клавишных и ударных, dur. 2'.
14. **«Памяти Бориса Ключнера»** — 1977; для баритона, скрипки, альты, виолончели и контрабаса; сл. Ю. Олеши («Из литературных дневников»); изд.: М., «Советский композитор», 1988; dur. 4'.
15. **«Каприччио»** — 1977, 1982; для женского голоса, хора басов

²⁵⁸

В этот каталог не входят детские, юношеские, а также не вполне законченные сочинения.

- и инструментального ансамбля (на три еврейские темы из сб. М. Береговского); 3 части; dur. 15'.
16. **«Memoria 2»**. Концерт для ударных, клавишных и струнных — 1978; изд.: М., «Советский композитор», 1988; dur. 14'.
 17. **«Сказка»** — 1979; для гобоя соло; изд.: М., "Советский композитор", 1982; dur. 3'.
 18. **«Возвращение домой»** — 1981; для баритона и тринадцати инструменталистов (два струнных квартета, два фортепиано, валторна, два исполнителя на ударных инструментах); сл. Д. Щедровицкого; изд.: М., «Советский композитор», 1988; dur. 13'.
 19. **«Досуги Козьмы Пруткова»** — 1982; для баритона и ансамбля ударных; тексты из произведений Козьмы Пруткова; 3 части; dur. 12'.
 20. **«Три романа на стихи Александра Пушкина и Дмитрия Щедровицкого»** — 1983; для баритона и фортепиано; изд.: М., «Советский композитор», 1988 (первые два романа); dur. 9'.
 21. **«Посвящение Бетховену»**. Концерт для ударных и малого симфонического оркестра — 1984; изд.: М., «Советский композитор», 1988; dur. 18'.
 22. **«Праздник»**. Композиция для детского и смешанного хоров и симфонического оркестра — 1987; тексты из русских певческих книг XVII века; изд.: М., «Композитор», 1996, 1998; dur. 13'.
 23. **«Блаженны нищие духом»** — 1988; для голоса и ансамбля; текст из Евангелия от Матфея; изд.: М., «Композитор», 2001; dur. 7'.
 24. **«Плач»** — 1989, для фагота соло.
 25. **«Влюблённый дьявол»** — 1989; сцены для голосов и инструментов; либр. В. Хачатурова по повести Жака Казота.
 26. **«Письмо Зайцева»** — 1990; для голоса, струнных и большого барабана; текст С. Зайцева; dur. 7'.
 27. **«Белая музыка»** — 1990; для органа; изд.: Hamburg, Sikorski, 1991; dur. 10'.
 28. **«Действо от Лунджи»** — 1990; для ансамбля ударных инструментов; dur. 7' (из коллективного сочинения).
 29. **«Музыка к Фильму»** — 1991; сюита для ударных и оркестра; 4 части; dur. 40'.
 30. **«Музыка к фильму "Anna Karamazoff"»** в 10 частях — 1991.

31. **«Музыка для десяти»** — 1991; флейта, бас-кларнет, труба, валторна, фортепиано, скрипка, альт, виолончель, контрабас, дирижер; текст Жана-Франсуа Лагарпа; dur. 6'.
32. **«Героическая колыбельная»** — 1991; секстет для валторны, большого барабана, фортепиано, скрипки, альт и виолончели; изд.: М., «Композитор», 2005; dur. 17'.
33. **«Три стихотворения Андрея Платонова»** — 1992; для голоса и ансамбля (кларнет, бас-кларнет, альт, виолончель, контрабас); dur. 5'.
34. **«Посвящение сыну»** — 1992; для флейты и ансамбля (flauto, clarinet. in B, clarinet. basso, 5 temple blocks, 2 triangle, 2 piatti sospesi, tam-tam, 2 bongos, 3 tom toms, cassa grande, campanelle, vibraphone, compagne, piano, celesta, violino, viola, violoncello, contrabasso, campane); 2 части; dur. 18'.
35. **«Vox Humana»**. Пьеса для органа — 1992; изд.: Hamburg, Sikorski, 1995; dur. 6'.
36. **«Музыка в двух частях для фагота соло»** — 1993; изд.: М., «Композитор», 2007; dur. 10'.
37. **«Agnus Dei»** — 1993; для хора, ударных и органа; dur. 10'.
38. **«Рождение Пьесы»** — 1994; для струнного квартета; 3 части; dur. 7'.
39. **«Священная история или Сын человеческий»** — 1994; сюита из музыки к анимационному кинофильму.
40. **«Perpetuum mobile»** — 1994; для трёх больших барабанов.
41. **«К пламени»** — 1994; для фагота и фортепиано; dur. 7'.
42. **«Маленькая заупокойная месса»** — 1994; для голоса и струнного квартета; dur. 15'.
43. **«Музыка для Ангела»** — 1995; трио для саксофона, вибратона и виолончели; dur. 14'.
44. **«Песня из романа Платонова»** — 1995; для оркестра и мужского хора; dur. 8'.
45. **«Исчезновение»** — 1995; для баяна, виолончели и струнного оркестра; изд.: Hamburg, Sikorski; dur. 17'.
46. **«Фантазия для скрипки и оркестра»** — 1996; изд.: Hamburg, Sikorski; dur. 12'.
47. **«Танго "Hommage a Guidon"»** — 1997; для скрипки и камерного оркестра; dur. 6'.
48. **«Послание»** — 1997; для фортепиано.
49. **«Трио»** — 1998; для фортепиано, скрипки и виолончели; dur. 12'.
50. **«Соната для фортепиано»** (переложение «Сонаты для шес-

- ти») — 1998; dur. 6'.
51. «**День рождения Марка Пекарского**» — 1998; для ансамбля ударных.
 52. «**Canto**» — 1999; для скрипки, альты и виолончели; сл. А.С. Пушкина; dur. 3'.
 53. «**Veni, Sancte, Spiritus**» — 1999; для хора и ансамбля: 7 batterie, 7 ударных, бас гитары и хора; dur. 8'.
 54. «**Свете тихий**» — 1999; для голоса; dur. 3'.
 55. «**Похвала земле**» — 1999; для детских голосов и камерного оркестра; ст. Ольги Седаковой; dur. 9-10'.
 56. «**Alone**» — 2000; для вибратона соло; dur 5'.
 57. «**Ночная мгла**» — 2000; для детского и смешанного хора и камерного оркестра; по стихотворению Б. Пастернака «На Страстной»; номер в «Страстях по Баху»; dur 6' (часть коллективного сочинения).
 58. «**Sine Nomine**» — 2000; для большого симфонического оркестра; dur 17'-18'.
 59. «**Голос**» — 2001; для контральто; ст. О. Седаковой.
 60. «**К Софии**» — 2001; для голоса, саксофона, фортепиано с ансамблем; сл. О.Седаковой («Отшельник говорит» из цикла «Тристан и Изольда»); изд.: М., «Музыка», 2008; dur 6'.
 61. «**Эпиграф**» — 2001; для органа; вступительная пьеса к органному концерту, посвященному Денисову; dur 4'.
 62. «**Седьмое слово**» — 2001; для ансамбля (флейта пикколо, кларнет, контрафагот, валторна in F, ударные ad libitum, колокола и там-там, квинтон, виолончель, пятиструнный контрабас; dur 6'-7' (часть коллективного сочинения).
 63. «**Spem in alium**» — 2002; для фортепиано соло, тромбона, ансамбля голосов (альты, басы, басы профундо) или камерного оркестра (скрипки, альты, виолончели, контрабасы), фортепиано, тромбона и голосов; dur 8'.
 64. «**Постлюдия**» — 2003; для флейты, кларнета, вибратона, фортепиано, скрипки, виолончели; dur 7'.
 65. «**Разоблачение Евы**» — 2004; для большого симфонического оркестра (использовалась под названием «Взгляд» в цикле «Десять взглядов на десять заповедей» в коллективном сочинении); dur 2'.
 66. «**Приношение**» — 2004; для скрипки, альты, виолончели, колокольчиков, ударной установки и фортепиано.
 67. «**Credo**» — 2004; для фортепиано соло, флейты, гобоя, басового кларнета, фагота, валторны, трубы, тромбона, удар-

- ных, электрической бас-гитары *ad libitum*, двух скрипок, альты, виолончели, контрабаса.
68. **«Вечерние птицы»** — 2006; для скрипки, альты и виолончели; изд.: «Композитор», 2008; dur. 5'.
 69. **«Solo для скрипки»** — 2007 (на основе пьес 1975 и 1984 гг.); изд. Belaieff; dur. 5'.
 70. **«Далёкий свет»** — 2007; для бас-кларнета соло; dur. 5'.
 71. **«Театр»** — 2007; для меццо-сопрано, инструментального ансамбля и голосов (альты, басы); по стихотворению Д.Щедровицкого; dur. 6'.
 72. **«Музыкальная жертва»** — 2007; для виолончели и фортепиано; dur. 15'-18'.
 73. **«Поиски звука»** — 2008; для большого симфонического оркестра; dur. 12'.

Каталог сочинений для инструментов соло

- **«Соната для шести»** — 1973; вариант для фортепиано; изд.: М., «Советский композитор», 1980; dur. 6'.
- **«Lamento»** — 1974; для фортепиано; изд.: М., «Советский композитор», 1984; dur 3'.
- **«Сюита для виолончели соло»** — 1975; изд.: Hamburg, Sikorski.
- **«Сказка»** — 1979; для гобоя соло; изд.: М., «Советский композитор», 1981; dur 3'.
- **«Три торопецкие песни»** — 1972; для фортепиано; изд., М., «Советский композитор», 1977; dur 7'.
- **«Плач»** — 1989; для фагота соло.
- **«Белая музыка»** — 1990; для органа; изд.: Hamburg, Sikorski, 1991; dur. 7'.
- **«Vox Humana»** для органа — 1992; изд.: Hamburg, Sikorski, 1995; dur. 6'.
- **«Музыка в двух частях для фагота соло»** — 1993; dur. 10'.
- **«Послание»** — 1997; для фортепиано.
- **«Свете тихий»** — 1999; для голоса; dur. 3'.
- **«Alone»** — 2000; для вибратона; dur 5'.
- **«Эпиграф»** — 2001; для органа; вступительная пьеса к органному концерту, посвященному Денисову; dur 4'.
- **«Голос»** — 2001; для контральто на стихи О.Седаковой..

- «Далёкий свет» — 2007; для бас-кларнета соло; dur. 5'.
- «Solo для скрипки» — 2007 (на основе пьес 1975 и 1984 гг.); изд. Belaieff; dur. 5'.

Каталог сочинений с солирующими инструментами²⁵⁹

- «Кантата на стихи военных лет» — 1963-1971; для солистов, хора и оркестра; сл. Б. Пастернака, А. Суркова, П. Элюара; три части; dur. 30'.
- «Три стихотворения Моисея Тейфа» — 1966; для баса и фортепиано (перевод Ю. Мориц); dur 9'.
- «Памяти Бориса Клюзнера» — 1977; для баритона, скрипки, альты, виолончели и пятиструнного контрабаса; сл. Ю. Олеси («Из литературных дневников»); изд. М., «Советский композитор», 1988; dur 4'.
- «Возвращение домой» — 1981; для баритона и тринадцати инструментов (два струнных квартета, два фортепиано, валторна, два исполнителя на ударных инструментах); сл. Д. Щедровицкого; изд.: М., «Советский композитор», 1988; dur. 13'.
- «Три романса на стихи А. Пушкина и Д. Щедровицкого» — 1983; для баритона и фортепиано; изд.: М., «Советский композитор», 1988; dur. 9'.
- «Праздник». Композиция для детского и смешанного хоров и симфонического оркестра — 1987; тексты из русских певческих книг XVII века; изд.: «Композитор», 1996; dur. 13'.
- «Посвящение Бетховену». Концерт для ударных и малого симфонического оркестра — 1984; изд.: М., «Советский композитор», 1988; dur. 18'.
- «Музыка к Фильму» — 1991; сюита для ударных и оркест-

²⁵⁹ В данный каталог включены сочинения Александра Вустина, в которых применяются один или нескольких солирующих инструментов. При этом в качестве солирующих инструментов рассматриваются только те, партия которых выделена самим композитором термином "solo".

Подборка сочинений для этого каталога выполнена Екатериной Аникеевой (произведения 1970-х—1980-х и 2000-х годов) и Марией Тощевой (произведения 1990-х годов).

ра; 4 части; dur. 40'.

- **«Три стихотворения Андрея Платонова»** — 1992; для голоса и ансамбля (кларнет, бас-кларнет, альт, виолончель, контрабас); dur. 6'.
- **«Посвящение сыну»** — 1992; для флейты и ансамбля (flauto, clarinet. in B, clarinet. basso, 5 temple blocks, 2 triangole, 2 piatti sospesi, tam-tam, 2 bongos, 3 tom toms, cassa grande, campanelle, vibraphone, compagne, piano, celesta, violino, viola, violoncello, contrabasso, campane); 2 части; dur. 18'.
- **«К пламени»** — 1994; для фагота и фортепиано; dur. 7'.
- **«Маленькая заукойная месса»** — 1994; для голоса и струнного квартета; издано; dur. 15'.
- **«Песня из романа Платонова»** — 1995; для оркестра и мужского хора; dur. 8'.
- **«Исчезновение»** — 1995; для баяна, виолончели и струнного оркестра; изд.: Hamburg, Sikorski; dur. 17'.
- **«Фантазия для скрипки и оркестра»** — 1996; изд.: Hamburg, Sikorski; dur. 12'.
- **««Танго "Hommage a Guidon"»** — 1997; для скрипки и камерного оркестра; dur. 6'.
- **Veni, Sancte, Spiritus»** — 1999; для хора и ансамбля: 7 batterie, 7 ударных, бас гитары и хора; dur. 8'.
- **«Похвала земле»** — 1999; ст. О. Седаковой; для детских голосов и камерного оркестра; dur. 9 — 10'.
- **«Ночная мгла»** — 2000; для детского и смешанного хора и камерного оркестра; по стихотворению Пастернака «На Страстной»; номер шестой в «Страстях по Баху»; dur 6'.
- **«К Софии»** — 2001; Soli: voce (con microfono), saxofono alto (Es), piano, flauto piccolo, clarinetto basso (B), corno (F), campanelli, crotali, 3 wood blocks, 5 temple blocks, marimbafono, vibrafono, 4 bongos, 3 tom-toms, cassa, campane, tam-tam, violino, violi, violoncello, contrabasso.
- **«Spem in alium»** — 2002; «...nunquam habui». Для фортепиано соло, тромбона, ударных и голосов (альты, басы, басы профундо) или ансамбля (скрипки, альты, виолончели, контрабасы); dur 8'.
- **«Credo»** — 2004; для фортепиано соло, флейты, гобоя, басового кларнета, фагота, валторны, трубы, тромбона, ударных, электрической бас-гитары ad libitum, скрипки, альты, виолончели, контрабаса.



ДМИТРИЙ ИОСИФОВИЧ ШУЛЬГИН

Книжное издание

**МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИСТИНЫ
АЛЕКСАНДРА ВУСТИНА**

По материалам бесед

Монографическое исследование

Оригинал-макет изготовлен **автором**

Редактор-корректор **Плотица Э.И.**

Подписано к печати 19.09.2008. Формат 60 x 90 1/16.

Гарнитура шрифта Таймс. Усл. печ. л. 24,00. Уч. изд. л. 24,15.

Тираж 500 экз.

Цена договорная.

Издательский Дом «Композитор»,